



Konrad Chmielecki

# WIDZENIE PRZEZ KULTURĘ

Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej

**KATEDRA**  
WYDAWNICTWO NAUKOWE

# WIDZENIE PRZEZ KULTURĘ



Konrad Chmielecki

# WIDZENIE PRZEZ KULTURĘ

Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej

**KATEDRA**  
WYDAWNICTWO NAUKOWE

Recenzja: prof. dr hab. Alicja Helman

Copyright © Konrad Chmielecki 2017  
Copyright © Wydawnictwo Naukowe Katedra 2017

Wszystkie prawa zastrzeżone

Rozprawa dofinansowana ze środków  
na naukę w latach 2009–2012 jako projekt badawczy własny:  
Badania nad kulturą wizualną: geneza, przedmiot  
i metody badań, główne problemy teoretyczne oraz typologia  
(grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N 105 175337)

Wydanie pierwsze  
Gdańsk 2018

Projekt okładki: Anna Damasiewicz  
Grafika: © Dmitriy Panfilov | Depositphotos.com

Skład: Piotr Geisler

ISBN 978-83-65155-83-2

Wydawnictwo Naukowe Katedra  
<http://wnkatedra.pl>  
[redakcja@wnkatedra.pl](mailto:redakcja@wnkatedra.pl)

*Pamięci Pani Profesor  
Anny Zeidler-Janiszewskiej*



# Spis treści

Wstęp .....	11
Rozdział 1.	
<b>Status studiów kultury wizualnej jako refleksji kulturoznawczej</b> .....	15
1.1. Studia kultury wizualnej jako „niebezpieczny suplement” kulturoznawstwa .....	17
1.2. Od studiów kulturowych do studiów kultury wizualnej.....	21
1.3. Studia kultury wizualnej jako interdyscyplinarna refleksja kulturoznawcza .....	33
Rozdział 2	
<b>Kulturowa teoria obrazu</b> .....	41
2.1. Kulturowa teoria obrazu jako odnowiony projekt ikonologii Erwina Panofsky’ego .....	41
2.2. Obraz jako medium tożsamości (przypadek Orlan, <i>docile bodies</i> i „Julie Graham”).....	46
2.3. <i>Picture Theory</i> : próby klasyfikacji obrazów .....	51
2.3.1. Od „rodziny obrazów” do metaobrazów .....	51
2.3.2. Obrazy zewnętrzne i wewnętrzne ( <i>picture/image</i> ) .....	70
2.3.3. Dychotomia podziału <i>image/picture</i> w pracach video Billa Violi .....	77
2.3.4. Totemy, fetysze i idole.....	91
2.4. Status obrazu w kulturze współczesnej.....	100
2.4.1. <i>Images Are Living Things</i> : zwrot biopiktorialny i bioobrazy.....	100
2.4.2. Niszczenie obrazów – <i>iconoclash</i> /ikonoklazm (Bruno Latour).....	118
2.4.3. Przyszłość obrazów (W. J. T. Mitchell versus Jacques Rancière) .....	123
2.4.4. Globalizacja i konsumpcja obrazów (Arjun Appadurai).....	127



## 8 Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej

---

### Rozdział 3

<b>Kulturowa teoria wizualności i widzenia</b> .....	133
3.1. Podstawowe pojęcia: widzenie i wizualność ( <i>vision, visuality</i> ).....	133
3.2. Wizualna podmiotowość – podmiot wizualny.....	140
3.3. Rasa i problematyka tożsamości etnicznej.....	148
3.3.1. Rasa jako mit i medium – koncepcja W. J. T. Mitchella.....	148
3.3.2. Rasa jako system wizualnej reprezentacji – koncepcja Stuarta Halla.....	155
3.3.3. Rasa i problematyka tożsamości – koncepcja Lisy Nakamury.....	165
3.3.4. Rasa w ujęciu feminizmu – koncepcja bell hooks i Sander L. Gilman.....	170
3.4. Mechaniczna, cyfrowa i biocybernetyczna reprodukcja obrazów (Walter Benjamin/W. J. T. Mitchell) .....	182
3.5. Realizm (reprezentacja wizualna) i symulacja: od perspektywy centralnej do mediów cyfrowych .....	200
3.6. Perspektywa centralna i reprezentacja w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego, Grahame'a Weinbrena i Luca Courchesne'a .....	206
3.7. Dominacja wzroku w kulturze: wzrokocentryzm ( <i>ocularcentrism</i> ) i reżimy skopiczne ( <i>scopic regimes</i> ) .....	215
3.8. Problematyka widza/widzenia ( <i>spectator/spectatorship</i> ) .....	223
3.9. Spojrzenie ( <i>gaze</i> ) według Jacques'a Lacana .....	225

### Rozdział 4

<b>Myśl społeczno-kulturowa na obszarze studiów kultury wizualnej</b> .....	235
4.1. Refleksja socjologiczna (społeczna).....	235
4.1.1. Paradygmaty teoretyczne myśli socjologicznej .....	241
4.1.2. Społeczne teorie widzenia albo społeczne „sposoby widzenia” rzeczywistości.....	245
4.1.3. Społeczeństwo nadzoru .....	247
4.1.4. Społeczeństwo spektaklu i społeczeństwo konsumpcyjne .....	252
4.1.5. Społeczeństwo ekranów.....	261
4.2. Refleksja transkulturowa i kulturowa.....	265

## Rozdział 5.

<b>Zwroty kulturowe na obszarze VCS</b> .....	275
5.1. Zwrot piktorialny/ikoniczny .....	275
5.2. Zwrot postkolonialny .....	292
5.2.1. Wizualne reżimy kolonizacji i „wizualny imperializm” .....	298
5.2.2. Stereotypowe wizerunki ( <i>images</i> ) Afrykanów i Buszmenów .....	303
5.2.3. Prawo do patrzenia w kompleksie plantacyjnym .....	307
5.2.4. Wizualność i kontrwizualność jako dyskursywne strategie władzy .....	316
5.2.5. Obraz jako dyskurs w rozumieniu Foucaulta .....	324
5.3. Zwrot performatywny .....	325
5.3.1. Performatywne zachowania społeczne w kulturze wizualnej .....	329
5.3.2. Performatywne obrazy i piktorialne akty .....	331
5.3.3. Zdarzenia wizualne jako efekt sieci i performatywny cytat .....	333
5.3.4. Performatywne aspekty komunikacji zapośredniczonej przez internet .....	338
5.3.5. Listening Post: wizualizowane „cytaty” z rozmów „aktorów-sieci” .....	341
5.3.6. Bodies© INCorporated: „tekstowa” tożsamość potwierdzona copyrihtem .....	346
Bibliografia .....	351
Nota o pierwodrukach .....	379
Indeks osobowy .....	381



## Wstęp

Tytuł mojej książki nawiązuje do publikacji W. J. T. Mitchella *Seeing Through Race*, która jest swego rodzaju traktatem na temat postrzegania w ramach „widzenia przez” albo „widzenia jako”. Mitchell twierdzi, że „rasa jest sama w sobie medium i formą ikoniczną – nie po prostu czymś, co ma być widziane, lecz sama w sobie jest ramami dla widzenia przez lub [...] widzenia jako”<sup>1</sup>. W ujęciu Ludwiga Wittgensteina jest to formuła, w której „widzenie” pochodzi od sformułowania „widzę tę figurę jako skrzynię”, co oznacza, że „mam określone doznanie wzrokowe, które – jak uczy doświadczenie – łączy się zawsze bądź z interpretacją figury jako skrzyni, bądź z widokiem skrzyni. Gdyby jednak to powiedzenie miało taki sens, to musiałbym o tym wiedzieć. Musiałbym móc mówić o doznaniu bezpośrednio, a nie jedynie pośrednio. (Podobnie jak o czerwieni nie muszę koniecznie mówić jako o kolorze krwi)”<sup>2</sup>.

Mitchell twierdzi, że ludzkość znajduje się obecnie w ważnym momencie historycznym, który Barack Obama określił jako *teachable moment* (moment nauczania). Jest to czas, w którym mamy nauczyć się naszego rozumienia pojęć rasy, rasizmu i podziału na rasy (*racialization*)<sup>3</sup>. Rasa w tym ujęciu, a w moim kultura, nie jest

---

<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press 2012, s. 13.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 271.

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 10.

## 12 **Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej**

---

czymś, na co można patrzeć, ale jedynie stanowi ramy, poprzez które widzimy dane zjawisko<sup>4</sup>. W tym ujęciu kultura stanowi swego rodzaju konstrukt, poprzez który obserwujemy określone fenomeny. „Jest to coś, przez co patrzymy, jak rama okna, ekran, soczewka, a nie coś, na co patrzymy. Jest ona repertuarem albo zbiorem kognitywnych i konceptualnych filtrów, poprzez które zapośredniczone są formy ludzkiej odmienności. Jest także kostiumem, maską, maskaradą, którą można założyć na siebie, którą można grać i od której można się zdystansować. Jako taka oczywiście nie jest ona wyłącznie medium wizualnym, ale angażuje wszystkie zmysły i znaki, które umożliwiają ludzkie myślenie i rozpoznawanie”<sup>5</sup>.

Tytuł książki Mitchella *Seeing Through Race* równie dobrze mógłby brzmieć „myśląc przez rasę” (*Thinking Through Race*), ale dominacja wizualnych metafor/obrazów uzasadnia nacisk na widzenie (*seeing*), które ma długą tradycję jako synonim rozumienia i wiedzy<sup>6</sup>.

Metafora wizualna *seeing through* (widzenie przez) to tylko pewien sposób podejścia do tematu, w którym mowa o szerszym jego ujęciu poprzez dany konstrukt kulturowy, postrzeganiu innych ludzi „przez”, w ujęciu Mitchella rasę, a w moim kulturę. W tym celu została użyta metafora wizualna widzenia albo postrzegania przez. Postrzeganie tylko oznacza, jak ludzie rozumieją świat, jak dzielą konceptualną rzeczywistość. W moim ujęciu analiza widzenia przez kulturę jest środkiem do wyższego celu, jakim jest postawa, w której patrzymy na świat, abstrahując z niego pewne koncepcje i pojęcia, oraz na ich podstawie postrzegamy rzeczywistość.

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 13.

<sup>5</sup> Tamże, s. XII–XIII.

<sup>6</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa: Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2016, s. 85–88.

Wskazane ujęcie tematu może być zrealizowane według koncepcji analogicznej do tej, którą proponuje Mitchell, albo zdystansowania się od niego. Jeżeli przyjmiemy formułę analogiczną, to analizowanie tego, w jaki sposób patrzymy przez pewne konsepekty kulturowe na rzeczywistość będzie tak naprawdę na wyższym poziomie analizą tego, jak funkcjonuje sama kultura. W tym ujęciu obrazy będą jedynie środkiem do celu, jakim będzie analiza kultury. Można również zdystansować się od koncepcji Mitchella i skupić się na wizualności, która wydaje się absolutnie kluczowa, a nie jest tylko jedną z głównych metafor wizualnych. Dla Mitchella słowo widzenie pozostaje synonimem na rozumienie, postrzeganie i kształtowanie rzeczywistości realnej. W moim ujęciu z jednej strony korzystam z koncepcji analogicznej do proponowanej przez Mitchella i staram się badać to, w jaki sposób funkcjonuje sama kultura, a dyskurs studiów kultury wizualnej widzę jako narrację, podobną do studiów kulturowych, które zajmują się między innymi pojęciem kultury. Z drugiej zaś strony badam samą wizualność i funkcjonowanie metafor wizualnych, które odnoszą się do kultury, ale również do samej rzeczywistości realnej. Metafory wizualne obrazują idee, poglądy i koncepcje teoretyczne, które odnoszą się do naszego postrzegania świata.

W moim przypadku pojęcia używane we wspomnianych metaforach wizualnych nawiązują do tak zwanej teorii kultury wizualnej. Określenie tej dziedziny wiedzy, analogicznej do teorii kultury albo studiów kulturowych, jest konstruktem praktycznie nieobecny w dyskursie naukowym. Został on niejako powołany na potrzeby niniejszej pracy naukowej. Określa on zakres pojęć, które przynależą do teorii kultury, ale w moim ujęciu zostały one wykorzystane do opisu obrazu, wizualności i procesów widzenia. Osobną część rozważań włączonych w zakres teorii kultury wizualnej stanowią zwroty kulturowe na obszarze VCS (Visual Culture Studies) (zwrot piktorialny/ikoniczny, postkolonialny

i performatywny oraz myśl społeczno-kulturowa ukształtowana na wzór refleksji studiów kulturowych). W tym ujęciu teoria kultury wizualnej stanowi swego rodzaju konstrukt teoretyczno-metodologiczny podobny również do krytycznej teorii kultury. A pojęcie kultury zapożyczone od teoretyków z kręgu studiów kulturowych odnosi się z jednej strony do zagadnień społecznych, a z drugiej ujmuje wizualność jako wypadkową relacji społecznych. Margaret Dikovitskaya twierdzi, iż: „Raymond Williams sugeruje, że powinniśmy myśleć o społeczeństwie jako o czymś, co oznacza cały obszar relacji pomiędzy osobami, klasami i grupami, czyli tak zwanych relacji *face to face* albo bezpośrednich. Kultura jest strukturą symboli, obrazów i zapośredniczeń, które umożliwia społeczeństwo. Te koncepcje kultury i społeczeństwa są od siebie zależne. Nie ma społeczeństwa bez kultury, a kultura jest wyrazem relacji społecznych. Jednakże kultura nie jest tym samym co społeczeństwo, które składa się z relacji pomiędzy ludźmi; kultura to cały zespół zapośredniczeń (mediacji), które umożliwiają te relacje lub, co równie ważne, uniemożliwiają je. Kultura wizualna jest tym, co umożliwia istnienie społeczeństwa ludzi z oczami”<sup>7</sup>. W tym ujęciu kultura i społeczno-kulturowa teoria kultury są rozumiane jako efekt mediacji, w których wizualność stanowi element kluczowy. „Społeczeństwo ludzi z oczami” albo „kultura jednostek widzących” to struktury symboliczne, ujmujące wizualność jako formę zapośredniczonego widzenia, w którym kultura i społeczeństwo stanowią swego rodzaju „medium”.

---

<sup>7</sup> M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge – Massachusetts – London: The MIT Press 2005, s. 57.

## ROZDZIAŁ 1

# **Status studiów kultury wizualnej jako refleksji kulturoznawczej**

Głównym założeniem tego rozdziału jest przekonanie, że zakres teoretyczno-metodologiczny studiów kultury wizualnej (*Visual Culture Studies*) należy do obszaru refleksji kulturoznawczej. To zdanie nie oznacza, że te dwa obszary wiedzy winno się ze sobą utożsamiać. Status studiów kultury wizualnej, które są zawieszane między historią sztuki/historią mediów a studiami kulturowymi, w moim przekonaniu przesuwają się na stronę studiów kulturowych/ /kulturoznawstwa. To właśnie kulturoznawstwo/studia kulturowe decydują o charakterze refleksji studiów kultury wizualnej, które nie są egzemplifikacją historii sztuki, ale stanowią społeczny kontekst badań nad wizualnością, ikonografią i widzeniem kulturowym obrazów. W tej sytuacji można wysnuć wniosek, że studia kultury wizualnej stanowią rodzaj refleksji poświęcony kulturze, tylko ujęty w inny sposób. Wysuwa on wizualność jako efekt społecznego odbioru mediów wizualnych. Punkt widzenia, który proponuję, można odnaleźć we współczesnych próbach określenia przedmiotu badań studiów kultury wizualnej. Wszystkie te próby kierują uwagę w stronę zmiany punktu widzenia. Nie można bowiem mówić o tym, że ta dyscyplina wiedzy jest realizowana jako refleksja nad historią sztuki, ponieważ można umieścić ją w szeroko rozumianej perspektywie kulturoznawczej dyskusji. W ten sposób można powiedzieć, że studia kultury wizualnej powstają na przecięciu trzech rodzajów refleksji: historii sztuki/historii kultury, medioznawstwa,



kulturoznawstwa/studiów kulturowych. Jednak tym, co wyraźnie przeważa w tej refleksji, jest kulturoznawstwo.

Podsumowując, można powiedzieć, że studia kultury wizualnej nie są więc kulturoznawstwem *sensu stricto*. Studia kultury wizualnej i kulturoznawstwo to dwie samodzielne dziedziny wiedzy, łączą je natomiast wspólne paradygmaty teoretyczno-metodologiczne. Podobne asocjacje są we współczesnej humanistyce często spotykane. W niektórych ujęciach kulturoznawstwo jest łączone z literaturoznawstwem albo filmoznawstwem lub teatrologią na podstawie wspólnych paradygmatów teoretyczno-metodologicznych. Studia kultury wizualnej należą więc do obszaru tzw. „rozszerzonego” kulturoznawstwa (*‘expanded’ concept of culture forces Cultural Studies*)<sup>1</sup>, „rozszerzonego” niejako o problematykę obrazu i wizualności. Zarówno studia kultury wizualnej, jak i kulturoznawstwo wykorzystują te same teorie kulturowe, odmienne są tylko ich cele. Włączenie studiów kultury wizualnej w zakres kulturoznawstwa odbywa się na takiej samej zasadzie jak w przypadku nauk pokrewnych, które są oczywiście samodzielną interdyscyplinarną dziedziną. Studia kultury wizualnej są „rozszerzoną” refleksją kulturoznawczą, w której zakres problemowy został włączony obszar kulturoznawstwa. Zasada jest zawsze taka sama: teorie kulturowe służą do egemplifikacji zjawisk związanych z problematyką obrazu i wizualności. Na pierwszy rzut oka koncepcja ta może wydawać się zbyt radykalna. Status studiów kultury wizualnej wydaje się inter- albo transdyscyplinarny. Można więc powiedzieć, że studia kultury wizualnej znajdują się w przestrzeni „pomiędzy” historią sztuki a studiami kulturowymi albo są „rozszerzoną” pod wpływem studiów kulturowych historią sztuki albo odwrotnie – „rozszerzonym” pod wpływem historii sztuki kulturoznawstwem. Tego typu

---

<sup>1</sup> B. Agger, *Cultural Studies as Critical Theory*, London – New York: Routledge 1992, s. 11.

rozszerzenia zdarzają się we współczesnej humanistyce nader często. Rozszerzeniu ulega refleksja kulturoznawcza pod wpływem paradygmatów refleksji biologicznej, postkolonialnej albo feministycznej czy socjologicznej.

### **1.1. Studia kultury wizualnej jako „niebezpieczny suplement” kulturoznawstwa**

Odnosząc się do przedstawionych tutaj ustaleń teoretycznych, Margaret Dikovitskaya prezentuje koncepcję, że studia kultury wizualnej są „rozszerzoną” historią sztuki. Dikovitskaya twierdzi, że „niektórzy teoretycy używają terminu kultury wizualnej albo studiów wizualnych w celu określenia nowego teoretycznego obszaru w zakresie historii sztuki”<sup>2</sup>. Chciałbym wejść w polemikę z tą koncepcją i pokazać, że nie jest to jedyny możliwy punkt widzenia. Można dojść do wniosku, że punkt ciężkości w relacjach między historią sztuki i studiami kulturowymi może być przesunięty w drugą stronę. Studia kultury wizualnej są więc obszarem wiedzy zlokalizowanym nie w zakresie „rozszerzonej” historii sztuki, ale studiów kulturowych. Ten koncept przesuwa punkt widzenia z historycznego na dyskursywny.

Dikovitskaya prezentuje odmienną koncepcję. Jedna z pierwszych dysertacji na temat kultury wizualnej przyjmuje, że teksty większości autorów identyfikowanych z studiami kultury wizualnej to przykłady rozwoju dyscypliny, którą Dikovitskaya zdecydowała się nazwać „studiami wizualnymi” albo „studiami wizualności” (*Visual Studies*)<sup>3</sup>. W prostej linii dyscyplina ta jest niczym innym, jak tylko „rozszerzeniem” teorii (estetyki) i historii sztuki albo próbą ich komplementarnego połączenia. Ta klasyfikacja zostaje

---

<sup>2</sup> M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge – Massachusetts – London: The MIT Press 2005, s. 64.

<sup>3</sup> Tamże.

również przywołana przez Jamesa Elkinsa, który grupuje przedstawicieli studiów wizualnych, zaliczając do nich Brysona, Michaela A. Holly'ego i Paula Duro (nurt współczesnych badań nad historią sztuki), Jamesa Herberta, pracującego nad studiami teoretycznymi dotyczącymi sztuki, W. J. T. Mitchella, podejmującego problematykę obrazu i procesu widzenia, Davida Rodowicka, prowadzącego badania nad filmem, oraz Nicholasa Mirzoeffa i Lisę Cartwright, rozszerzających kategorię wizualności na cyfrowe media wizualne<sup>4</sup>. Wszystkie wymienione tutaj dyscypliny wiedzy są traktowane jako „rozszerzona” teoria i historia sztuki.

Warto przypomnieć, że ten sam punkt widzenia prezentuje również Mitchell, który dokonując krytyki studiów kultury wizualnej proponuje zastąpić je dyscypliną o nazwie studia wizualne, bowiem jego zdaniem to właśnie ten nurt myślowy pojawił się na polu postmodernistycznej refleksji nad historią sztuki. Interdyscyplinarny przewrót, o którym tutaj mowa, jest zdaniem Mitchella przykładem sytuacji, w której studia wizualne znajdują się w „niebezpiecznym położeniu” wynikającym z relacji i wzajemnego suplementowania historii i teorii sztuki (estetyki). Mitchell w następujący sposób charakteryzuje swoje stanowisko: „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 skopiczego, 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 własnych domen;

---

<sup>4</sup> J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York – London: Routledge 2003, s. 2–5.

po drugie zaś dlatego, że studia wizualne otwierają obie dyscypliny na »zewnętrzne« problemy, które zagrażają ich granicom»<sup>5</sup>.

W projekcie Mitchella widać tendencje do samookreślenia kształtującej się dyscypliny badań. Jeśli bowiem chcemy rozpatrywać studia kultury wizualnej w kontekście paradygmatu refleksji kulturoznawczej, musimy sobie odpowiedzieć na pytanie, czy badania te dotyczą historii sztuki rozpatrywanej w kontekście zjawisk kulturowych, czy odwrotnie – interpretacji kultury, dokonywanych za pomocą podstawowych kategorii badawczych historii sztuki, takich jak „obraz” czy „wizualność”. Rozwój i przemiany studiów kultury wizualnej mogą realizować się w dwojaki sposób. Z jednej strony trudno nie zgodzić się, że refleksja ta kształtowała się w bardzo ścisłej zależności ze współczesnymi badaniami nad historią sztuki. Jako przykład podejmowania tego rodzaju kwestii można podać postawę, którą stara się reprezentować Mirzoeff, również identyfikowany z szeroko pojętym nurtem studiów kultury wizualnej. Jednak w ciągu ostatnich lat autor tych koncepcji coraz wyraźniej skłania się w kierunku uczynienia z „wizualności” rodzaju instytucjonalnej podstawy badawczej, która pozwoliłaby na wydawanie antologii w ramach studiów kultury wizualnej. Teorie Mirzoeffa w coraz większym stopniu skłaniają się w kierunku „rozszerzonego” typu kulturoznawstwa, które zostaje wzbogacone o inne dyscypliny wiedzy (socjologia, estetyka, medioznawstwo, filmoznawstwo, historia sztuki).

W interdyscyplinarnych próbach „rozszerzenia” refleksji kulturoznawczej na obszarze studiów kultury wizualnej spektrum pojawiających się teorii jest bowiem bardzo szerokie. John A. Walker i Sarah Chaplin próbują prześledzić wszystkie szkoły teoretyczne

---

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones XVIII”, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu 2006, s. 276.

– źródła wpływów studiów kultury wizualnej, wymieniając samodzielne dyscypliny, które wchodzi w jej skład. Według tych badaczy są nimi m.in.: antropologia, archeologia, krytyka artystyczna, ekonomia polityczna, estetyka, feminizm, fenomenologia, filmoznawstwo, filozofia poststrukturalizmu i dekonstrukcji, historia i teoria architektury/designu, historia społeczna, historia sztuki, językoznawstwo, krytyka literacka/sztuki, medioznawstwo, psychoanaliza, psychologia poznania, psychologia percepcji, teoria recepcji, semiotyka, socjologia, studia afroamerykańskie, studia kulturowe, studia postkolonialne, teoria fotografii, teoria krytyczna i *queer theory*<sup>6</sup>. Gdybyśmy chcieli traktować refleksję kulturoznawczą jako podstawową dla studiów kultury wizualnej, ten złożony kompleks dyscyplin naukowych musiałby wchodzić w ich skład. Czy jest to możliwe? Raczej nie o to tutaj chodzi. Można powiedzieć, że bardziej wartościowe jest wykazanie wpływów, jakim może ulegać refleksja kulturoznawcza w zakresie studiów kultury wizualnej. W gruncie rzeczy ten dość złożony kompleks dziedzin, które koegzystują w jednym dyskursie, jest strategią naukową<sup>7</sup>. W przedstawionych stanowiskach teoretycznych studia kultury wizualnej traktowane są jako efekt przemian, które dokonały się na gruncie postmodernistycznych badań nad historią sztuki, a nie rozwoju studiów kulturowych. Historia sztuki stała się tutaj centrum, w którym dokonywały się opisane transformacje prowadzące do wyszczególnienia autonomicznej sfery dyskursu interdyscyplinarnego.

W koncepcji, którą chciałbym zaproponować, studia kulturowe albo kulturoznawstwo stają/staje się centrum opisywanych przemian i transformacji. Przemiany te prowadzą do ukształtowania się

---

<sup>6</sup> Por. J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester – New York: Manchester University Press 1997, s. 3.

<sup>7</sup> Zob. I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London – New York: Routledge 2002, s. 24–36.

studiów kultury wizualnej. Jednak również i w tym wypadku można powiedzieć, że studia kulturowe stają się „klasycznym przykładem tego, co Jacques Derrida nazwał »niebezpiecznym suplementem«<sup>8</sup>. Różnica polega na tym, że studia kulturowe zostały postawione wobec relacji do historii sztuki i w ten sposób są niejako suplementowane i uzupełniane. Biorąc pod uwagę fakt, że historia sztuki traktuje o formach wizualności, a studia kulturowe o wszelkich definicjach i rozumieniach kultury, to być może naturalnym uzupełnieniem – „suplementem” jest w tym wypadku refleksja łącząca te dwa obszary badań. W tym wariancie element niebezpieczeństwa tak pojętego suplementu nadal istnieje. Trudno bowiem ocenić podobnie jak w pierwszym wypadku, czy studia kulturowe są komplementarne z historią sztuki i czy granice tych dyscyplin nie ulegają „rozmyciu”. Interdyscyplinarność powoduje, że przedmiot badań tej dyscypliny wiedzy staje się niejasny. Nie wiadomo bowiem, czy dotyczy on „obrazu” czy „wizualności”. W tej sytuacji warto odwołać się do prób konstruowania definicji „wizualności” podobnie jak „kultury”.

## **1.2. Od studiów kulturowych do studiów kultury wizualnej**

Chciałbym zaproponować inny punkt widzenia, w którym studia kultury wizualnej można wyprowadzić z odmiennego źródła: od studiów kulturowych, a nie od historii sztuki. Ta koncepcja pochodzi z zupełnie innego źródła, które kładzie nacisk na potrzebę umieszczenia studiów kultury wizualnej w istniejącej już strukturze akademickiej. Omawiając to zjawisko Mirzoeff dochodzi do wniosku, że studia kultury wizualnej mogą być postrzegane jako efekt rozwoju interdyscyplinarnej refleksji rozpoczętej przez brytyjskie studia kulturowe, a kontynuowanej w rozlicznych ujęciach

---

<sup>8</sup> W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie*, dz. cyt., s. 276.

problematyki feministycznej, problematyki kulturowej gejów i lesbijek (*Gay and Lesbian Studies*), aż po studia afroamerykańskie (*Afro-American Studies*) i postkolonialne (*Post-Colonial Studies*). Wszystkie te obszary mieszczą się w zakresie tzw. „rozszerzonego” kulturoznawstwa i wyznaczają możliwości przekraczania granic między ukształtowanymi dyscyplinami wiedzy<sup>9</sup>.

Ten punkt widzenia pozwala nam rozumieć specyfikę omawianego kierunku badań opartego na strategii budowania konkluzji teoretycznych, odbiegających od przyjętego podziału wśród nauk humanistycznych. W tym ujęciu studia kultury wizualnej mogą stanowić kontynuację brytyjskich studiów kulturowych, przy założeniu, że w odróżnieniu od nich kładą większy nacisk na aspekt „wizualności” w kulturze. Gdyby pójść dalej i uznać studia kultury wizualnej jako refleksję rodzącą się w ścisłej zależności i kontynuacji brytyjskich studiów kulturowych, to można dojść na następujących konkluzji. Wyznaczone rejony teoretyczne łączy tematyka mediów wizualnych: w wypadku studiów kulturowych jest to telewizja, natomiast w wypadku studiów kultury wizualnej cały kompleks mediów wizualnych, których podstawową kategorią jest „wizualność”. Przypomnijmy, że brytyjskie studia kulturowe rozpatrują kulturę w obrębie społecznej produkcji i reprodukcji<sup>10</sup>, co powoduje podejmowanie refleksji na jej temat głównie z punktu widzenia klas społecznych i związanej z tym teorii ideologicznego statusu aparatu Louisa Althussera<sup>11</sup>. Natomiast studia kultury wizualnej nie podejmują bezpośrednio tego rodzaju refleksji.

---

<sup>9</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London – New York: Routledge 1999, s. 4–5.

<sup>10</sup> D. Kellner, *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between modern and postmodern*, London – New York: Routledge – Taylor & Francis Group 1995, s. 31–54.

<sup>11</sup> J. Fiske, *Brytyjskie badania kulturowe*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, Kielce: Szumacher 1998, s. 260–300.

Tego rodzaju rozwiązanie powoduje, że studia kulturowe łatwiej uznać za refleksję poprzedzającą studia kultury wizualnej aniżeli za jej subdyscyplinę o wspólnym przedmiocie badań, który ulega stopniowemu rozszerzeniu. Tym samym ryzykowne wydaje się dalsze wykazywanie, że studia kultury wizualnej niejako dziedniczą refleksję kulturoznawczą wraz ze wszelkimi wspólnymi cechami od brytyjskich studiów kulturowych. W porównaniu tych dyscyplin łatwiej bowiem znaleźć różnice niż podobieństwa. Studia kultury wizualnej stanowią uwieńczenie rozlicznych dyskursów teoretycznych, podejmowanych na terenie brytyjskimi studiami kulturowych i kumulujących się w postaci nowo powstałej dyscypliny badań. Jednak aby poczynione ustalenia uzyskały prawo nadania studiom kultury wizualnej miana dyscypliny kulturoznawczej, powinna dokonać się swego rodzaju integracja metodologiczna, która wyznaczałaby sposób postępowania badawczego tożsamy i rozpoznawalny na terenie nauk o kulturze. W tym względzie rozwiązanie może się wydawać bardzo proste. Wystarczy bowiem przyjąć, że refleksja kulturoznawcza rozwija się, począwszy od brytyjskich studiów kulturowych, w ścisłej zależności z interdyscyplinarną metodą badań, ponieważ to właśnie ona wyznacza wspólną oś ewolucji tej dziedziny wiedzy. Jednak aby podążać dalej za koncepcją „wcielenia” studiów kultury wizualnej w zakres kulturoznawstwa, trzeba przyjąć założenie, że możemy mówić o tego rodzaju wariacie na takiej samej zasadzie jak o badaniu mediów w optyce kulturoznawczej. Kultura wizualna jest tutaj przedmiotem badań, a metodologia należy do nauk o kulturze.

Zastanówmy się teraz, na czym opiera się koncepcja wcielenia studiów kultury wizualnej w zakres kulturoznawstwa. Po pierwsze refleksja na temat kultury wizualnej może być zaliczona do kulturoznawstwa, ponieważ przemawia za tym struktura samej dyscypliny i podział na jej subdyscypliny. Poszczególne działy refleksji nad kulturą wizualną tworzą subdyscypliny analogiczne do tych, jakie



spotykamy w kulturoznawstwie. Mamy więc tutaj ujęcie historyczne (historię kultury wizualnej analogiczną do historii kultury)<sup>12</sup>, ujęcie filozoficzne (filozofię kultury wizualnej analogiczną do filozofii kultury), ujęcie socjologiczne (socjologię kultury wizualnej analogiczną do socjologii kultury), a także ujęcie antropologiczne (antropologię kultury wizualnej analogiczną do antropologii kultury). Można się również pokusić o wyodrębnienie teorii kultury wizualnej ukształtowanej na wzór teorii kultury albo brytyjskich studiów kulturowych. Niektóre z tych subdyscyplin stanowią odrębne dyscypliny naukowe, np. antropologia kultury wizualnej albo inaczej antropologia obrazu<sup>13</sup>, podobnie jak socjologia kultury wizualnej/socjologia wizualna. Można wyszczególnić jeszcze inne

---

<sup>12</sup> Por. E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. Maciej Kaczyński, Tomasz Rosiński, Poznań: Zysk i S-ka 2007, s. 414; P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, s. 21–22. Tenże, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, s. 14. W podanych źródłach przedstawiono kilka koncepcji na temat tego, czym ma zajmować się historia kultury i historia kultury wizualnej.

<sup>13</sup> Według Hansa Beltinga: „Mówienie o antropologii nie wiąże się z jedną konkretną dyscypliną (nauką – przyp. K.C.), ale wyraża pragnienie otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu. Odnosi się także do innego, bardziej złożonego modelu czasowości, aniżeli dopuszczają to ewolucjonistyczne modele historii. Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, *a priori* ujmowane przez nas w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako »pan« i »władca« swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako »miejsce obrazów«, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi. Obrazy, które stwarza dowodzą, że jedyną ciągłością, jaką człowiek rozporządza, jest zmienność. Obrazy nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jak bardzo zmienna jest jego istota”. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2007, s. 13.

subdyscypliny wiedzy o kulturze wizualnej, np. psychologię kultury wizualnej analogiczną do psychologii kultury, semiotykę kultury wizualnej/semiotykę obrazu analogiczną do semiotyki kultury. Cały ten konspekt przypomina trochę zamiar tworzenia dyscyplin, które *de facto* nie istnieją.

Z prezentowanego punktu widzenia wartościowe wydają się wszelkie próby określenia terminu „kultura wizualna”. Trzeba zaznaczyć, że pojęcie „kultury wizualnej” w dość mylący sposób jest rozumiane zarówno jako dziedzina wiedzy, jak i przedmiot badań, a sama jego definicja nastroczała teoretykom niemałych trudności. Dlatego pojawiły się rozróżnienia na „studia kultury wizualnej” – dziedzinę wiedzy i „kulturę wizualną” – przedmiot badań, choć w moim odczuciu jest to rozróżnienie błędne i mylące. Przedmiotem badań studiów kultury wizualnej nie musi być „kultura wizualna” (konstrukt teoretyczny wciąż „poszukujący” definicji i niejasny teoretycznie), może nim być ikonosfera, widzenie i wizualność. Być może najtrafniej podsumował tę sytuację W. J. T. Mitchell, który stwierdził, że nie można przyjąć ogólnie dostępnego znaczenia słów „wizualny” i „kultura” do stworzenia satysfakcjonującej definicji „kultury wizualnej”<sup>14</sup>. Wychodząc z tego właśnie założenia Malcolm Barnard postanawia poświęcić cały rozdział swej książki próbie zdefiniowania pojęć „wizualny” (*the visual*) i „kulturowy” (*the cultural*), aby stworzyć kontekst dla dalszych rozważań na temat kultury wizualnej<sup>15</sup>.

Opisane zabiegi w gruncie rzeczy prowadzą do rozmywania się znaczenia terminu. Nie wiem, czy w takiej sytuacji można w ogóle

---

<sup>14</sup> W. J. T. Mitchell, *What is Visual Culture?*, w: *Meanings in Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, red. I. Lavin, Princeton – New Jersey: Institute of Advanced Study 1995, s. 208.

<sup>15</sup> M. Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, New York: Palgrave 2001, s. 1–3.

mówić o próbach zdefiniowania. Zamiast precyzowania, teoretycy mnożą konteksty, w których można mówić o różnych aspektach wizualności w kulturze współczesnej, ale również o różnych aspektach kulturowych wizualności. Na ile tego rodzaju strategia jest pożyteczna, a na ile prowadzi do zamętu pojęciowego, który w efekcie powoduje, że ciągle jeszcze nie wiadomo, co oznacza termin „kultura wizualna”, to kwestia na osobne rozważania. Dość wspomnieć, że autor cytowanej publikacji po kilku latach porzucił „szeroką koncepcję” kultury wizualnej na rzecz opisu wariantów rozumienia obrazów, dzieł sztuki i designu<sup>16</sup>.

Wymienieni teoretycy wielokrotnie podkreślali odrębność formującej się dyscypliny badań, nie precyzując w żadnym razie powinowactwa z już istniejącym podziałem w zakresie nauk humanistycznych. W takim układzie ustalenie studiów kultury wizualnej jako paradygmatu refleksji kulturoznawczej pociąga za sobą kwestie metodologiczne, które pozwalają na określenie przedmiotu dociekań tej refleksji. Najprostszym rozwiązaniem tego problemu jest próba określenia pojęcia „wizualnego zdarzenia” (*visual event*) jako przedmiotu refleksji studiów kultury wizualnej. To pojęcie w sposób najbardziej dobitny prezentuje specyfikę studiów kultury wizualnej, bowiem oddziela kształtującą się dyscyplinę wiedzy od refleksji na temat rozmaitych obszarów historii sztuki i historii obrazów, odnoszącą się głównie do sztuk opartych na zjawisku reprezentacji i do kontekstów społecznych, które stają się niejako odrębnymi subdyscyplinami. Ponadto zdarzenie wizualne uczestniczy w procesach społecznego odbioru i widzenia obrazów.

Jednak dopiero poczyniona przez Nicholasa Mirzoeffa klasyfikacja przedmiotów badań studiów kultury wizualnej, zawarta w *The Visual Culture Reader*, może wydawać się najbardziej precyzyjna

---

<sup>16</sup> Tenże, *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, New York: St. Martin's Press 1998, s. 10–31.

w argumentacji. Mirzoeff odrzuca interdyscyplinarne koncepcje współczesnych historyków sztuki i w miejsce podstawowej kategorii „obrazu”, którą odnajdujemy w ich tekstach, proponuje wprowadzenie „kompleksu mediów”, połączonych w „wizualnym zdarzeniu” (*visual event*). Autor tej koncepcji grupując i zderzając poszczególne stanowiska teoretyczne otrzymał całościowy obraz tej dyscypliny dotyczącej „wizualnych zdarzeń” (*visual events*), w „których użytkownik poszukuje informacji, znaczenia lub przyjemności, w kontakcie – tj. poprzez narzędzia z wizualnymi technologiami (*an interface with visual technology*), czyli konkretnymi obiektami, przedmiotami patrzenia, jak i środkami służącymi do ich prezentacji: od fresków i obrazów olejnych, poprzez fotografię, film, telewizję, aż po (multi)media cyfrowe oraz internet (autorska definicja Mirzoeffa)<sup>17</sup>. Ten kompleks nie jest tworzony przez jedno medium, ale stanowi centralny aspekt procesu odbioru sztuki, w którym uczestnik albo konsument współczesnej kultury odbiera wrażenia pochodzące od mediów czy od obiektów wizualnych wystawianych w galeriach, filmów oglądanych w kinie, telewizji, na wideo czy w internecie<sup>18</sup>.

W przedstawionej koncepcji zdarzenia wizualnego przy wszelkich próbach wypracowania metodologii i narzędzi służących do analizy sfery wizualnej, czyli wszelkich sposobów odbioru obrazów w kontekście zjawisk społecznych, Mirzoeff proponuje przyjęcie metody interdyscyplinarnej, która wykorzystuje zdobycze historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, teorii i socjologii kultury oraz wielu innych dziedzin zajmujących się badaniem różnych przejawów wizualności<sup>19</sup>. Można bowiem przyjąć za podstawę

---

<sup>17</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006, s. 252.

<sup>18</sup> Tenże, *An Introduction to Visual Culture*, dz. cyt., s. 3–5.

<sup>19</sup> Tamże, s. 3–5.

definiowania studiów kultury wizualnej ustalenia Mirzoeffa dotyczące zdarzenia wizualnego – przedmiotu badań tej dyscypliny wiedzy. Ten punkt widzenia wyznacza jeszcze jedną perspektywę genezy i ewolucji studiów kultury wizualnej, która prowadzi w kierunku badań nad mediami wizualnymi, począwszy od różnych form malarstwa, poprzez fotografię, film, wideo, telewizję, aż po (multi)media cyfrowe oraz internet. Przyjęcie takiego założenia powoduje, że został przesunięty punkt ciężkości z (historii) sztuki na media wizualne.

Przy założeniu, że współczesna kultura jest, w coraz większym stopniu, determinowana przez wszelkie aspekty „wizualności”, można dojść do wniosku, że studia kultury wizualnej, wzorem anglosaskich studiów kulturowych będą przykładem refleksji kulturoznawczej, która w najbardziej globalnym wymiarze, wyznaczonym przez samo pojęcie „wizualności”, będzie podejmowała problematykę najbardziej istotnych przemian współczesnej kultury. Nie da się bowiem ukryć faktu, że „wizualność” zyskuje obecnie ogromną ilość znaczeń i jest rozpatrywana w dużej liczbie kontekstów teoretycznych, które dalece poszerzają jej użyteczność. O dalszym rozwoju studiów kultury wizualnej może przesądzić rozwój coraz częściej podejmowanej, zwłaszcza przy okazji refleksji nad nowymi mediami, problematyki nowego typu „wizualności”, zrywającej z tradycją reprezentacji. Problematyka nowych mediów znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów kultury wizualnej. Być może jest to pierwszy krok na drodze, która została już wyznaczona na samym początku rozwoju omawianej dyscypliny wiedzy, rozwijającej się od refleksji na temat historii mediów wizualnych w kierunku badań nad kulturą współczesną. Jednak na definitywne rozwiązanie tej kwestii przyjdzie nam jeszcze poczekać. Zdecyduje o tym przyszły rozwój badań kulturoznawczych i tendencji teoretycznych, które pomogą określić paradygmaty metodologiczne wyznaczające kontekst tej refleksji humanistycznej.

Studia kultury wizualnej mogą zatem stanowić kontynuację studiów kulturowych, przy czym ich zakres należy rozumieć w takim ujęciu, jak został on przedstawiony w publikacji Chrisa Barkera *Studia kulturowe: teoria i praktyka*<sup>20</sup>. Jednak należy pamiętać, że studia kultury wizualnej kładą nacisk na aspekty wizualności w kulturze, które nie zostały sformułowane ani w żaden inny sposób określone na obszarze studiów kulturowych. Podobnie stało się w przypadku cytowanej tutaj publikacji, w której poza reprezentacją społeczną nie znajdujemy żadnych problemów teoretycznych, nawet pośrednio związanych z wizualnością. W przedstawionym ujęciu studia kultury wizualnej przejmują założenia teoretyczno-metodologiczne studiów kulturowych wzbogacając je o aspekty związane z obrazem i problematyką wizualności, obrazu i widzenia.

Gdyby pójść śladami przywołanej w tym miejscu konkluzji można dojść na następujących wniosków. Po pierwsze, studia kulturowe i studia kultury wizualnej łączy problematyka mediów. Po drugie, w tym wypadku są to media wizualne, które są dalece rozwarstwione do całego „kompleksu mediów”. Podstawową kategorią tych mediów jest „wizualność”. Natomiast brytyjskie studia kulturowe rozpatrują problematykę mediów (na przykład telewizji) w kontekście ideologicznym i społecznym<sup>21</sup>. Jedynie kwestia tzw. społecznych reprezentacji może zwracać uwagę na wspólne obszary studiów kultury wizualnej i studiów kulturowych, którymi bez wątpienia są koncepcje semiotyczne Rolanda Barthes’a. Reprezentacja jest rozumiana przez badaczy studiów kulturowych jako społeczne zjawisko konstruowania przedstawienia otaczającej rzeczywistości, w celu nadania jej znaczenia<sup>22</sup>. To pojmowanie

---

<sup>20</sup> Zob. Ch. Barker, *Studia kulturowe: teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s. 3–62.

<sup>21</sup> Zob. D. Kellner, dz. cyt., s. 31–54.

<sup>22</sup> Zob. C. Barker, dz. cyt., s. 8–9.

zjawiska wydaje się bliskie również wielu teoretykom spod znaku studiów kultury wizualnej. Jednak podstawową kategorią, która łączy studia kultury wizualnej i studia kulturowe są reprezentacje kulturowe (*cultural representations*)<sup>23</sup>.

Przedstawione argumenty na rzecz powinowactwa teoretyczno-metodologicznego studiów kulturowych i studiów kultury wizualnej mogą wydawać się wątpliwe, jeśli weźmie się pod uwagę ustalenia Mirzoeffa dotyczące zdarzenia wizualnego jako przedmiotu badań tej dyscypliny wiedzy. Z jednej bowiem strony zdarzenie wizualne w sposób najbardziej dobitny prezentuje specyfikę studiów kultury wizualnej, bowiem oddziela ją od postmodernistycznej refleksji na temat historii sztuki. Z drugiej zaś strony, określony przez Mirzoeffa przedmiot badań studiów kultury wizualnej podkreśla wyraźnie „paradygmat performatywistyczny”, który obecnie jest podejmowany na polu refleksji nad kulturą i dawał o sobie znać również na obszarze refleksji studiów kulturowych, ale był tam dalece zdominowany przez „paradygmat tekstowy”. Paradygmat performatywistyczny podkreśla przekierowanie teoretyczno-metodologiczne z paradygmatu tekstowego na inne środki komunikacji semiotycznej, w tym również wizualne.

Przesunięcie ciężaru gatunkowego z tekstualności na wizualność współczesnych przemian kulturowych pozwala zrozumieć ich specyfikę. Dominacja mediów (audio)wizualnych potwierdza fakt proliferacji wizualności i ujawnia przesłanki, jakie do niego doprowadziły, ale także powoduje, że niektóre postmodernistyczne diagnozy głoszą, że: „Współczesna kultura staje się w coraz większym stopniu kulturą obrazu albo (według innych autorów)

---

<sup>23</sup> S. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997.

kulturą widzialności”<sup>24</sup>. Natomiast paradygmat performatywistyczny w powiązaniu z „wizualnymi” elementami zachowań społecznych czyni przedmiotem swych dociekań nie tyle same obrazy, obecne w przestrzeni publicznej, ale zdolność ich widzenia albo odbioru przez uczestnika zdarzeń wizualnych. Wskazane aspekty „performatywistyczne” i „wizualne” dają się również zauważyć w sformułowanej przez Mirzoeffa definicji zdarzenia wizualnego, która spełnia wymogi jednego z najbardziej „globalnych” określeń „obrazu” jako wszelkich wrażeń wzrokowych, w których odbiorca poszukuje znaczenia uzyskiwanego dzięki medialnym technologiom. W tej kwestii Mirzoeff proponuje strategiczną reinterpretację historii mediów wizualnych, rozumianych jako całościowy fenomen oparty na zjawisku reprezentacji<sup>25</sup>. Z tego właśnie powodu teoria semiotyczna, która była podstawą refleksji na temat obrazu, została tutaj odczytana w duchu tezy głoszącej, że: „Podczas gdy jeden model reprezentacji rzeczywistości traci uzasadnienie, w jego miejsce pojawia się inny, bez potrzeby eliminacji tego pierwszego”<sup>26</sup>. Przedstawione argumenty nie pozwalają jednak utrzymać tezy, że studia kultury wizualnej są w prostej linii wynikiem ewolucji brytyjskich studiów kulturowych, a jedynie kontynuują zainicjowane przez ten kierunek badań perspektywy teoretyczne. Bardzo znamienne wydaje się ujęcie, które prezentują John A. Walker i Sarah Chaplin: omawiając zakres studiów kultury wizualnej, poruszają również kwestię studiów kulturowych, które ich zdaniem wpłynęły w znaczący sposób na przedmiot badań studiów kultury wizualnej. Stanowisko badaczy jest następujące: „Zakres studiów kulturowych jest szerszy niż studiów kultury wizualnej, ponieważ zawierają one

---

<sup>24</sup> E. Wilk, *Preface*, w: *Methodology — Culture — Audiovisuality*, red. E. Wilk, Warszawa – Katowice: Instytut Kultury – Wydawnictwo Naukowe Ślask 1998, s. 7.

<sup>25</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>26</sup> Tamże, s. 7.



więcej rodzajów funkcjonowania kultury – na przykład: literaturę, muzykę i radio. Niektóre inne różnice punktów widzenia: studia kulturowe nie stawiają na pierwszym planie »wizualności« w tym samym stopniu jak studia kultury wizualnej. Akademickie studia kulturowe często pochodzą z socjologicznego raczej niż humanistycznego podłoża”<sup>27</sup>.

W wielu kwestiach stanowiska teoretyków studiów kulturowych i studiów kultury wizualnej wydają się pokrywać. W antologiach zarówno z zakresu studiów kulturowych, jak i studiów kultury wizualnej są przywoływane te same nazwiska: Karola Marksa, Jacques’a Lacana, Rolanda Barthes’a, Louisa Althussera, Guya Deborda, Judith Butler i Michela Foucault<sup>28</sup>. Ale czy to wystarczy, aby uznać te dziedziny wiedzy za powiązane ze sobą metodologicznie?

Odpowiedź na to pytanie może być negatywna, ponieważ studia kultury wizualnej nie posiadają wypracowanej strategii metodologicznej, a ich podstawową zasadą są interdyscyplinarne badania, w których odnajdujemy zagadnienia związane z obrazem i różnymi typami wizualności obecnymi w mediach wizualnych. Z tego właśnie powodu interdyscyplinarność może zostać uznana za metodologię albo bardziej za strategię teoretyczną studiów kultury wizualnej. Określenie statusu studiów kultury wizualnej i powiązania go z aspektem ewolucji i przemian studiów kulturowych może się wydawać kluczowe w kwestii odpowiedzi na postawione pytanie. Jednak studia kultury wizualnej przyjmują odmienne założenie, integrując refleksję teoretyczną wokół pojęcia „obrazu”, a nie „kultury”. Z tego właśnie powodu studia kulturowe łatwiej jest

---

<sup>27</sup> J. A. Walker, S. Chaplin, dz. cyt., s. 47.

<sup>28</sup> Zob. np. *The Visual Culture Reader...* dz. cyt., s. 122–123, 126–128, 135–144, 147–151, 229–236. Przywołane artykuły podejmują problematykę „obrazu”, z tego powodu nie mogą one być odczytywane w kontekście przejęcia metod badawczych studiów kulturowych.

uznać za refleksję poprzedzającą studia kultury wizualnej aniżeli za jej subdyscyplinę o wspólnym przedmiocie badań, który ulega stopniowemu rozszerzeniu. Porównując te dwie dziedziny wiedzy łatwiej znaleźć różnice niż podobieństwa. Studia kultury wizualnej stanowią uwieńczenie rozlicznych dyskursów teoretycznych podejmowanych na terenie studiów kulturowych i kumulujących się w postaci nowej dyscypliny badań. Do jej wyłonienia nie przyczyniły się jednak bezpośrednio studia kulturowe, ale wiele innych dyscyplin wiedzy, które podejmowały problematykę obrazu. Jedynym ich wspólnym wyznacznikiem była interdyscyplinarność jako metoda badawcza.

### **1.3. Studia kultury wizualnej jako interdyscyplinarna refleksja kulturoznawcza**

Status studiów kultury wizualnej jest również „niepewny”, ponieważ nie wiadomo, co jest przedmiotem badań tej dyscypliny. W zasadzie jest nim „kultura wizualna”, natomiast w polskich publikacjach ciągle nie ma zgody na jednolitą wersję przekładu językowego nazwy omawianej dziedziny wiedzy. Krzysztof Olechnicki w pracy *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych* proponuje określić studia kultury wizualnej jako „studia nad kulturą obrazu (ewentualnie »studia/ /badania kultury obrazu«)”<sup>29</sup>, sprzeciwiając się tym samym wszelkim próbom określania „wizualności” jako przedmiotu badań tej dyscypliny wiedzy, a zwracając przy tym uwagę na to, że jej miejsce zajmuje obraz (element pozbawiony jakiegokolwiek definicji).

---

<sup>29</sup> Zob. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza 2003, s. 93–96. Zob. J. Aumont, *The Image*, przeł. C. Pajackowska, London: British Film Institute 1997, s. 1–3.

Zdaniem Olechnickiego, tego rodzaju przekonanie znajduje potwierdzenie w opiniach większości badaczy związanych ze wspomnianą dziedziną wiedzy, dla których najważniejszą sprawą jest „[...] po pierwsze, zainteresowanie kulturą obrazu albo ikonosferą – otaczającymi jednostki wyobrażeniami wizualnymi, traktowanymi jako odzwierciedlenie oryginalnej formy kulturowej danej zbiorowości społecznej; po drugie zaś, wykorzystywanie obrazów jako podstawy do suwerennej analizy badawczej – specyficznej, rządzącej się swoimi własnymi prawami, ale równouprawnionej z analizą materiału utrwalonego w formie werbalnej”<sup>30</sup>.

W dalszej części cytowanego wywodu Olechnicki pisze: „Aby wyjaśnić możliwe na gruncie języka polskiego nieporozumienie, chciałbym podkreślić, że używane przeze mnie pojęcie obrazu nie powinno być zawężane do »obrazów« w znaczeniu na przykład dzieł sztuki malarskiej, lecz odnosi się tu do tego wszystkiego, co »widać«. Kultura obrazu będzie przeze mnie rozumiana jako ikonosfera zawężona do obrazów wzrokowych”<sup>31</sup>.

Omówiony punkt widzenia odwołuje się do koncepcji ikonosfery Mieczysława Porębskiego<sup>32</sup>, który stara się rozszerzyć możliwości rozumienia pojęcia „obrazu”, włączając w jego zakres praktycznie wszystkie wrażenia wzrokowe odbierane przez człowieka, a następnie poddawane przez niego kulturowo-społecznej interpretacji. Ten sam aspekt zmiany znaczenia terminu „obraz” pojawia się nader często we wszelkich diagnozach kultury współczesnej. Jednak pragnę zwrócić uwagę, jak dalece mylące mogą być odczytania studiów kultury wizualnej w aspekcie problematyki „obrazu”. Pomijając fakt niezręczności językowej, która tkwi dość mocno

---

<sup>30</sup> K. Olechnicki, dz. cyt., s. 9.

<sup>31</sup> Tamże, s. 9.

<sup>32</sup> Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 9–19.

w sformułowaniu „kultury obrazu”, stajemy przed dość poważnym problem jej zdefiniowania, pogłębionym przez niejasności i obciążenia teoretyczne tkwiące przede wszystkim w pojęciu samego „obrazu”. Dlatego w rozwiązaniu, które proponuje Olechnicki zamiast sprecyzowania pojęcia „kultura obrazu” pojawia się pewnego rodzaju pułapka tautologiczna, w której wyraz określający nie wzbogaca treści wyrazu określanego. Trzecim problemem, który powoduje, że przyjęcie założeń Olechnickiego jest trudne to zaakceptowania, są odwołania do ikonosfery, którym bliżej jest do definicji „wizualności” niż „obrazu”.

Osobiście chciałbym zaproponować inny punktu widzenia, niż proponuje Olechnicki, i dlatego używam określenia „studia kultury wizualnej”. Przyjąłem takie założenie, ponieważ uważam, że „kultura obrazu” jest trudna do zdefiniowania. Trudności te są pogłębione przez niejasności i obciążenia teoretyczne tkwiące w pojęciu samego „obrazu” (przedmiotu badań omawianej przez Olechnickiego dziedziny wiedzy?). Nie stworzono bowiem, i próżno nam tego oczekiwać, żadnej zadowalającej definicji pojęcia „obrazu”, ani tym bardziej jego teorii operującej pojęciem „kultury obrazu”, choć takie próby były czynione wielokrotnie. Problem ten został poruszony przez Jacques’a Aumonta – autora jednej z najobszerniejszych monografii na temat obrazu, który stwierdza w pierwszych słowach wstępu do swej publikacji *The Image*, że „obraz” jest jednym z najbardziej tajemniczych i wieloznacznych pojęć, które pojawiły się w naukach humanistycznych<sup>33</sup>.

Staram się rozumieć ikonosferę jako sferę widzenia kulturowego, w którym nie chodzi o obrazy, ale o sposób ich postrzegania. W tej koncepcji szczególnie ważne wydaje się odniesienie do przedmiotu badań studiów kultury wizualnej: ikonosfery ujętej jako poszerzenie definicji obrazu, zbliżone do określenia „wizualności”

---

<sup>33</sup> J. Aumont, dz. cyt., s. 1–3.

albo „widzenia” jako wrażeń wzrokowych. W takiej sytuacji używanie pojęcia „obraz” do określenia innych terminów jedynie komplikuje sprawę, powodując, że nadal nie wiemy, gdzie mieszczą się granice zakresu badań określanych przez ten termin dyscyplin wiedzy, w tym również „kultury obrazu”. Podobna sytuacja dotyczy również obrazu filmowego i wielu innych pojęć, które mimo że są powszechnie używane, nadal nie doczekały się precyzyjnych definicji. Z tego powodu proponuję używać sformułowania „kultura wizualna” jako bardziej precyzyjnego. Jak widać z powyższych rozważań jednym z naczelnych problemów studiów kultury wizualnej jest potrzeba definicji i określenia przedmiotu badań, a w dalszej konsekwencji wyznaczenia ram teoretyczno-metodologicznych dla tej dziedziny wiedzy. Tego rodzaju refleksja towarzyszy z reguły każdej nowo powstałej dyscyplinie, ale w tym przypadku znamioną cechą pozostaje fakt, że teoretycy studiów kultury wizualnej zajmują się tym problemem bardzo szczegółowo. Istnieją publikacje książkowe, które temu zagadnieniu poświęcają całe rozdziały, a nawet ograniczają się do rozpatrywania tylko tej kwestii w rozlicznych koncepcjach teoretycznych.

Bardzo ważnym aspektem studiów kultury wizualnej są próby wypracowania własnej metodologii i narzędzi służących do analizy sfery wizualnej i jej społecznej recepcji. Mirzoeff proponuje w tym względzie metodę interdyscyplinarną, która wykorzystuje zdobycze wielu nauk humanistycznych, które zajmowały się badaniem różnych przejawów wizualności<sup>34</sup>. Autor tej koncepcji uważa, że we współczesnej kulturze „wizualne” staje się to, co niejako *ex definitione* wizualne nie jest (przykładem może być „obrazowanie” wnętrza ludzkiego ciała, którego dokonuje się przy pomocy wyspecjalizowanej technologii medycznej). Kultura współczesna obala prymat słowa nad obrazem, co więcej powołuje do istnienia coś, co moglibyśmy

---

<sup>34</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction...* dz. cyt., s. 3–5.

nazwać „językiem obrazów”. W tym duchu zjawisko kultury wizualnej opisuje Richard Howells, który rozpoczyna swą książkę o tej tematyce od znamienego zdania: „Żyjemy w wizualnym świecie”<sup>35</sup>.

Autor stawia tezę, że każdy człowiek od początku swego życia bez przerwy odbiera obrazy, co wymusza na nim stworzenie w umyśle pewnego rodzaju „narzędzia” służącego do odczytywania ich znaczenia. Ta publikacja jest próbą podjęcia problematyki powstawania i transmisji znaczenia w sztukach pięknych, fotografii, filmie, telewizji i nowych mediach. *Visual Culture* Howellsa jest próbą odczytania społecznej reprezentacji i znaczenia zawartego w procesach kulturotwórczych. Podobnie jak liczne publikacje Stuarta Halla zwraca on uwagę na wiele aspektów budowania znaczenia przez procesy ideologiczne.

Jako przykład rozwoju wspomnianej tendencji na obszarze studiów kultury wizualnej można podać refleksję nad zjawiskiem „kulturowej reprezentacji”; jest to kluczowy element debat podejmowanych w zakresie brytyjskich studiów kulturowych, który obecnie jest analizowany w interdyscyplinarnej perspektywie: od malarstwa, poprzez fotografię, film, telewizję i wideo, aż po interaktywne multimedia cyfrowe. Być może najtrafniejszą dialegozą rozwijających się obecnie tendencji, które mają decydujący wpływ na charakter studiów kultury wizualnej, jest stwierdzenie Irit Rogoff, że: „Kultura wizualna otwiera cały świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i przestrzenne współrzędne odczytywane są jedne poprzez drugie, zapożyczając nagromadzone warstwy znaczenia i subiektywne reakcje na każde nasze spotkanie z filmem, telewizją, przedmiotem sztuki, budynkiem czy środowiskiem miejskim”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> R. Howells, *Visual Culture*, Cambridge – Oxford – Maden: Polity Press 2003, s. 1.

<sup>36</sup> I. Rogoff, dz. cyt., s. 31.

Zaprezentowany kontekst teoretyczny jest efektem ponowoczesnej pluralizacji kultury starającej się rozstrzygać o tych samych problemach w kilku kwestiach, widzieć je w wielu perspektywach i analizować je na różnych przykładach. Z jednej strony przedstawiony projekt szczególnie mocno ciąży w kierunku intertekstualności, która wyjątkowo często powraca we wszelkich diagnozach rozwoju kultury wizualnej. Czy kontekst ten sprzyja jednak rozwojowi studiów kultury wizualnej jako nowego paradygmatu refleksji kulturoznawczej, przejętego po brytyjskich studiach kulturowych? Z drugiej strony trzeba pamiętać o tym, że refleksja kulturoznawcza zawsze poszukiwała interdyscyplinarnych sprzymierzeńców w innych dziedzinach wiedzy. *Visual culture studies* są właśnie taką dziedziną badań, w której interdyscyplinarność jest swego rodzaju strategią działania. Jest ona rozumiana w duchu refleksji Barthes'a, który mówił, że metoda ta nie powinna być sztucznym połączeniem kilku dziedzin, a próbą stworzenia nowego przedmiotu badań<sup>37</sup>. Perspektywa studiów kultury wizualnej może się okazać korzystna również z tego powodu, że podejmuje próbę określenia miejsca i roli kultury w epoce mediów elektronicznych.

Z jednej strony studia kultury wizualnej dążą bardzo silnie do swoistej niezależności od refleksji kulturoznawczej. Z drugiej strony dyscyplina ta bezustannie wikła się w zależności z historią sztuki i studiami kulturowymi oraz całym szeregiem dyscyplin humanistycznych, np. feminizmem. W tej sytuacji trudno o prawdziwą niezależność od jakiegokolwiek dyscypliny wiedzy. Tego rodzaju postawa narzuca problem utrzymania i potwierdzenia niezależności, który wcale nie będzie łatwy z racji tego, że studia kultury wizualnej przy okazji analizy zjawisk wizualnych przywołują ogromną ilość kontekstów teoretycznych. W takim układzie nawet jeśli studia kultury wizualnej nadal będą podejmowały zagadnienia związane

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 25.

w dużej mierze ze sztuką, to i tak mogą być uważane za refleksję kulturoznawczą.

Biorąc pod uwagę założenie, że współczesna kultura jest, w coraz większym stopniu, determinowana przez wszelkie aspekty „wizualności”, można dojść do wniosku, że studia kultury wizualnej, wzorem anglosaskich studiów kulturowych, będą przykładem refleksji kulturoznawczej, która w najbardziej globalnym wymiarze, wyznaczonym przez samo pojęcie „wizualności” podejmie problematykę najbardziej istotnych przemian współczesnej kultury. Nie da się bowiem ukryć faktu, że „wizualność” zyskuje obecnie ogromną ilość znaczeń i jest rozpatrywana w wielu kontekstach teoretycznych, które dalece poszerzają jej użyteczność. Jednak o dalszym rozwoju studiów kultury wizualnej może również przesądzić coraz większa liczba podejmowanych kontekstów, zwłaszcza przy okazji refleksji nad nowymi mediami, które mieszczą się w problematyce nowego typu „wizualności”, zrywającej z tradycją reprezentacji.

Przyszłość studiów kultury wizualnej w dużym stopniu zależy od rozwoju refleksji nad nowymi mediami i cyberkulturą. To właśnie ta dziedzina wiedzy wyznacza nowe paradygmaty metodologiczne. Jednak w obecnym stanie rzeczy trudno mówić o drastycznym przekierowaniu refleksji z kultury wizualnej na (nowe) media albo odwrotnie. Mamy raczej do czynienia z ich korespondencją albo powstawaniem nowego pola inter- i transdyscyplinarnej dyskusji, w której zostają wykorzystane paradygmaty badawcze obydwu dyscyplin wiedzy: studiów kultury wizualnej i medioznawstwa. Problematyka nowych mediów znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów kultury wizualnej. Być może jest to pierwszy krok na drodze, która została już wyznaczona w rozwoju omawianej dyscypliny wiedzy: od interdyscyplinarnych studiów kultury wizualnej w kierunku badań nad współczesną kulturą i cyberkulturą. Jednak na definitywne rozwiązanie tej kwestii przyjdzie nam jeszcze poczekać.





## ROZDZIAŁ 2

# Kulturowa teoria obrazu

### 2.1. Kulturowa teoria obrazu jako odnowiony projekt ikonologii Erwina Panofsky'ego

W tym rozdziale omówię możliwości określenia teoretyczno-metodologicznego projektu W. J. T. Mitchella pod nazwą kulturowa teoria obrazu (podejmującego kulturowe aspekty funkcjonowania obrazu, które można odnieść do szeroko pojętej refleksji kulturoznawczej). Trzeba otwarcie powiedzieć, że wszelkie próby rozważań nad perspektywami rozwoju tej dyscypliny wiedzy podjął Mitchell w *Picture Theory* i stwierdził już niemal na samym początku, że są one z góry skazane na klęskę. Zbudowanie w pełni satysfakcjonującej refleksji na ten temat jest w humanistyce ciągle trudno osiągalne. W przeważającej bowiem liczbie publikacji teoria obrazu ogranicza się jedynie do studiów porównawczych, w które włączane są: semiotyczne i filozoficzne teorie reprezentacji wizualnej albo socjologiczno-antropologiczne badania nad filmem i kultura masową. W *Picture Theory* Mitchell już na samym początku stawia pytanie: czy problem z „teorią obrazu” wynika z jej specyfiki, czy może z samego pojęcia „obrazu”, które wciąż jeszcze nie doczekało się precyzyjnej definicji?<sup>1</sup> Pytanie to ma szczególne

---

<sup>1</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1994, s. 9.

znaczenie, ponieważ trudno wyznaczyć granice, w których poruszają się teoretycy obrazu i reprezentacji.

Czy możliwa jest zatem kulturowa teoria obrazu i jakie są szanse powstania satysfakcjonującej refleksji na ten temat? W odpowiedzi na to pytanie Mitchell zapewnia, że można uprawiać tego rodzaju dyscyplinę naukową, skupiając się z jednej strony na metodach i systemach klasyfikacji obrazów, a z drugiej na określeniu statusu obrazu w kulturze współczesnej. Jednak w praktyce jego teoria opiera się na ciągłych odwołaniach do poststrukturalistycznej filozofii (Jacques Derrida, Michel Foucault) albo pragmatyzmu filozoficznego (Ludwig Wittgenstein). I to właśnie pytanie o rolę obrazu w kulturze współczesnej wydaje się w tych zabiegach najważniejsze. Jednak, co warto podkreślić, teoria obrazu ma jeszcze jedno zadanie. Chodzi mianowicie o określenie refleksji na temat współczesnej kultury wizualnej jako teorii, o funkcjonowanie tego dyskursu właśnie w określonych ramach teoretycznych. Czy projekt ten jest możliwy, czy studia kultury wizualnej mogą funkcjonować jako (kulturowa) teoria obrazu? Odpowiedź na to pytanie sprowadza się do określenia, czym zajmuje się kulturowa teoria obrazu. Dyscyplina ta koncentruje się na roli obrazu w kulturze współczesnej oraz jego sposobach funkcjonowania, podziale na poszczególne struktury obrazowe: metaobrazy itp. Kulturowa teoria obrazu to także dziedzina zajmująca się „kulturą obrazu” – obrazem jako zjawiskiem kulturowym.

Pojęcie „obraz” stanowi jeden z najbardziej wieloznacznych terminów, jaki pojawił się w naukach humanistycznych i społecznych. Na ten aspekt zwrócił uwagę Jacques Aumont – autor jednej z najobszerniejszych monografii na temat obrazu, który w pierwszych słowach wstępu do swej książki *L'Image (The Image)* stwierdza, że: „Obraz posiada niezliczone, potencjalne manifestacje, niektóre z nich są postrzegane przez zmysły, a inne są czysto intelektualne, również kiedy używamy metafor widzenia w abstrakcyjnym

myśleniu”<sup>2</sup>. W podobnym kontekście problem zjawiska obrazu stawia Andrzej Leśniak, autor monografii na temat filozofii Georges’a Didi-Hubermana, który stwierdza, że: „Miejsce obrazu w dyskursie humanistycznym nie jest określone. Niezależnie od tego, w jaki sposób ujmuje się relacje zachodzące pomiędzy różnymi językami i sposobami mówienia, pojęcie obrazu sprawia problemy interpretacyjne. To sytuacja problematyczna, zwłaszcza we współczesnym kontekście, w którym funkcjonuje wielka ilość tekstów, w których pojęcie obrazu gra kluczową rolę. Obraz, kategoria stale występująca w rozmaitych dyscyplinach wiedzy, niekiedy w samym ich centrum jako pojęcie organizujące pewien sposób mówienia, niekiedy na marginesie bądź na przecięciu języków teoretycznych, jest czymś kłopotliwym, niemal niezrozumiałym, zwłaszcza wtedy, gdy bierze się pod uwagę kontrowersje, które pojawiają się przy okazji jakichkolwiek prób jego dookreślenia”<sup>3</sup>.

Trudno więc określić, czym jest obraz, ale jeszcze trudniej opisać go w postaci zwartej formuły teoretycznej. Jednak podjęto takie próby, określane często jako odmiany „ikonologii” (nauki o obrazie), która została zapoczątkowana przez Erwina Panofsky’ego. Być może potrzeba wyłonienia teorii obrazu wynika z przeświadczenia, które Jacques Rancière wyraził tak: „Obraz [...] jest niemy. Mówi nam coś dopiero wtedy, gdy się o nim mówi, gdy zostaje złapany w siatkę dyskursu, gdy jest np. kolażem – dopiero nakładające się na siebie pasaż tekstów i fragmentów wizualności tworzą »mówiące obrazy, czyli związki między widzialnością i znaczeniem«”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Aumont, *The Image*, przeł. C. Pajackowska, London: British Film Institute 1997, s. 1.

<sup>3</sup> A. Leśniak, *Obraz płynny. Geoges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 9.

<sup>4</sup> A. Żmijewski, *Polityczne gramatyki obrazów*, w: J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007, s. 8.

W celu uzyskania odpowiedzi na postawione pytania odwołam się do Hansa Beltinga, który w *Antropologii obrazu* przedstawia założenia teoretyczne teorii obrazu, będące jednocześnie próbą odpowiedzi na pytanie o status obrazu we współczesnej kulturze. Według niego: „»Obraz« jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi”<sup>5</sup>.

Przedstawione przez Beltinga przesłanki pozwalają traktować studia kultury wizualnej jako interdyscyplinarną „teorię obrazu” przy założeniu, że jest ona refleksją na temat „obrazów” – według Beltinga – w perspektywie „antropologicznej”. Jednak nie oznacza to, że chodzi tutaj o przyjęcie paradygmatów badawczych nauki o tej nazwie. W tej kwestii Belting twierdzi, że nie należy teorii obrazu wiązać z żadną konkretną dyscypliną naukową, a jedynie z interdyscyplinarnym badaniem problematyki obrazu w kulturze współczesnej<sup>6</sup>. Antropologia obrazu jest rozumiana jako nauka o człowieku i jego związkach z obrazami.

Warto również przypomnieć, że ten sam punkt widzenia prezentuje Mitchell, który dokonując krytyki studiów kultury wizualnej, proponuje zastąpić je dyscypliną o nazwie studia wizualne, a jednocześnie staje się rzecznikiem niedokończonego projektu

---

<sup>5</sup> H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XI, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2000, s. 296.

<sup>6</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków: Universitas 2007, s. 13.

Erwina Panofsky'ego, ikonologii. Mamy więc dwa projekty teorii obrazu: z jednej strony „antropologia obrazu” Beltinga, a z drugiej ikonologia, którą proponuje Mitchell. Z tego względu stajemy przed potrzebą zdefiniowania pojęcia „obrazu”. Trudno więc określić, czym jest obraz, ale jeszcze trudniej opisać go w postaci zwartej formuły teoretycznej. Wskazane niebezpieczeństwa stają się o tyle realne, że projekt Mitchella określany jako odmiana „ikonologii” (nauki o obrazie), która została zapoczątkowana przez Erwina Panofsky'ego, wikła w semiotyczne i językowe dyskursy. Opisana sytuacja uświadamia fakt, że teoria obrazu nie wypracowała jeszcze własnego „języka”, wręcz przeciwnie metodologia interdyscyplinarna, do której jawnie się przyznaje, powoduje, że bardzo łatwo popada ona w zależności od innych dyscyplin nauk humanistyczny. Co powoduje, że zaczyna kształtować się socjologiczna lub filozoficzna „teoria obrazu”. Z tego względu warto jeszcze raz przywołać rozwiązanie Beltinga: mimo że nazywa on swoją „teorię obrazu” antropologiczną, nie oznacza to bezpośredniego posłużenia się antropologicznymi metodami badawczymi. Teoria obrazu powinna wypracować własne narzędzia badawcze przy pomocy metodologii interdyscyplinarnej, która może okazać się pożyteczna przy wszelkich próbach samookreślenia. Jednocześnie należy zaznaczyć, że zastąpienie nazwy studiów kultury wizualnej (*Visual Culture Studies*) studiami wizualności (*Visual Studies*), co proponuje Mitchell, nie może być powodem, dla którego teoria obrazu (integralna część VS) będzie utożsamiana z VCS.

Problematyka obrazu znajduje się obecnie w centrum zainteresowania licznych nauk humanistycznych i społecznych: socjologii wizualnej i antropologii obrazu<sup>7</sup> oraz badań kultury wizualnej.

---

<sup>7</sup> K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza 2003; P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.

Opisana tendencja jest ujmowana przez niektórych teoretyków (przede wszystkim Mitchella) jako ewidentny przejaw „zwrotu obrazowego” (*the pictorial turn*) albo w wersji niemieckiej – „zwrotu ikonicznego” (*der ikonische Wende*), który stanowi lustrzane odbicie zwrotu lingwistycznego w refleksji Jacques’a Derridy, Michela Foucaulta, Jacques’a Lacana i Richarda Rorty’ego<sup>8</sup>.

## **2.2. Obraz jako medium tożsamości (przypadek Orlan, *docile bodies* i „Julie Graham”)**

Rolę komponentu obrazowego w tworzeniu i kształtowaniu tożsamości można omówić na przykładzie projektu *The Reincarnation of Saint Orlan* francuskiej artystki Orlan, która od wielu lat dokonuje transformacji swojego ciała poprzez serię plastycznych operacji chirurgicznych. W swych performansach Orlan podejmuje próby, które nie polegają na dążeniu ku „idealnemu” pięknu kobiecej twarzy, usankcjonowanemu przez system patriarchalny, ale wiążą się nierozzerwalnie z problematyką tożsamości. Z jednej strony może się wydawać, że Orlan chce stworzyć swoją tożsamość w oparciu o reprezentacje ikoniczne, które w kulturze zachodnioeuropejskiej odwołują się do ściśle określonych wizerunków. Z drugiej zaś strony projekt Orlan koresponduje z zachowaniami, które można zaobserwować na obszarze kultury popularnej. Mowa tutaj o podejmowanych masowo operacjach plastycznych w celu nadania ciału ściśle określonego wyglądu zgodnego z przyjętymi w kulturze normami „piękna”. Przywołana tendencja wiąże się z problematyką „biowładzy”, która jest rozumiana jako zespół mechanizmów prowadzących do tego, żeby cechy biologiczne gatunku ludzkiego

---

<sup>8</sup> M. Gołębiewska, *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2003, s. 30–36.

włączyć w obszar strategii władzy<sup>9</sup>. Jednak projekt Orlan relatywi-  
zuje przyjęte normy – jej twarz nie została stworzona na podobień-  
stwo obrazów cyrkulujących w mediach wizualnych. Orlan podjęła  
próbę stworzenia nowej osoby, która powstanie w wyniku cyklu  
operacji plastycznych, a jej twarz będzie komputerową wypadkową  
twarzy artystki i wybranych przedstawień z zachodnioeuropejskiej  
sztuki klasycznej: *Diany* ze szkoły Fontainebleau, *Psyche* François  
Gerarda, *Europy* Gustave’a Moreau, *Wenus* Sandra Botticellego  
i *Mona Lisy* Leonarda da Vinci<sup>10</sup>.

Projekt Orlan „rozpościera się [...] między ciałem realnym, bio-  
logicznym a ciałem wirtualnym, między naturą a technosferą”<sup>11</sup>.  
Artystka dąży w kierunku transformacji swojego ciała na podo-  
bieństwo „wirtualnego” wizerunku obrazowego, który nie istnieje  
w żadnej innej formie. Wizualna tożsamość artystki zmienia się  
więc pod wpływem obrazów, a wspomniana transformacja jej ciała  
odbywa się przy udziale przedstawień wizualnych zaczerpniętych  
ze sztuki dawnej.

Poszukiwanie usankcjonowanych przez reżimy skopiczne mode-  
li tożsamości odbywa się zdaniem Marity Sturken i Lisy Cartwright  
za pomocą obrazów fotograficznych w komunikatach reklamo-  
wych. Badaczki odwołują się do koncepcji „podatnych ciał” (*the do-  
cile bodies*) Michela Foucaulta, w której czytamy, że: „Ciało ludzkie  
dostaje się w tryby maszynierii władzy, która dokonuje rewizji, roz-  
biera na części i na powrót je składa. Oto chwila narodzin »anatomii  
politycznej«, będącej zarazem swoistą »mechaniką władzy«: określa  
ona, w jaki sposób można wpływać na ciało, w jaki sposób możemy  
wpływać na ciała innych – nie tylko żeby wykonywały to, czego

<sup>9</sup> M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 23.

<sup>10</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 117–118.

<sup>11</sup> R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków: Rabid 2002, s. 194.



się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się chce, przy pomocy z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytwarza tedy ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała »podatne«<sup>12</sup>.

Sturken i Cartwright twierdzą, że obywatele partycypują w ideologiach społeczeństwa przez procedury dyscyplinarne, w których „ciało jest obiektem [...] natarczywego i zdecydowanego blokowania” przez ciasną sieć przymusów, zakazów i zobowiązań<sup>13</sup>. Jednocześnie metody te pozwalają na drobiazgową kontrolę funkcjonowania ciała, która zapewnia „ciągłe ujarzmienie jego sił” i narzuca mu „relacje »podatność – przydatność«<sup>14</sup>. Z tego powodu jesteśmy poddawani mechanizmom „biowładzy”, które mogą prowadzić do wykluczenia. Chcąc tego uniknąć, możemy współpracować i próbować dopasować się do istniejących ideologii przyjmując postawę konformistyczną. Wskazany mechanizm obejmuje media wizualne, które stają się „mediami tożsamości”: kreują nasz wygląd poprzez mechanizmy wpływania na nasze ciało. Ten proces szczególnie jest widoczny „w szerokim zakresie obrazów medialnych i reklamowych, które produkują dla nas ujednolicone obrazy doskonałego ciała, wyglądu i pozy”<sup>15</sup>. Obrazy medialne funkcjonują jako „ideologiczne teksty”, które tworzą nasz wizerunek (*self-image*) i tożsamość. Natomiast normy, standardy „piękna” i „estetyki”, jakie te obrazy wyznaczają, są częścią spojrzenia (*gaze*), które widzowie kierują w stronę samych siebie.

Joanne Finkelstein w *The Art of Self Invention* pisze o kształtowaniu samego siebie pod wpływem mediów wizualnych. Autorka odwołuje się do pojęcia „autokreacji”, która powraca w procesie

---

<sup>12</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komentant, Warszawa: Fundacja Aletheia 1998, s. 133.

<sup>13</sup> Tamże, s. 132.

<sup>14</sup> Tamże, s. 133.

<sup>15</sup> M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York – Oxford: Oxford University Press 2009, s. 111.

historycznym kilkakrotnie i ma aspekt kosmopolityczny. W tym sensie uczestnictwo w kulturze konsumpcyjnej można uważać za „indeks tożsamości”<sup>16</sup>. W celu wyjaśnienia, jak można rozumieć pojęcie tożsamości na obszarze kultury wizualnej, Finkelstein odwołuje się do obrazu Renè Magritte’a *The Enchanted Domain* (1953). Na obrazie przedstawione owoce są identyczne, nawet pod względem doboru masek jako „narzędzi ukrycia”. Te maski zakrywające tylko oczy są zupełnie nieadekwatne jako przebranie. W użyteczny sposób odnoszą się one do pewności siebie, z którą stosujemy przedmioty, aby wyrazić różne aspekty samych siebie. Jednak nasuwa się tutaj pytanie: co można osiągnąć przez założenie takiej maski? To pytanie pozostaje bez odpowiedzi. Zastanawiając się nad ideą maski, jesteśmy wciągnięci w różne konteksty, które towarzyszą zagadnieniu tożsamości<sup>17</sup>.

Ostatnim elementem kształtowania tożsamości za pomocą mediów wizualnych jest przypadek tożsamości *on-line*. Mirzoeff opisuje przypadek „Julie Graham” – wirtualnej tożsamości *on-line*, która została stworzona przez psychologa Sanforda Lewisa. Logował się on w sieci CompuServe, w grupie dyskusyjnej kobiet, pod pseudonimem „Julie” i odkrył, że jego interlokutorki zbliżyły się do niego w dużo większym stopniu niż wtedy, kiedy występował jako mężczyzna. Wkrótce potem Lewis wykreował bardzo szczegółową tożsamość *on-line* dla „Julie Graham”, podając, że jest ona psychologką o bardzo zniekształconej twarzy, w wyniku wypadku samochodowego, której nie można skorygować nawet przy pomocy operacji plastycznej. Grupa dyskusyjna pozwoliła jej nawiązać kontakt z ludźmi i przezwyciężyć swoje ułomności. Tożsamość *on-line* „Julie” była bardzo dobrze dopasowana do potrzeb użytkowniczek

---

<sup>16</sup> J. Finkelstein, *The Art of Self Invention. Image and Identity in Popular Visual Culture*, London – New York: I.B.Tauris 2007, s. 130.

<sup>17</sup> Tamże, s. 95.

sieci, co spowodowało, że uzyskiwała ona ogromną popularność i wiele osób zaczęło nalegać, aby się z nią spotkać poza siecią CompuServe. Lewis zdał sobie sprawę, że będzie zmuszony w końcu „uśmiercić” swoją tożsamość *on-line*, żeby uniknąć zdemaskowania. Jednak zamiar ten się nie udał i oszustwo wyszło na jaw<sup>18</sup>.

Opisana tożsamość *on-line* „Julie” była budowana głównie w oparciu o tekst. Jednak odwołując się do podziału W. J. T. Mitchella na *image* i *picture*, można powiedzieć że w wypadku „Julie” tożsamość była kształtowana przez *image*. Wiele interlokuterek, które rozmawiały z „Julie” przez internet, wyobrażało sobie jej wygląd, wiele z nich chciało ją zobaczyć. Również twórca „Julie” – psycholog Lewis posiadał wyobrażenia na temat jej wyglądu, które mogły się stać przedmiotem rozmów z interlokutorkami. W tym sensie internet może być pojmowany jako medium wizualne. Mirzoeff uważa, że przyszłość internetu polega na tworzeniu nowych form wizualności. Jako wyznacznik warunkujący rozwój tego rodzaju tendencji można wymienić udział animacji flashowych, obecnych na niektórych stronach internetowych. Zdaniem Mirzoeffa głównym motorem napędzającym ewolucję internetu w kierunku medium wizualnego była popularność komercyjnych stron erotycznych i pornograficznych, które w badaniach statystycznych okazywały się najczęściej odwiedzanymi domenami<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 111–112. Mirzoeff opisuje przypadek „Julie Graham” powołując się na: A. R. Stone, *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge – Massachusetts: The MIT Press 1995, s. 65–81. Ta sama historia jest również przytoczona przez Patricję Wallace, jednak w jej wersji zmieniono imiona: psycholog nazywa się Alex, a stworzona przez niego tożsamość online „Joan”. Zob. P. Wallace, *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2001, s. 65–66.

<sup>19</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 108.

## 2.3. *Picture Theory*: próby klasyfikacji obrazów

### 2.3.1. Od „rodziny obrazów” do metaobrazów

W tekście *What Is an Image?* Mitchell zwraca uwagę na fakt, że udzielenie odpowiedzi na pytanie, czym jest obraz, jest bardzo trudne. Odpowiedź na to pytanie jest kwestią socjopolityczną, która oznacza, że przychylenie się do określonej odpowiedzi identyfikuje politycznie określoną osobę, co miało miejsce w okresie angielskiej wojny domowej albo w czasach Bizancjum, kiedy stosunek do obrazów określał człowieka jako ikonoklastę. Mitchell zauważa, że podobnie jak język obrazu są współcześnie problematyczne, są „enigmami”, i zaznacza, że jest dość powszechne we współczesnych badaniach nad obrazami, iż porównuje się je w pewien sposób do języka, w tym sensie, że podobnie jak język nie jest już uważany za transparentne „okno na świat”, również obrazy ukrywają w pewien sposób treść i podlegają ideologicznej mistyfikacji<sup>20</sup>. Mitchell podobnie jak Wittgenstein stosuje zabieg „gier językowych” (*language games*) w stosunku do obrazów i deklaruje, że zbada „różne sposoby, w jakie słowo *image* używane jest w szeregu instytucjonalnych dyskursów – szczególnie krytyki literackiej, historii sztuki, teologii i filozofii”<sup>21</sup>.

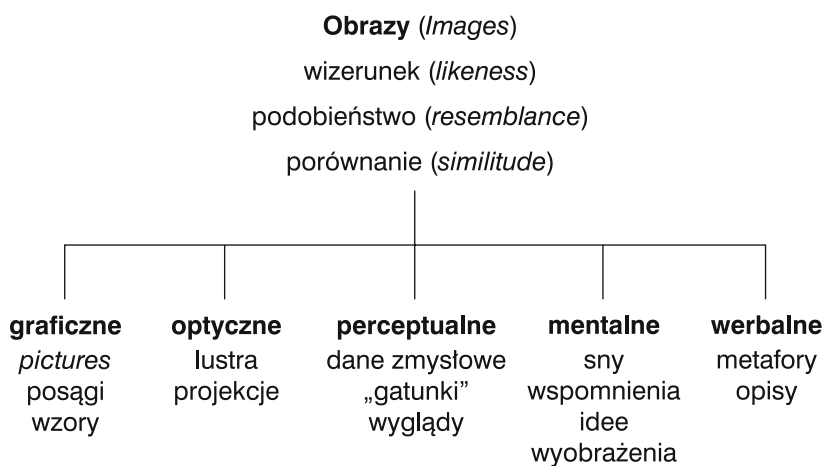
Stosując wspomniane metody, Mitchell dokonuje prób klasyfikacji obrazów. Jedną z nich jest tzw. rodzina obrazów (*the family of images*), która zawiera kilka rodzajów obrazów połączonych w jedną całość. Według Mitchella istnieje ogromna ilość rzeczy, którą w różnych kontekstach nazywamy obrazami. Z tego względu wszelkie próby ich klasyfikacji są bardzo trudne. Wyróżniamy więc

<sup>20</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1986, s. 7–46; przedruk: tenże, *What Is an Image?*, „New Literary History” 1984, Vol. 15, No. 3, s. 503–537.

<sup>21</sup> Tamże, s. 504.

obrazy, które nazywamy *pictures* – są to iluzje optyczne, posągi, mapy, diagramy, przedstawienia, projekcje, natomiast *image* to sny, halucynacje, poematy, wzory matematyczne, wspomnienia, a nawet idee. Ta różnorodność rzeczy, które nazywamy obrazami, powoduje, że trudno tutaj wprowadzić porządek i zaproponować metody klasyfikacji. Co więcej, nazywanie rzeczy terminem obraz wcale nie oznacza, że mają ze sobą cokolwiek wspólnego. Brakuje również jednej zwięzłej definicji obrazu, który pozostaje fenomenem niedookreślonym i pełnym sprzeczności<sup>22</sup>.

Mitchell proponuje podział na pięć kategorii obrazów:

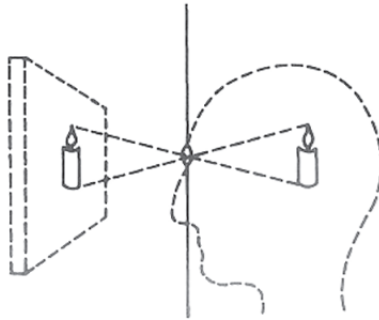


Każda z tych kategorii obrazów została przyporządkowana określonej nauce. Obrazy mentalne badane są przez psychologię i epistemologię, natomiast obrazy optyczne przez fizykę, obrazy graficzne przynależą do historii sztuki, werbalne do literatury albo krytyki literackiej, z kolei obrazy perceptualne zajmują region

<sup>22</sup> Tamże, s. 504–505.

graniczny, w którym fizjologowie, neurologowie, psychologowie, historycy sztuki, fizycy współpracują z filozofami i literaturoznawcami. Podział ten dotyczy obrazów, określanych przez Mitchella jako *images*, które jako pojęcia przynależą do filozofii i teologii<sup>23</sup>.

W badaniu obrazów można rozróżnić te, które są obrazami w sensie dosłownym, i zjawiska nazywane w ten sposób w sensie metaforycznym. W tej kwestii Mitchell uważa, że: „Trudno oprzeć się konkluzji, że *image* właściwy to jest taka rzecz, którą znajdujemy po lewej stronie diagramu, czyli obraz graficzny lub optyczny, który widzimy w obiektywnej przestrzeni dzielonej publicznie z innymi”<sup>24</sup>. Mogłoby się więc wydawać, że obrazy mentalne i werbalne są obrazami „wątpliwymi” albo metaforycznymi. Jednak Mitchell ukazuje, że jest to tylko złudzenie, ponieważ nie można pierwszym z wymienionych obrazów przypisać znaczenia dosłownego, a drugim figuratywnego. W celu potwierdzenia tej tezy odwołuje się on do Wittgensteina, który przyznaje, że nie powinniśmy myśleć o obrazach mentalnych jak o czymś mniej „publicznym” czy mniej „materialnym” niż rzeczywiste obrazy<sup>25</sup>.



<sup>23</sup> Tamże, s. 505.

<sup>24</sup> Tamże, s. 506.

<sup>25</sup> Tamże, s. 507.

Powyższy rysunek zdaniem Mitchella jest modelem reprezentacji, ponieważ człowiek obserwujący przedmiot tworzy w umyśle jego obraz mentalny, który przedstawia percypowany przedmiot. Podczas procesu patrzenia powstaje więc obraz mentalny danego przedmiotu w naszym umyśle. Jednak przywołany tutaj obraz mentalny ma status „wątpliwy”, ponieważ ten model sugeruje absolutną symetrię między umysłem a realną rzeczywistością. Jednocześnie potwierdza on możliwość dokładnej, wręcz punktowej tożsamości między przedmiotem w rzeczywistości realnej a jego obrazem, między zjawiskami realnymi a ich reprezentacją w umyśle. Można założyć, że gdyby ta część diagramu reprezentująca umysł zniknęła, to świat realny albo fizyczny istniałby dalej. Jest to podstawą do stwierdzenia, że obraz optyczny jest bardziej „realny” niż obraz mentalny. Jednak Mitchell odwraca przedstawioną logikę i twierdzi, że gdyby nie było umysłu, który na podstawie percepcji wzrokowej obrazów optycznych tworzy obraz mentalny, to nikt by nie widział tych obrazów i one nie istniałyby w żadnym wymiarze. Podobnie dzieje się w przypadku obrazów optycznych, które aby mogły istnieć, muszą być zobaczone. Dlatego, gdyby nie było umysłu, który tworzy obrazy mentalne, to obrazy optyczne przestałyby istnieć, ponieważ nikt nie mógłby ich zobaczyć: „Świat nie zależy od świadomości, ale obrazy świata zależą”<sup>26</sup>.

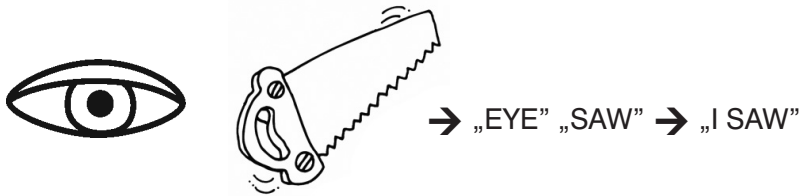
Kolejna próba dekonstrukcji opozycji między obrazami optycznymi i obrazami mentalnymi polega na tym, że uważamy obrazy optyczne za bardziej „realne”, ponieważ możemy na nie „publicznie” patrzeć (wiele osób może patrzeć na jeden obraz wiszący na ścianie). Tego warunku nie spełniają sny, wspomnienia, wyobrażenia i inne obrazy mentalne. Ale Mitchell sugeruje, że umiejętność rozpoznania obrazu graficznego jako obrazu też jest oparta na pewnych zdolnościach mentalnych. Jeżeli dzikus, który nie posiada

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 509.

żadnej mentalnej koncepcji obrazu, zobaczyłby obraz optyczny albo graficzny, to mógłby go w ogóle nie zauważyć albo nie rozpoznać. Innymi słowy, obrazy graficzne też nie są „publiczne” – dla wszystkich do zobaczenia, ponieważ niektóre osoby mogą ich nie rozpoznać. Proces widzenia obrazów nie jest powszechny dla wszystkich, w danej kulturze możemy mieć do czynienia z określonymi umiejętnościami służącymi do rozpoznawania obrazów. Mitchell uważa, że obrazy nie posiadają absolutnej obiektywności swojego istnienia, jakby się to powszechnie wydawało<sup>27</sup>.

Kolejną grupę obrazów wyróżnionych przez Mitchella stanowią obrazy werbalne, czyli metaforyczne określenia dla języka figuratywnego. Przekonanie to wynika z założenia, które w krytyce literackiej ujmuje język dosłowny jako niemetaforyczny, natomiast język obrazowy/obraz werbalny jest ujmowany jako figuratywny i metaforyczny. Jedną z definicji obrazów werbalnych jest stwierdzenie Hugh'a Kennera, który zaliczył do nich wszystko to, co słowa nazywają w dziele literackim. Jednak Mitchell uważa, że obraz werbalny jest związany z metaforą. Jednym ze specjalnych przykładów obrazów werbalnych jest rebus językowy, który wygląda następująco:



Przedstawia on wyrażenie językowe „oko widziało” ukazane w sposób obrazowy, które przekształca się następnie w stwierdzenie „ja widziałem”, ponieważ słowo „oko” (*eye*) wymawiamy

<sup>27</sup> Tamże, s. 510.



po angielsku podobnie jak „ja” (*I*). Mitchell zwraca uwagę na obrazowość, która pojawia się w literaturze (obrazy werbalne), ale również w naukach humanistycznych, czego przykładem jest filozofia (obrazowy wymiar refleksji)<sup>28</sup>.

Mitchell sugeruje, że słowo „obraz” w pierwotnym znaczeniu nie ma nic wspólnego z piktorialną (graficzną) reprezentacją, ponieważ oznaczało podobieństwo, które jest rozpatrywane bez odwołania do jakiegokolwiek przedstawienia czy wizerunku. W tym miejscu Mitchell odwołuje się do *Księgi Rodzaju*, w której czytamy, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga: *The Imago Dei* (Rdz 1, 27). W ten sposób teoretyk sugeruje, że słowo „podobieństwo” nie zostało tutaj dodane jako „druga”, osobna idea, ale taka, która wyjaśnia znaczenie słowa „obraz”. W tym rozumieniu słowo „obraz” oznacza podobieństwo, jest bliskie określeniu *image* i diametralnie odcina się od znaczenia, które można przypisać obrazom z kategorii *pictures*. Jeśli przyjmiemy założenie, że obraz oznacza podobieństwo, to należy zastanowić się nad tym, co ten termin oznacza. Podobieństwo zakłada bowiem pewien stopień różnicy. Dwie rzeczy są podobne, kiedy mają pewne cechy wspólne, ale nie są one identyczne, więc posiadają również cechy, które je różnią. Innymi słowy, można rozpatrywać podobieństwo dwóch rzeczy na zasadzie pewnych wspólnych cech. Obiekt posiada cechy wspólne, ale nie posiada innych, które go różnią. Jednak wyszczególnianie tych cech wspólnych i odróżniających nie ma nic wspólnego z wyglądem<sup>29</sup>.

Mitchell zadaje pytanie: dlaczego to podobieństwo nazwano obrazem (*image*), podczas gdy ma ono konotacje wizualne i piktorialne związane z wizerunkiem? W odpowiedzi na to pytanie teoretyk sugeruje, że określenie obrazu jako podobieństwa pochodzi od walki z idolatrią i ikonoklazmu, kiedy walczono z ideą

<sup>28</sup> Tamże, s. 512–518.

<sup>29</sup> Tamże, s. 521–522.

podobieństwa do Boga, które wyrażone było w sposób piktorialny, walczone również z obrazami. W ten sposób określenie obrazu połączyło się ze znaczeniem słowa podobieństwo<sup>30</sup>. Jednak zdaniem Mitchella opisana sytuacja pociąga za sobą pewne nieuniknione konsekwencje. Przedstawiony tutaj sposób definiowania obrazu wynika z rozumienia go w kategoriach pojęcia „ikony”, ponieważ, jak stwierdził Konrad Onasch i Annemarie Schnieper: „Greckie słowo *eikon* oznacza »przedstawienie na podobieństwo pierwotnego wzoru lub modelu«. W tym rozumieniu określenie »ikona« dotyczy każdego zrealizowanego przedstawienia, bez względu na materiał albo technikę wykonania, a także wielkość. Ikonami są zarówno olbrzymie malowidła i mozaiki znajdujące się na ścianach bądź kopułach świątyń, jak też precyzyjne miniatury w Starym i Nowym Testamencie lub w tekstach liturgicznych”<sup>31</sup>. Jednak dopełnieniem przedstawionej tutaj definicji obrazu jest stwierdzenie, że ikonizacja to cecha znaków ikonizacyjnych, które według typologii Charlesa S. Peirce’a opierają się na kategorii *mimesis*<sup>32</sup>.

Kolejną próbą klasyfikacji obrazów poczynioną przez Mitchella są metaobrazy, które odnajdujemy w *Picture Theory*. Struktury wizualne, które badacz określił w ten sposób, są obrazami o (samych) obrazach, czyli o takich obrazach, które odsyłają same do siebie lub do innych obrazów, albo o obrazach używanych do tego, aby pokazać, czym jest obraz<sup>33</sup>. Definicja ta, zbudowana analogicznie do określenia metaznaku, zdradza językowe inklinacje, które wynikają z realizacji projektu ikonologii Panofsky’ego.

<sup>30</sup> Tamże, s. 523.

<sup>31</sup> K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, przeł. Z. Szanter, M. Smoliński, Warszawa: Arkady 2002, s. 17.

<sup>32</sup> Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, przeł. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego – Polskie Towarzystwo Semiotyczne 1997, s. 176–177.

<sup>33</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 35.

Pierwszym z wyróżnionych metaobrazów jest „obraz sam w sobie” (*Picture Itself*) przedstawiający człowieka wewnątrz spirali. Interpretując ten obraz, Mitchell odwołuje się do Saula Steinberga, który opisał go jako „przerażający rysunek” (*frightening drawing*), czyli taki, który staje się coraz węższy. Steinberg odczytuje ten obraz z perspektywy artysty, „od środka”, który widzi go jako „przerażający”, jako wzniosły obraz niebezpieczeństwa w sztuce autorefleksyjnej. Ale można na ten obraz spojrzeć od innej strony – „od zewnątrz”. Z tej perspektywy nie jest on sztuką, ale ilustracją z magazynu „New Yorker”, nie jest wzniosły, ale raczej śmieszny. Co więcej, nie jest portretem współczesnego, stereotypowego i dekadentckiego artysty jako ekspresywnego indywidualisty, który kreuje świat z niczego, ale raczej obrazem burżuazyjnego dżentelmena rysującego coś w swoim notatniku (*scratchpad*). Z tego punktu widzenia może on być potencjalnym odbiorcą tego obrazu, ale może być również mieszkańcem Nowego Jorku albo typowym czytelnikiem magazynu „New Yorker”, zadowolonym z siebie, dość bogatym mieszcuchem i biznesmenem. Rysunek Steinberga pt. *Spirala* (1964) powstał w serii zatytułowanej „Nowy Świat”, który nie był tylko abstrakcyjnym światem autonomicznego artysty, ale również naszym światem. Nie był on reprezentowany przez inne obrazy, ale w istocie został stworzony, czyli nadano mu byt w akcie tworzenia obrazów. Mitchell twierdzi, że opisana sytuacja jest idealną ilustracją zwrotu piktorialnego w kulturze współczesnej. W tym sensie żyjemy w świecie obrazów, w którym – parafrazując słynne zdanie Jacques’a Derridy, pochodzące z książki *O gramatologii*<sup>34</sup> – „Nie ma nic poza-obrazem” (*There is nothing outside the picture*)<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Chodzi o zdanie Jacques’a Derridy, które w tłumaczeniu Bogdana Banasiaka brzmi: „Nie istnieje poza-tekst”. J. Derrida, *Róż(ni(c)os)ć*, w: J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1999, s. 217.

<sup>35</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 41.

Być może najbardziej oczywistą rzeczą kwestionowaną przez ten metaobraz jest struktura zewnątrz/wewnątrz, struktura pierwszego i drugiego poziomu reprezentacji, na którym opiera się koncepcja metaobrazu. Obraz szkatułkowych i koncentrycznych przestrzeni i poziomów wymagany jest, aby ustabilizować metaobraz, aby wprowadzić dyskurs drugiego rzędu, aby odizolować go od obiektu lub języka pierwszego rzędu, który opisuje. Zatem większość metaobrazów przedstawia obraz na obrazie albo obraz w obrazie, który jest jednym z wielu obiektów przedstawionych. Nawet obraz w obrazie, który duplikuje swój obraz ram, efekt *mise-en-abyme*, może w zasadzie zatrzymać swoje poziomy, granice i ramy bez zmian. Rozpatrując obraz, który przedstawia człowieka rysującego rysunek człowieka rysującego..., można odnieść wrażenie, że nieskończony regres symulacji i powtórzenia wcale nie zamazuje różnic tych wszystkich poziomów, oprócz samego punktu, w którym obraz zanika. W tej sytuacji mamy więc n poziomów szkatułkowych reprezentacji, a każdy poziom jest wyraźnie rozgraniczony jako zewnątrz w stosunku do jakiegoś wewnątrz. Rysunek Steinberga jest celowym odniesieniem i transgresją tej wyraźnie zaznaczonej struktury szkatułkowości. Spiralna forma konstruuje strukturę zewnątrz/wewnątrz, która jest ciągła, bez przerw, rozgraniczeń i duplikacji. Rysunek Steinberga jest metaobrazem w formalnym sensie, obrazem o samym sobie, obrazem, który odnosi się do swego, własnego stworzenia, obrazem powodującym, że zanika granica zewnątrz/wewnątrz. Podobnie dzieje się również z granicą między reprezentacją pierwszego i drugiego rzędu, na której opiera się struktura metapiktorialna<sup>36</sup>.

Następnym rodzajem metaobrazów wyróżnionym przez Mitchella są „inne obrazy” (*Other Pictures*), do których można zaliczyć rysunek Alaina *Egyptian Life Class* (1955), pochodzący z „The New Yorker

<sup>36</sup> Tamże, s. 42.

Magazine”. Rysunek ten jest metaobrazem, który odnosi się nie do samego siebie, ale do całej klasy obrazów generalnie uznanych za inne w rodzaju od tego samego obrazu przedstawiającego tę klasę obrazów. Mitchell prezentuje interpretację rysunku Alaina dokonaną przez Ernsta H. Gombricha, która znajduje się w jego słynnej książce *Sztuka i złudzenie*<sup>37</sup>. Gombrich uznał, że ten metaobraz jest kluczem do „zagadki stylu” w historii sztuki. Chodziło mianowicie o zagadkowy fakt, że sposób, w jaki przedstawiony jest świat, jest odmienny w różnych czasach i miejscach. Egipt jest określeniem Gombricha na najbardziej radykalną formę tej różnicy, która została tutaj ukazana zarówno w kategoriach rasowej, jak i historycznej odmienności. Z tego powodu ten rysunek wskazuje zdaniem Gombricha, że Egipcjanie postrzegali naturę w inny sposób albo pojmując to bardziej fundamentalnie, że w ogóle nie pojmowali natury, ale jedynie kopiowali te same formuły, które już znali<sup>38</sup>.

Mitchell uznał interpretację Gombricha za „dziwną”, ponieważ jej autor w ogóle nie zwraca uwagi na to, co powoduje, że ten rysunek jest „zabawny”, ale pozostaje jedynie na „poważnym”, formalnym poziomie, pomijając w ten sposób znaczenie pewnych detali. Oczywiście Gombrich stwierdza, że rysunek Alaina jest żartem, ale dalej dodaje, że formułuje on problem nękający umysły historyków sztuki od wielu pokoleń. W ten sposób Gombrich wprowadza swój stereotypowy punkt widzenia Egiptu do analizowanego obrazu i zauważa w nim tylko to, co sam sobie przygotował. Głównym problemem w odczytaniu Gombricha jest jego sugestia, że rysunek przedstawia to, że Egipcjanie postrzegali naturę w „inny” sposób. A w istocie cała idea rysunku polega na tym, że egipscy studenci

---

<sup>37</sup> Tamże, s. 42–43.

<sup>38</sup> E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981, s. 15–16.

sztuki wcale nie są tacy „inni”, ale zachowują się tak jak współcześni studenci w Europie Zachodniej. Na rysunku widać bowiem, jak studenci sztuk pięknych ustawiają sobie kciuki na linii spojrzenia, aby spojrzeć na modelkę z perspektywy, ustanawiają proporcje, a rysunki, które tworzą, zdają się dość dokładnie oddawać kontury modelki. Pokazani są oni w akcie rysowania dokładnie tego, co widzą, a nie jakiegoś stereotypu czy konceptualnego schematu. Mitchell uważa, że to, co jest „śmieszne” w tym rysunku, to nie to, że starożytni Egipcjanie ukazani są jako „egzotyczni”, „obcy” albo odmienni od nas, ale to, iż pokazani są wbrew wszystkim oczekiwaniom jak zupełnie tacy jak my. Mitchell podkreśla, że Gombrich zakładał, iż krótkowzroczni Egipcjanie nie dostrzegają natury, ponieważ są uwięzieni w swych stereotypowych konwencjach. Z tego punktu widzenia cała epicka sztuka i wszyscy egipscy artyści wyglądają tak samo<sup>39</sup>.

Trzecią kategorią metaobrazów są obrazy dialektyczne (*Dialectical Images*), do których należy szeroko komentowany i opisywany przez Ludwiga Wittgensteina obraz kaczko-królika; nie odnoszą się one do samych siebie albo innych obrazów czy do konwencji wizualnych, jak pozostałe metaobrazy, ale do sposobów ich postrzegania. Określenie „dialektyczne obrazy” Mitchell bierze od Waltera Benjamina, który stwierdził, że: „Dwuznaczność jest piktorialnym obrazem dialektyki”<sup>40</sup>. Głównym założeniem jest przekonanie Mitchella, że obrazy dialektyczne są multistabilne. Jednak w przeważającej liczbie nie są one metaobrazami w sensie formalnym, jak rysunki Steinberga i Alaina, ale wykazują cechę „szkatułkowości” (*mise-en-abyme*), prezentując jeden obraz ukryty we wnętrzu innego obrazu, ale podobnie jak rysunek Steinberga

<sup>39</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 44–45.

<sup>40</sup> W. Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*, przeł. E. F. N. Jephcott, New York: Schocken Books 1986, s. 157.

posiadają tendencję do relatywizowania granic między reprezentacją pierwszego i drugiego rzędu. Dialektyczne obrazy nie odnoszą się do siebie ani do klasy lub rodzaju innych obrazów, ale używają pojedynczego kształtowania (*Gestaltung*), aby przerzucić się z jednego odniesienia na drugie. W ten sposób dwuznaczność dialektycznych obrazów produkuje efekt autoodniesienia do obrazu jako obrazu, zaproszenie dla widza, aby odwzajemnić fascynację tym tajemniczym obiektem, którego tożsamość wydaje się zmienna, a jednocześnie absolutnie osobliwa i konkretna. W tym miejscu Mitchell dochodzi do wniosku, że odczytywanie multistabilnych obrazów odbywa się w umyśle widza. Jeżeli autoodniesienie jest czymś, co prowokuje u widza obraz multistabilny, to ma on tyle samo wspólnego z postacią danego obserwatora, co z samym metaobrazem. Możemy myśleć więc o multistabilnych obrazach jako o narzędziach do odkrywania samowiedzy, o czymś w rodzaju lustra dla patrzącego albo ekranu do autoprojekcji, jak projekcyjny test stworzony przez szwajcarskiego psychoanalityka Hermanna Rorschacha, który służył do określania nieświadomych treści psychicznych, cech osobowości i zaburzeń klinicznych. Multistabilne obrazy prowokują dialog między obserwatorem a metaobrazem, mogą być używane jako obiekty rytualne i antropologiczne modele w praktykach kulturowych, pojawiają się zarówno w takich magazynach jak „The New Yorker” albo „Fliegende Blätter”, jak i w ilustracjach do traktatów filozoficznych oraz psychologicznych, przemieszczają się między granicami dyskursów popularnych i profesjonalnych. Mitchell uważa, że metaobraz jest modelem ruchomego kulturowego aparatu, który może odgrywać marginalną rolę jako narzędzie ilustracji albo centralną rolę jako rodzaj obrazu podsumowującego – hiperikony zawierającej całą *episteme* i teorię wiedzy<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 45–49.

Hiperikoną nie musi być fizyczny obraz (*picture*), ale może być obraz mentalny (*image*), ponieważ tylko ten rodzaj obrazu może konceptualnie w pełni ukazać całą *episteme* danej kultury. Przykładami tego rodzaju dyskursywnej hiperikony mogą być *camera obscura*, jaskinia Platona, tabula rasa, które ukazują tendencję decydującą o tym, że technologie wizualnej reprezentacji uzyskują figuratywną kluczość w teoriach świadomości oraz wiedzy na temat obiektu i nas samych. Nie są one jedynie modelami epistemologicznymi, ale etycznymi, politycznymi i estetycznymi zbiorowościami, które pozwalają nam obserwować obserwatorów, czyli dyskursywnie opisują, jak patrzymy i co widzimy. Hiperikony nie służą jedynie jako ilustracja do teorii, one obrazują teorię, teoria jest w nich albo inaczej: hiperikony są teorią. Podobna sytuacja dotyczy metaobrazów, które również teoretyzują<sup>42</sup>.

Mitchell zwraca uwagę, że rysunek kaczko-królika jest dla Wittgensteina modelem hiperikony. Obsesja Wittgensteina w stosunku do kaczko-królika polegała na niepewności, niejasności i niepokoju wokół fiksacji dyskursu pewnych obrazów, zwłaszcza obrazów umysłu, obrazów w umyśle czy wizualizacji pochodzących z umysłu (wizualnych analogii). W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein stwierdza: „Więził nas pewien obraz. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać”<sup>43</sup>. W tej diagnozie pobrzmiewa ton „zafiksowania” ideą obrazu, która odnosi się nie tylko do języka, ale również do myślenia, ponieważ te procesy ulegają w filozofii Wittgensteina scaleniu. Zakładając, że myślimy za pomocą języka, a nie obrazu. W efekcie obraz tkwi nie w naszym języku, ale w umyśle. Zaleta kaczko-królika jest podwójna. Po pierwsze, nie służy on jako model teoretyczny umysłu, ale jako coś w rodzaju „przynęty”,

<sup>42</sup> Tamże, s. 49.

<sup>43</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 73.



która przyciąga umysł, wyciąga go „z ukrycia”. Po drugie, jego centralny efekt stoi w sprzeczności ze stabilizacją obrazu jako czegoś, na co wystarczy spojrzeć i łatwo odwzorować go w umyśle<sup>44</sup>. W przedstawionej interpretacji Mitchell odwołuje się do „(psycho)analizy obrazów”, która jest konstruowana przez intertekstualne odwołania obrazów do innych obrazów. Jego zdaniem w „obrazach dialektycznych” koegzystują dwa przeciwstawne znaczenia, które są oparte na mechanizmach psychologii widzenia. To, czy widzimy kaczkę czy królika podczas oglądania rysunku kaczkokrólika, jest w psychologii rozpatrywane w kategoriach złudzenia optycznego.

Dla Wittgensteina rysunek kaczkokrólika stanowi hiperikonę. Jednak filozof obawiał się modeli teoretycznych, którymi były hiperikony, ponieważ stabilizowały one model obrazowania i patrzenia. Z tego względu kaczkokrólik był peryferyjną hiperikoną, w której następuje przeskok z kaczki na królika i odwrotnie, co jest zaprzeczeniem pojęcia stabilności obrazu<sup>45</sup>. Ta sytuacja sprowokowała Wittgensteina do tego, aby stworzyć „własnego” kaczkokrólika, w jego nomenklaturze nazywanego „kaczko-zającem”, pozbawionego wszelkich elementów realizmu i niesprzyjającego stabilnemu spojrzeniu. W takim modelu kaczkokrólika widać jedynie przeskok z kaczki na królika i odwrotnie. Wittgenstein zadaje pytanie: kiedy patrząc na kaczkokrólika widzimy kaczkę, a kiedy królika? Okazuje się, że fizyczny obraz postrzegany jest przez obserwatora w ten sposób, że widzi on wyłącznie albo kaczkę, albo zającą, nigdy zaś kaczkozającą. Jednak to, czy widz wybierze kaczkę, czy królika, zależy od obrazu mentalnego, który powstaje w jego głowie. Z tego powodu obraz fizyczny kaczkozająca jest czymś innym aniżeli obraz mentalny w umyśle widza<sup>46</sup>. Mitchell interpretuje opisaną

<sup>44</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 49–50.

<sup>45</sup> Tamże, s. 50.

<sup>46</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 271–274.

sytuację w ten sposób, że jeżeli obserwator widzi w rysunku kaczkokrólika królika, to oznacza to, że ma on królika „w swojej głowie”, który „wypatruje” innych przedstawicieli swojego gatunku. W tym sensie rysunek kaczkokrólika może być odczytywany jako kaczką lub jako królik, ale dyskursywnie w języku ten sam rysunek występuje jako „kaczkokrólik”. Ten fakt jest wyrazem świadomości ludzkiej percepcji: mówimy o kaczkokróliku, ale widzimy albo kaczkę, albo królika<sup>47</sup>.

W przypadku trzech wymienionych metaobrazów zdolność do budowania relacji z innymi obrazami nie jest formalną, wewnętrzną cechą, która wyróżnia je wśród innych obrazów, ale pragmatyczną, funkcjonalną kwestią kontekstu. Jeżeli jakiś obraz interpretujemy jako metaobraz, to on jest nim, ponieważ obraz, który jest używany do refleksji na temat natury obrazów, jest metaobrazem<sup>48</sup>.

Kolejnym rodzajem metaobrazów są „metametaobrazy”, na przykład *Panny dworskie* (1656) Diego Velázquez, które odnoszą się do wielu obrazowych intertekstualnych aluzji do widza, artysty i postaci przedstawionych na obrazie. Należy on to tej samej kategorii obrazów, co opisany już rysunek kaczkokrólika. Mitchell uważa, że „*Las Meninas* są encyklopedycznym labiryntem piktorialnego odniesienia, reprezentując wzajemną zależność między obserwatorem, artystą i przedmiotem albo modelem przedstawicielstwa jako złożony cykl wymian i substytucji”<sup>49</sup>. *Panny dworskie* są metaobrazem w najbardziej wysublimowanej formie, który uzyskał swój status metaobrazu dzięki refleksji Foucaulta. Jego liczne odczytania transformowały *Las Meninas* z arcydzieła historii sztuki w metaobraz, obraz o obrazowaniu albo reprezentację reprezentacji.

<sup>47</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, dz. cyt., s. 51–52.

<sup>48</sup> Tamże, s. 56–57.

<sup>49</sup> Tamże, s. 58.

Wystarczy powiedzieć, że tak jak pozostałe wymienione metaobrazy *Las Meninas* stosuje swą samowiedzę reprezentacji, aby aktywować ją w obserwatorze, albo samoświadomość, kwestionując tożsamość punktu widzenia, z którego oglądający patrzy. W tym sensie *Panny dworskie* podobnie jak rysunek kaczko-królika jest obrazem o percepcji, o sposobach postrzegania, o tym, w jaki sposób patrzymy i z jakiego punktu widzenia. Podobieństwo tych dwóch metaobrazów wynika z faktu, że w oglądającym dokonuje się aktywacja przeskoku: w kaczko-króliku z kaczki na królika i odwrotnie, a w *Las Meninas* jest to przeskoczenie z kolejnych punktów widzenia reprezentowanych przez kolejne postacie w obrazie. Jednak w przypadku kaczko-królika występuje podwójny przeskoczenie z kaczki na królika i odwrotnie. Natomiast w *Las Meninas* mamy przeskoczenie potrójne, umieszczony w wyimaginowanym miejscu projekcji „przed obrazem” zajęty przez malarza tworzącego obraz, postacie odbijające się w lustrze, na które patrzą infantka Małgorzata Teresa i karzeł, oraz przez postać wychodzącą z pokoju malarza. W ten sposób widz ma trzy punkty widzenia do wyboru, może patrzeć „oczyma” malarza, postaci pozujących do obrazu albo osoby wychodzącej z pokoju. Z obiegu tych spojrzeń wyłączona jest postać psa, znajdująca się na pierwszym planie. Jeżeli te spojrzenia są płynne i zmieniają się, czynią to w sposób niewidzialny w niereprezentowanej przestrzeni, gdzie tworzy się podmiotowość widza<sup>50</sup>.

W swej analizie *Las Meninas* Mitchell nawiązuje do koncepcji szkatułkowości albo odbicia lustra w lustrze. Mamy tu do czynienia z analogią między trzema wymienionymi spojrzeniami, które widz obrazu ma do wyboru, a miejscami, gdzie w wyniku efektu lustra w lustrze wszystko zlewa się w jednym punkcie, w którym skupia się percepcja widza<sup>51</sup>. Jednak w obrazie Velázquezego widz zostaje

<sup>50</sup> Tamże, s. 62.

<sup>51</sup> Tamże, s. 63.

wciągnięty w prawdziwą grę „widzialności” i dialektykę „spojrzeń”. Nie pozostaje jasne, kto na kogo patrzy, kto jest oglądany, a kto jest widzem, kto jest przedstawiany, a kto jest twórcą przedstawienia<sup>52</sup>. Foucault pisze: „Patrzący widzi swą niewidoczność, która dla malarza jest widocznością i przetworzona została w obraz ostatecznie niedostępny oku patrzącego”<sup>53</sup>. Przedstawiona dialektyka spojrzeń jest możliwa tylko dlatego, że nie sprecyzowano, kto na kogo i w jakim porządku patrzy, jest patrzącym czy oglądanym.

Ostatnim rodzajem metaobrazów są „mówiące metaobrazy” (*talking metapictures*). Tutaj jako przykład Mitchell podaje *Zdradliwość obrazów* (1929) René Magritte’a – obraz, który konstruuje relacje między językiem/tekstem a obrazem, jest przestrzenią między obrazem a tekstem. Mitchell używa w stosunku do tego obrazu określenia obraz-tekst (*imagetext*), które pozwala zrozumieć złożoną i syntetyczną formę oddającą symptom niemożliwości określenia specyfiki teorii obrazów jako nauki o reprezentacji wizualnej. Jest prawdą, że wszelkie próby stworzenia systemów teoretycznych na temat obrazu i wszelkich relacji znakowych są uwikłane w konteksty semiotyczne nierozzerwalnie związane z tekstem<sup>54</sup>. Jednak obraz *Zdradliwość obrazów* nie jest w pełni metaobrazem, ponieważ tekst umieszczony na obrazie Magritte’a nie jest jego częścią. Idea metaobrazu realizuje się w odniesieniu do tego obrazu dopiero wtedy, kiedy uznamy, że tekst stanowi jedność z obrazem. Mitchell uważa, że jest to kwestia interpretacji, ponieważ obraz Margitte’a pozbawiony tekstu nie jest metaobrazem. Z tego powodu Mitchell określa ten obraz jako „oszukujący”

<sup>52</sup> M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2010, s. 158.

<sup>53</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2006, s. 19.

<sup>54</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 83.

metaobraz (*'cheating' metapicture*), gdyż element „meta” pojawia się w nim tylko dzięki obecności tekstu<sup>55</sup>.

Mitchell uważa, że obraz Magritte'a porusza kwestię zauważoną przez Foucaulta, który opisał pewną konwencję językową polegającą na tym, że mówimy o obrazach rzeczy tak, jakby były one samymi rzeczami<sup>56</sup>. Napis na obrazie „To nie jest fajka” zwraca uwagę, że przedstawiona na obrazie fajka nie jest rzeczą, ale jej reprezentacją, w której słowo nie jest tożsame ze znaczeniem ani obrazem. Mitchell uważa, że gra z tą konwencją językową powoduje, że obraz Magritte'a staje się metaobrazem<sup>57</sup>. W tym sensie fajka przedstawiona na tym obrazie jest demonstracją relacji między obrazem a językiem, które przywołując słowa Foucaulta na temat *Las Meninas* ukazują, że „stosunek języka do obrazu jest stosunkiem nieskończonym. Słowo i to, co dostępne oku – są nawzajem do siebie niesprowadzalne: na próżno opowiadamy, co widzimy; to, co widzimy, nie mieści się nigdy w tym, co mówimy, i nadaremno ukazujemy przez obrazy, metafory, porównania – to, co mówimy; miejsce, w jakim one rozbłyskują, nie jest miejscem rozpościeranym przez oczy, lecz miejscem określanym przez następstwo syntaktyczne”<sup>58</sup>.

Opisana relacja obrazu do tekstu sprowadza się do dualizmu, a jej nieskończoność polega na tym, że metaobrazy kwestionują samą ideę dualistycznej relacji języka i obrazu, kwestionują autorytet podmiotu mówiącego w stosunku do tego, co widzimy, kwestionują autorytet słów w stosunku do obrazu. Mitchell twierdzi, że obraz Magritte'a jest metaobrazem trzeciego rzędu, przedstawia i dekonstruuje relację między obrazem pierwszego rzędu i tekstem/dyskursem drugiego rzędu, która jest fundamentalna

<sup>55</sup> Tamże, s. 65–66.

<sup>56</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s.

<sup>57</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>58</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 22.

dla inteligibilności wszystkich obrazów i słów. Mitchell uważa, że głównym celem Magritte'a jest pokazać to, co nie może być zobrażone i czego nie można pokazać w formie tekstu do przeczytania. Obraz Magritte'a jest metaobrazem, ponieważ mówi o relacji między obrazem a tekstem, posiada również status obrazu-tekstu (*imagetext*), który został porównany przez Mitchella do użytego przez Foucaulta określenia kaligramu – kompozycji tekstu i obrazu, który tworzy nowy tekst i obraz<sup>59</sup>.

Foucault zauważył, że: „W swojej tysiącletniej tradycji kaligram pełni trojaką rolę: wyrównuje niedostatki alfabetu; powtarza bez pomocy retoryki; chwyta rzeczy w pułapkę dwoistej grafii. Przede wszystkim możliwie najbardziej zbliża słowo i obraz, [...] umieszcza wypowiedź w obrębie obrazu i każe mówić tekstowi, co przedstawia jego zarys”<sup>60</sup>. Kaligram jest tautologią i przeciwieństwem retoryki, której istota kryje się w alegorii, wykorzystuje litery, jako elementy linearne rozmieszczone w przestrzeni, i jako znaki, które należy rozwijać zgodnie z kierunkiem następstwa dźwiękowego. Foucault stwierdził też, że kaligram może unieważniać najstarsze opozycje naszej alfabetycznej cywilizacji, takie jak: pokazywanie i nazywanie, obrazowanie, mówienie, odtwarzanie, wypowiedzianie, imitowanie, oznaczanie, patrzenie i czytanie. Zwrócił ponadto uwagę na fakt, że: „Kaligram zażegnuje nieprzezwyčajalną nieobecność, której słowa same nigdy nie są w stanie zaradzić, narzucając im podstępnie, dzięki rozwijającemu się w przestrzeni pismu, widzialną formę ich referencji”<sup>61</sup>. Foucault porównuje rysunek Magritte'a do kompozycji zbudowanej z kawałków rozbitego kaligramu. Na pozór obraz

<sup>59</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 68–70.

<sup>60</sup> M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1996, s. 15.

<sup>61</sup> Tamże, s. 16.

ten pełni trzy role kaligramu, ale tylko po to, żeby je następnie zdekonstruować i postawić pod znakiem zapytania tradycyjne relacje między obrazem a językiem<sup>62</sup>.

Ukazując opisane relacje między językiem a obrazem, Mitchell próbuje uogólnić ich ideę na pojęcie metaobrazu. W tym sensie zadaje pytanie, dlaczego akurat fajka, a nie inny przedmiot został umieszczony na obrazie Magritte'a, dlaczego malarz nie namalował kapelusza, buta albo rękawiczki. W wyjaśnieniu Mitchella czytamy: „Foucault znajduje ukryty kaligram w podobieństwie litery »p« do fajki. [...] Wszystkie metaobrazy są jak fajki: są instrumentami upojenia, prowokacjami do pustych konwersacji, snami, które powstają w wyniku palenia fajki, i różnymi spekulacjami. Niczym fajki metaobrazy można »palić« lub »wypalić«. Zachęcają do introspekcji, refleksji i medytacji nad doświadczeniem wizualnym, służą celom eskapistycznego odpoczynku, konsumpcji i przyjemności. Są rodzajem wizualnej oralności, w której oczy »piją« i napajają się w polu skopiecznym”<sup>63</sup>. W tym sensie fajka z obrazu Magritte'a występuje jako przedstawienie metaobrazu.

### **2.3.2. Obrazy zewnętrzne i wewnętrzne (picture/image)**

Koncepcja podziału obrazów na *image* i *picture* jest możliwa tylko w języku angielskim. Mitchell podkreśla, że dychotomia ta ma tym większy sens, im częściej myśli się o obrazach w tym właśnie języku. Jednak podobnego rodzaju podziały próbował konstruować Hans Belting, który twierdzi, że: „Obrazy wewnętrzne to inaczej obrazy endogeniczne lub obrazy należące do ciała; natomiast obrazy zewnętrzne, by ukazać się naszemu wzrokowi, zawsze potrzebują technicznego obrazu. Oba rodzaje obrazów – obrazy ze świata

<sup>62</sup> Tamże, s. 17.

<sup>63</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, dz. cyt., s. 72–73.

zewnątrznego i obrazu wewnętrznego – należy ujmować nie tylko za pomocą tego rodzaju dualizmu, kontynuującego jedynie starą opozycję ducha i materii. W pojęciu obrazu tkwi [...] podwójny sens (obrazy wewnętrzne i zewnętrzne), ale jedynie w tradycji myśli zachodniej jest on pojmowany z taką dozą ufności jako dualizm. Mentalne i fizyczne obrazy funkcjonujące w tej samej epoce (na przykładzie sny i ikony) odniesione są do siebie w sposób tak wieloznaczny, że ich elementy jedynie z trudem dają się od siebie oddzielić, chyba że w konkretnym materialnym sensie tego słowa”<sup>64</sup>. Autor *Antropologii obrazu* traktuje podział na obrazy wewnętrzne i zewnętrzne jako dualizm obrazów niematerialnych (mentalnych) i materialnych (fizycznych).

Przywołany tutaj podział w dużym stopniu oddaje istotę dychotomii *image/picture*, proponowaną przez Mitchella, który choć stwierdza, że przywołana dychotomia funkcjonuje jedynie w języku angielskim, powołuje się na Ludwiga Wittgensteina, który pisał w *Dociekaniach filozoficznych*, że: „Wyobrażenie (*Vorstellung*) nie jest obrazem (*Bild*), ale obraz może mu odpowiadać”<sup>65</sup>. Jak widać z przytoczonego przykładu, angielskiemu *image* odpowiada niemieckie *Vorstellung*, a słowo *picture* pozostaje w relacji do *Bild*. Jednak sformułowane tutaj relacje mogą budzić wątpliwości i nie odnoszą się w pełni do dychotomii, którą uzyskał Mitchell. Opisana sytuacja ma miejsce przede wszystkim dlatego, że *Vorstellung* może oznaczać też przedstawienie zmysłowe. Takie znaczenie nadaje temu pojęciu Martin Heidegger<sup>66</sup>.

Jeżeli natomiast przyjmiemy za Edmundem Husserlem, że język można pojmować jako „ideę” (*Vorstellung*) i „uobecnienie”

<sup>64</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 26–27

<sup>65</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>66</sup> Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 198, 401–404.



(*Vergegenwärtigung*) albo jako prezentację i re-prezentację oraz odniesiemy tę parę pojęć do obrazu (*image/picture*), to okaże się, że reprezentacja jest związana z pojęciem *picture*, a *image* opiera się na prezentacji. Jednak w myśl przesłanek, które za chwilę będą cytowane, poczynione ustalenia okażą się błędne, a uznanie *Vorstellung* za niemieckojęzyczny odpowiednik *image* powoduje, że termin ten staje się wieloznaczny i może mieć zupełnie odmienne znaczenie niż to, które nadaje mu Mitchell. Co więcej, jak twierdzi Samuel Weber, „słowo reprezentacja tłumaczy się jako *Vorstellung*. W języku niemieckim zadziwia odniesienie tego określenia do aspektu bardziej przestrzennego niż czasowego. *Vorstellen* oznacza dosłownie: umieścić przed nami. Wymaga ono określenia przestrzeni i miejsca, które może zająć podmiot jako punktu skupienia »miejsca przed nim«. Miejsce »przed« zakłada, że istnieje punkt, który można wykorzystać dla określenia i odróżnienia przodu od tyłu, »przed« od »po«. To, co jest usytuowane przed nami – jako ekran telewizyjny i na ekranie – stanowi, jak próbowałem to podkreślić, samą zdolność do sytuowania »przed« się wizji *qua Vorstellung*”<sup>67</sup>.

Jak widać na podanych przykładach, zakres znaczeniowy rozmywa się. Mitchell powołuje się na Wittgensteina, ale nie wyciąga z tego wniosków. Być może z tego powodu, że *image* traci na znaczeniu w zestawieniu z *Vorstellung*. W dalszej części przywołanego wywodu Mitchell przypisuje *images* cechy niematerialnej rodziny form symbolicznych, w której znajdują się zdefiniowane znaki geometryczne, bezkształtne masy, obiekty i przestrzenie, rozpoznawalne figury, powtarzalne znaki: piktogramy oraz litery alfabetu. Jednak przede wszystkim do kategorii *images* zalicza

---

<sup>67</sup> S. Weber, *Telewizja: odbiornik i ekran*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001, s. 393–394.

się obrazy mentalne mieszczące się w snach, psychologicznych procesach, pamięci i fantazjach. *Images* to także wyrażenia językowe (*verbal images*) określające pojęcia i obiekty, które mogą, ale nie muszą być metaforyczne albo alegoryczne. W abstrakcyjnym sensie są one także podobieństwami i analogiami, które korelują z podobieństwem postrzeganym zmysłowo. Termin znaku ikonicznego Charlesa S. Peirce'a opartego na podobieństwie zmysłowym, którego zakres rozciąga się od fotografii do równań algebraicznych, również zawiera w sobie obrazy, które można określić jako obrazy (*images*)<sup>68</sup>.

Podział na obrazy mentalne (*image*) i fizyczne (*picture*) daje się zauważyć nie tylko w koncepcjach Mitchella, najczęściej funkcjonuje on w rozróżnieniu na obrazy wewnętrzne i zewnętrzne. Rudolf Arnheim w *Myśleniu wzrokowym* mówi o obrazach mentalnych: „W bezpośredniej percepcji widzimy je, a niekiedy nawet posługujemy się nimi. W pozostałych wypadkach są one reprezentowane pośrednio, przez to, co o nich pamiętamy i wiemy. Arystoteles, wyjaśniając, dlaczego potrzebna nam jest pamięć, stwierdził, że »nie można myśleć bez wyobrażenia«. Od razu jednak natknął się przy tym na trudność, która odtąd miała nękać filozofów i psychologów. Myślenie nieodłącznie wiąże się z uogólnieniami”<sup>69</sup>.

W dalszej części cytowanej publikacji Arnheim odwołuje się do Johna Locke'a, który używał sformułowania „idee” jako wszelkiej rzeczy, która jest przedmiotem myśli. Jednak przyjęcie tak szerokiego rozumienia idei nie daje się zastosować do obrazów mentalnych. Mitchell, pisząc o *images*, odwołuje się również do

<sup>68</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 115.

<sup>69</sup> R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011, s. 120. Rudolf Arnheim cytuje Arystotelesa na podstawie: Arystoteles, *O pamięci i przypominaniu sobie*, przeł. P. Siwek, w: tegoż, *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1971, s. 45.

Arystotelesa, a nie Platona. Jednak podstawową ich cechą jest niematerialność. *Image* może istnieć bez wizualnych środków i fizycznego wsparcia; jest fantazmatycznym, wirtualnym lub widmowym przedstawieniem. *Image* daje się również transformować w medium wizualnym, tłumaczyć za pomocą sformułowań werbalnych i równań algebraicznych, może być chroniony prawem autorskim (*copyright*). Mitchell twierdzi, że *image* jest „własnością intelektualną” bez potrzeby materialnego wsparcia ze strony medium. Natomiast „Przedstawienie (*picture*) to obraz (*image*) plus podstawa, pojawienie się niematerialnego obrazu w materialnym medium”<sup>70</sup>.

Mitchell odrzuca rozumienie *image* jako rodzaju idei platońskich, ponieważ w ten sposób pojęcie to istniałoby w świecie archetypów, oczekując na swoją konkretną manifestację w obrazach i dziełach sztuki. Dlatego odwołując się do Arystotelesa można celniej uchwycić różnicę między *image* a *picture*. Jednak w tej kwestii Mitchell podkreśla relacje między *image* a *picture*, twierdząc że: „Obrazy są »rodzajami przedstawień«, ich klasyfikacjami. Są zatem jak gatunki, a przedstawienia jak organizmy, których rodzaj nadawany jest przez gatunek”<sup>71</sup>. W tym ujęciu, co podkreśla Mitchell, platonizm stanowi podstawę dla „językowej” teorii *images*, która składa się głównie z postaci zestawu „przewartościowanych” mataobrazów i alegorii jaskini Platońskiej traktującej świat percepcji zmysłowej jako zwykły cień rzeczywistości niematerialnych *images* z jednej strony, a z drugiej jako strefę idei, które stanowią domenę „prawdziwego” bytu. Być może ciekawe w przedstawionym kontekście okaże się odczytanie poglądów Jean-Louisa Baudry’ego, który twierdzi, że: „Stale wracamy do sceny jaskini: efektu rzeczywistości. Kopii, pozoru czy nawet pozoru

<sup>70</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 116.

<sup>71</sup> Tamże.

pozoru”<sup>72</sup>. W myśl przedstawionych powyżej ustaleń *image* może być właśnie tym „pozorem pozoru”, cieniem, marzeniem sennym, halucynacją.

Charakterystyczną cechą poglądów Mitchella na temat *image* i *picture* jest wypowiedzanie się o nich jak o organizmach żywych, co szczególnie silnie daje się zauważyć, kiedy opisuje zadania ikonologa (badacza obrazów) polegające w gruncie rzeczy na historycznym badaniu gatunków i okazów. Pochodzenie słowa „gatunek” (*spiecies*) może być wywiedzione z łacińskiego słowa *specular* (patrzący), co pozwala zrozumieć poczynioną tutaj analogię jako odwołanie do podobieństwa. Główne zadanie ikonologa nie polega więc na angażowaniu się w wartościowanie, ale na próbie wyjaśnienia, dlaczego obrazy/rzeczy tak wyglądają, dlaczego gatunki pojawiają się i jak się zachowują, co oznaczają, jak się zmieniają w czasie. Wartościowanie może być podjęte tylko w stosunku do *pictures*, wśród nich mogą być dobre i złe okazy, natomiast *images* są poza takimi ocenami. Mitchell twierdzi, że *images* nie są ani dobre, ani złe, one po prostu są. Kwestia wartości jest podnoszona, gdy odnosimy się do *picture*<sup>73</sup>.

Autor *Picture Theory* stosuje metafory, w których *images* żyją, rozmnażają się, ewoluują i nie podlegają wartościowaniu. Jednak w dalszej części swych wywodów Mitchell zastanawia się, czy istnieją jakieś kryteria oceny *images*. Być może uczestniczą one w procesie kulturowej selekcji, który może być uznany za formę ewaluacji. Niektóre biologiczne gatunki rozwijają się, przeżywają, stają się silne i rozmnażają, inne są marginalne. Mitchell stawia pytanie, czy możemy podobne kryteria zastosować w stosunku do *images*, czy możemy

<sup>72</sup> J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1992, s. 69.

<sup>73</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 116–117.

mówić o ich ewolucji, mutacji, rozmnażaniu i wymieraniu. Czy można określić warunki, które powodują, że nowo powstałe *images* zaczynają się rozmnażać i stają się nowym gatunkiem albo ponoszą porażkę w ewolucji kulturowych form symbolicznych? Wydaje się jasne, że niektóre z *images* są wysoce trwałe, a inne giną jak „wybryki natury” albo mutanty popromienne. W tym kontekście jedynym kryterium ewaluacyjnym wydaje się żywotność *images*. Mitchell sugeruje, że status *images* przypomina sytuację, w której znajduje się gatunek ludzki. Choć obecnie dominuje ekosystem, to jednak nie wiadomo, jak długo utrzyma się ta sytuacja. Z tego powodu gatunek ludzki podobnie jak *image* wydaje się gatunkiem zagrożonym<sup>74</sup>.

W *Critical Terms for Media Studies* Mitchell umieszcza pojęcie *image* w zakresie problematyki obrazu cyfrowego<sup>75</sup>. Przekonanie to potwierdza również sugestia, która mówi że: „Jeżeli obrazy analogowe wychodziły od przedmiotu i zorientowane były od obiektywności ku subiektywności, to symulacje cyfrowe odwracają ten kierunek. Wychodzą one już od gotowej »wizji«, ukształtowanego mentalnie obrazu, który materializuje się w twórczym procesie. [...] Obrazy cyfrowe przypominają proces psychicznego przetwarzania obrazów. Podobnie jak w przypadku wyobrażenia i halucynacji, przedmiotem przetwarzania nie jest obraz znajdujący się w polu widzenia człowieka [...], ale obiekt stanowiący treść psychicznego odzwierciedlenia [...]”<sup>76</sup>. Na podstawie tych ustaleń możemy powiedzieć, że *image* odpowiada obrazowi cyfrowemu, a *picture* analogowemu.

<sup>74</sup> Tamże, s. 117.

<sup>75</sup> W. J. T. Mitchell, *Image, w: Critical Terms for Media Studies*, red. W. J. T. Mitchell, M. B. N. Hansen, Chicago – London: The University of Chicago Press 2010, s. 43–47.

<sup>76</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, A. Kisielewska, Z. Suszczyński, Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans-Humana 1997, s. 56–57.

### 2.3.3. Dychotomia podziału *image/picture* w pracach wideo Billa Viola

Dyskurs Mitchella na temat *image/picture* buduje opozycję materialność *versus* niematerialność obrazów. W tym sensie można dokonać binarnego podziału, w którym *picture* są materialnymi, a *image* niematerialnymi obrazami ale materializującymi się w medium. Dla kontrastu warto przywołać poglądy Hansa Beltinga, który w swej koncepcji „medium – obraz – ciało” twierdzi, że miejscem obrazów jest człowiek i jego ciało. To w naszych ciałach obrazy materializują się i powstają. Jednak proces ten wymaga również uruchomienia wszelkich relacji między medium a obrazem, który powstaje za jego pomocą. W tym kontekście Belting mówi o ciele jako nośniku obrazów (medium-nośniku)<sup>77</sup>. Ale jest jeszcze druga strona medalu przy określaniu właściwości medium, którą badacz ujmuje jako media-gospodarze. Obrazy potrzebują ich, aby stać się widzialnymi, aby stać się mediami obrazów<sup>78</sup>.

W przedstawionym ujęciu teoretycznym Belting odwołuje się do Marshalla McLuhana i Regisa Debraya. Przypomnijmy, że teza: *the medium is the message* („środek przekazu sam jest przekazem”), postawiona przez McLuhana, mimo upływu lat ciągle zachowuje aktualność i może wskazywać nowe horyzonty interpretacyjne i obszary badawcze. Badacz jest bowiem przekonany, że nasz styl życia jest w dużym stopniu funkcją sposobu, w jaki przetwarzamy informacje pochodzące od takich mediów, jak: alfabet fonetyczny, prasa drukarska i telegraf oraz telewizja<sup>79</sup>. Z tego względu obrazy materializują się nie tylko w naszych ciałach, ale również przy udziale medium.

<sup>77</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 70–76.

<sup>78</sup> Tamże, s. 35.

<sup>79</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne 2004, s. 37–53.

Belting, dokonując interpretacji tezy McLuhana, pisze, że: „Multimedia i massmedia tak zdominowały dzisiejszą dyskusję, że inne pojęcie mediów będzie musiało się dopiero przebić. M. McLuhan rozumiał media przede wszystkim jako przedłużenie naszych własnych organów cielesnych, ich prawdziwe przeznaczenie widząc w postępie technologii. Pojmując media jako protezy ciała, usprawniające nasz dostęp do czasu i przestrzeni, mówił o mediach ciała”<sup>80</sup>.

W innym miejscu Belting, opisując ekran (*Bildschirm*) jako obecnie dominujące medium, dowodzi, że transmisja obrazów na ekranie nie następuje wyłącznie za sprawą techniki. Zdaniem Beltinga, „Regis Debray dobitnie wywiódł transmisję z jej symbolicznej funkcji, określanej dzisiaj przez interesy polityczne i komercyjne. Słusznie bronił się przed sprowadzeniem publicznego praktykowania władzy w obrazie do neutralnego pojęcia komunikacji, które odnosimy do wymiany informacji. Transmisja następuje poprzez przysposobienie do linearnego odbioru medium, sterując w ten sposób percepcją odbiorcy. Ten stan rzeczy jest dobrze znany z teorii znaku. Staje się on jeszcze bardziej oczywisty, gdy pytamy nie tylko o informację, ale także o pojęcie obrazu, które odgrywa tutaj swoją rolę. Obrazy doświadczamy wyłącznie w ich medialnym »uposażeniu«, a jednak nie mylimy ich z medium, w którym je odbieramy. Tego też nigdy nie zamierzał twierdzić McLuhan w swojej często błędnie interpretowanej sentencji „środek przekazu sam jest przekazem”, jakkolwiek w tak dużym stopniu skierował on wówczas spojrzenie nauk humanistycznych z powrotem na pytanie

---

<sup>80</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 34–35. Belting powołuje się na następujące pozycje: M. McLuhan, *Understanding Media: the extensions of man*, New York: Signet Books 1964 (polski przekład: M. McLuhan, *Zrozumieć media*, dz. cyt.) i M. McLuhan, *Media research*, red. M. A. Moos, Amsterdam: Routledge 1997, s. 45.

o medium. Wierzimy mocno, że przychodzące do nas w medium obrazy mają swoje źródło poza nim. W przeciwnym razie nie potrafilibyśmy wczuwać się również w obrazy dawnej sztuki, których media wcale nie były przeznaczone dla nas. Nasze pragnienie obrazów stale na nowo zaspakajają aktualne w danym czasie media (przy czym wydaje się, jakby chodziło o narodziny nowych obrazów), które swoje istnienie zawdzięczają właśnie owemu permanentnemu pragnieniu<sup>81</sup>.

Konstruując koncepcję medium – obraz – ciało, Belting wychodzi od próby sformułowania definicji obrazu, szukając dla niej powiązań z teoriami dotyczącymi medium, które zostały już przeze mnie przytoczone. Jednak spójność omawianej koncepcji ujawnia się w kontekście rozważań na temat ciała. W ten sposób badacz pragnie włączyć się do dyskusji na temat statusu obrazu w kulturze współczesnej. Jednocześnie warto podkreślić, że Belting próbuje reaktywować „przerwane drogi” wiodące ku nauce o obrazie, a w szczególności odwołuje się do ikonologii Erwina Panofsky’ego jako niezrealizowanego projektu. Pomijając względy metodologiczne, interdyscyplinarna teoria obrazu Beltinga opiera się na następujących założeniach:

---

<sup>81</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 40–41. Belting powołuje się na tekst: R. Debray, *Le double corps du médium*, w: tegoż, *Transmettre*, Paris: Odile Jacob 1997, s. 15. Przy tej okazji warto przypomnieć, że Régis Debray „[...] przyjął bardzo szerokie rozumienie medium jako »systemu dyspozytywu-nośnika-postępowania«, czemu odpowiadają cztery pojęcia szczegółowe: ogólne postępowanie symbolizacji (słowa, pismo, obraz analogowy); społeczny kod komunikacji (język naturalny, w którym werbalizowany jest przekaz); materialny nośnik zapisu i magazynowania (głina, papirus, pergamin, papier, taśma magnetyczna, ekran); dyspozytyw rejestracji połączony z siecią rozpowszechniania (manuskrypt, druk, fotografia, telewizja, informatyka)”. R. Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris: Gallimard 1994, s. 21–27. Cyt. za: B. Kita, *Papier – nośnik – medium*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 1999, s. 65.



1. Pojęcie obrazu jest nierozzerwalnie powiązane z jego medium, które może występować w postaci medium-nośnika. Jednak ten punkt widzenia nie wyczerpuje specyfiki obrazu. Belting ujmuje to w następujący sposób: „Medium charakteryzuje się właśnie tym, że jako forma (zapośredniczenie) obrazu obejmuje i formę, i materię, zazwyczaj oddzielane, gdy mowa o działach sztuki i obiektach estetycznych. Ulubiony dyskurs o formie i materii, stanowiący przedłużenie starego dyskursu o duchu i materii, nie nadaje się do zastosowania wobec medium-nośnika obrazu”<sup>82</sup>. Biorąc pod uwagę cytowane ustalenia, Belting sprzeciwia się redukcji obrazu do formy, którą obejmuje medium-nośnik i proponuje wprowadzić pojęcie ciała do swych rozważań.
2. W celu konkretyzacji znaczenia pojęcia medium Belting rozpatruje je w kontekście obrazu i ciała, zwracając uwagę, że to właśnie medium powoduje, iż nie mylimy w procesach odbiorczych obrazów z ciałami albo rzeczami. W zgodzie z tą tezą, „Rozróżnienie obrazu i medium sugerowane jest nam przez świadomość ciała. Obrazy wspomnienia i fantazji powstają w naszych własnych ciałach niczym w żywym medium-nośniku. Doświadczenie to było, jak wiadomo, impulsem do rozróżnienia między pamięcią jako cielesnym archiwum obrazów i wspomnieniem jako cieleśną aktywnością wytwarzania obrazów”<sup>83</sup>.
3. Jednak najistotniejsze w koncepcji badacza jest odniesienie do ciała zawarte w medium obrazów, które zostało już przywołane w koncepcji medium-nośnika obrazu. W tym ujęciu dokonuje się odcieleśnienie (dematerializacja) obrazu. Belting ujmuje tę kwestię w dwóch aspektach: „Analogia cielesna

---

<sup>82</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>83</sup> Tamże, s. 16.

w pierwszym sensie realizuje się poprzez to, że media-nośniki ujmujemy jako symboliczne lub wirtualne ciała obrazów. W drugim sensie powstaje ona przez to, że media zapisują się w naszej cielesnej percepcji, zmieniając ją. Media sterują naszym doświadczeniem ciała przez akt oglądu w takim stopniu, w jakim ich model kształtuje zarówno naszą własną percepcję, jak i sposób uzewnętrznienia naszego ciała. Z tym większą gotowością uznajemy tę analogię w stosunku do przyjmowanych przez nas obrazów. Dzieje się tak nawet w przypadku elektronicznych mediów obrazowych, odcieleśniających obrazy. Telematyczne unicestwienie przestrzeni, uskrzydłające zarazem nasze ciała, odpowiada tej samej tendencji. Odcielesnienie to nie jest jednak niczym innym jak tylko doświadczeniem ciała nowego typu, posiadającym już swoje paralele historyczne. Zwirtualizowane lub zglobalizowane ciało realizuje jednak owo przedłużenie swojej percepcji tylko za pomocą swoich organów cielesnych. Medialna perspektywa na obrazy na powrót wprowadziła do dyskusji nasze ciało – które w wielu odmianach semiotyki zostało świadomie usunięte z gry – jako medialny podmiot<sup>84</sup>.

4. Równie ważnym aspektem konkretyzacji, których dokonuje Belting, jest ujęcie różnicy między obrazem a medium. W tym aspekcie ważne staje się bowiem uwypuklenie natury obrazu i medium jako dwóch aspektów odnoszących się do wymiaru materialności. „Obraz zawsze cechuje wymiar mentalny [niematerialny – przyp. K. C.], medium wymiar materialny, także wtedy, gdy jednoczą się ze sobą w naszym wrażeniu zmysłowym. Obecność obrazu w medium, jakkolwiek niezaprzeczalnie możemy jej doświadczyć, kryje w sobie także złudzenie – obraz obecny jest bowiem w inny

---

<sup>84</sup> Tamże, s. 16–17.

sposób aniżeli jego medium. Obraz dopiero wtedy staje się obrazem, gdy jest ożywiany przez widza. W akcie ożywiania oddzielamy go w wyobraźni od jego medium-nośnika. Nieprzezroczyste medium staje się przy tym przezroczyste dla niesionego przez siebie obrazu: obraz prześwieca niejako przez medium, gdy na niego patrzymy. Ta przezroczystość uwalnia obraz z więzów, z medium, w którym go odkrył widz. W ten sposób cechująca obraz ambiwalencja obecności i nieobecności rozciąga się na samo medium, w którym został wytworzony; a tak naprawdę to widz wytwarza obraz w samym sobie”<sup>85</sup>.

Kwestia materializacji/dematerializacji obrazu może odbywać się przy udziale medium i aktywności percepcyjnej widza. Dla Mitchella materialny *picture* funkcjonuje niezależnie od medium. Dla Beltinga obraz jest zawsze niematerialny. To stwierdzenie odnosi się zarówno do obrazów fizycznych (zewnętrznych), jak i mentalnych (wewnętrznych). Jednak według Beltinga różnica między obrazem a medium ujawnia się w procesie aktywności widza, który podczas dokonywania percepcji obrazu powoduje dematerializację medium, które jest jego nośnikiem.

W tym kontekście warto odwołać się do wybranych prac wideo Billa Viola<sup>86</sup>. Na ich przykładzie można dokonać opisu procesów materializacji i dematerializacji obrazu, która wiąże się problematyką medium (zgodnie z wskazówkami Beltinga). Wskazane procesy ukazują przemiany związane z rozwojem medium wideo, począwszy od traktowania go w kategoriach innowacji technologicznej, aż do w pełni autonomicznego medium zdolnego tworzyć sztukę. W pracach Viola medium występuje pod kilkoma różnymi

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 39.

<sup>86</sup> B. Viola, strona internetowa, [online:] <http://www.billviola.com/ordering.htm> [dostęp 07.11.2017].

postaciami; zaliczamy do nich ekran, który pełni rolę medium-nośnika obrazów, ale może być nim także monitor albo kamera wideo. Monitor ma w tym przypadku *stricte* materialny charakter, ponieważ odnosi się konsekwentnie do przedmiotów, którymi w pracach Violi jest najczęściej statyczna ikona twarzy ludzkiej. Co więcej, twarz ludzka jest dla Violi medium kształtowania materii albo inaczej tworzywem, które za pomocą komunikacji niewerbalnej ukazuje ogrom emocji i przekazywanych w ten sposób treści.

Według Viléma Flussera: „Podobnie jak lustro, monitor jest powierzchnią ze szkła, ale ponieważ stanowi on odwrócenie lustra, przypomina bardziej okno. Tym samym zbliża się znowu do TV – w przeciwieństwie do płótna malarskiego i płótna ekranu, które jest ścianą. Projekcja diapozytywów i filmu stanowi – ze względu na ich genezę – kontynuację malarstwa, którego początki odnajdujemy na ścianach jaskiń Lascaux i Altamiry. Monitor, podobnie jak TV, jest rezultatem dalszego rozwoju powierzchni lustrzanych i przezroczystych, których początek tworzy obserwowana przez człowieka »prymitywnego« powierzchnia wody. Wideo znajduje się na innej gałęzi drzewa genealogicznego obrazów niż kino. Różnicę tę trzeba nieustannie podkreślać, by wyzwolić wideo i TV od dominacji modelu filmu”<sup>87</sup>.

Ekran jest więc powiązany nierozzerwalnie z filmem i fotografią i pełni rolę przeciwną niż monitor. Jak twierdzi Maria Popczyk: „ekran [...] jest jak lustro reprodukujące zdarzenia, ludzi, przedmioty i stanowi przedłużenie obrazu malarskiego – zatem opowiada i pokazuje”<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1997, s. 231–232.

<sup>88</sup> Zob. M. Popczyk, *Między ekranem a monitorem – instalacje Billa Violi*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojński, Kraków: Rabid 2002, s. 399.

W pracy *The Reflecting Pool* (1977–1979) Viola tafla wody pełni rolę najpierw lustra, które odbija drzewa znajdujące się wokół basenu i postać człowieka zamierzającego do niego wskoczyć (w tej roli występuje sam artysta). Potem jednak ekran niespodziewanie, ale stopniowo zamienia się w monitor i ukazuje zakłócenia w odbijanym obrazie, świadczące o tym, że ktoś lub coś zanurzyło się już w basenie (podczas kiedy widz widzi zatrzymane w bezruchu ciało człowieka nad taflą wody, które zaczyna powoli zanikać). W tym czasie tafla wody przedstawia ciała ludzi, którzy rzekomo wokół niego spacerują, i postać człowieka stojącego na jego krawędzi, ukazanego w świetle księżyca. W *The Reflecting Pool* następuje dialektyczna zamiana ekranu w monitor, z którą nierozzerwalnie związane są dwa, nakładające się na siebie, procesy materializacji i dematerializacji medium-nośnika obrazów. Przytoczona konkluzja pozostaje w zgodzie z tym, co na temat ekranu twierdzi Belting, według którego „Już lustro zostało wynalezione w celu oglądania ciał tam, gdzie ich nie ma: w szkłe lub w metalu chwyta ono zarówno nasz obraz, jak i nasze spojrzenie na obraz. Lustro jako medium stanowi lśniące przeciwieństwo naszych ciał, a jednak odsyła nam z powrotem ów obraz, który czynimy sobie o naszym ciele [...]. Ciało posiada na powierzchni lustra bezcielesny obraz, który percypujemy jednak cielesnie [...]. Rolę lustra kontynuowały inne techniczne powierzchnie, zapraszając przy tym także do widoku na świat w dalekim obrazie zewnątrz: symboliczne okno Albertiego, obraz malarski [*Gemälde*] wczesnego renesansu, stało się jako przezroczysta powierzchnia prawzorem [*Urbild*] ekranu. Lustro i obraz malarski jako archetypowe media dowodzą zdolności człowieka do »przekładania« trójwymiarowych ciał w medium, które jako płaszczyzna stanowi całkowite zaprzeczenie ciała”<sup>89</sup>.

<sup>89</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 32–33.

Ekran okazuje się w przedstawionej sytuacji źródłem dematerializacji medium, a monitor odwrotnie – jego materializacji. Sytuacja ta jest związana z tym, że ekran ukazuje świat zewnętrzny, podczas kiedy monitor odwołuje się do zgoła innej logiki, bardziej generując rzeczywistość, niż ją ukazując, pozostaje w zgodzie z naszym mentalnym sposobem tworzenia obrazów. Wskazane cechy ekranu mają rodowód w malarstwie, fotografii, filmie i powodują, że można go odnieść do każdej materialnej powierzchni, na którą są rzutowane obrazy ruchome albo nieruchome. W przypadku monitora ta zasada przestaje obowiązywać: monitor nie reprezentuje obrazów, ale je generuje albo symuluje.

Jak twierdzi Jakub Zajdler, „Nazwanie ekranem powierzchni przykrytej obrazami znaczy, że ekranu nigdy nie widać. Znika on wraz z końcem projekcji, a w czasie jej trwania widz nie patrzy na ekran, lecz na obraz. Powstaje paradoksalna sytuacja: ekran jest wprawdzie ściśle związany z fizycznie uchwytą powierzchnią, a jednocześnie nie jest uchwytany percepcyjnie”<sup>90</sup>. Można nawet powiedzieć, że ekran jest zdematerializowaną postacią obrazów. Jeżeli przyjąć powyższe założenie, to nieuchronne staje się uznanie, że ekran powoduje również dematerializację medium, które jest nośnikiem obrazów.

Wczesne wideo Violi są efektem fascynacji technologią. W dużej mierze mają charakter eksperymentalny i prezentują naukowe podejście do medium, które w latach siedemdziesiątych było często spotykane wśród artystów. W tym czasie powstaje wiele prac Violi, w których on sam ukazuje się na ekranie. Ta swoista autoreprezentacja nabiera charakteru konceptualnego performansu i „kontrolowanego eksperymentu”, uwarunkowanego właściwościami samego medium wideo: mobilnością kamery i łatwością filmowania

---

<sup>90</sup> J. Zajdler, *Ekran – obraz – wyświetlacz*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków: Rabid 2002, s. 54.

w kameralnych ujęciach. Stąd dominacja w początkowym okresie performatywnego aspektu wideo i uleganie bezpośrednim interakcjom z kamerą. Skierowanie kamery na ciało mocniej eksponowało „ja” artysty, prowadząc w efekcie do złudzenia narcystycznych odbić. Jednak funkcjonalność kamery wideo pozwoliła zaistnieć ciału w roli medium i wydobyła różne aspekty nowej „medialności” ciała, ale także doprowadziła do jego dematerializacji albo przekształcenia się w alternatywną postać materii<sup>91</sup>. W tym kontekście interesująca wydaje się konkluzja Beltinga: „Każde medium cechuje w praktyce tendencja albo do wskazywania na siebie, albo, przeciwnie, do skrywania się w obrazie. W im większym stopniu zważamy w obrazie na medium, tym bardziej »przejrzysta« staje się dla nas jego funkcja sterowania i tym silniej dystansujemy się od niego. Przeciwnie, jego oddziaływanie na nas ulega wzmocnieniu, w im mniejszym stopniu uświadamiamy sobie jego udział w obrazie – jak gdyby obraz istniał z własnej mocy. Ambiwalencja między obrazem i medium polega na tym, że ich stosunek w każdym pojedynczym przypadku ustanawia się na nowo w niemal nieorganicznej wielorakości. [...] Uwodzenie zmysłów, przez fascynację medium, polega dzisiaj na fascynacji technologią. Znajdowała ona swoją językową artykulację zawsze wtedy, gdy zamierzano widzom objaśnić »ślepe« władzę obrazów i zredukowano przy tym obrazy do »martwego« tworzywa ich medium”<sup>92</sup>.

Opisana zależność daje się zauważyć w pracach Violi, która dąży z jednej strony do uzyskania „przejrzystości” medium, związanej z procesami jego dematerializacji, również jako nośnika obrazów, a z drugiej do odwrotnego procesu, który materializuje

---

<sup>91</sup> M. Brewińska, *Świadomość medium*, przeł. na ang. B. Cope, w: *Bill Viola [katalog]*, red. M. Brewińska, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta 2007, s. 81.

<sup>92</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 29–30.

medium i powoduje, że jest ono zauważalne w procesach percepcji. Ta właściwość świadczy o zamiarze artysty stworzenia z wideo medium kreacji artystycznej, niezależnej od reprezentowanej rzeczywistości.

Bill Viola wspomina o aspekcie dematerializacji obrazu wideo wielokrotnie, a najbardziej dobitnie w *Reasons for Knocking at an Empty House*, gdzie twierdzi, że: „Obraz wideo to rozkład fali stojącej energii elektrycznej, wibrujący system zawierający specyficzną częstotliwość, którą można odnaleźć szczególnie w obiektach rezonansowych. [...] Obraz, który widzimy na powierzchni lampy katodowej, to ślad pojedynczego poruszającego się skupionego punktu światła ze strumienia elektronów, który znajduje się na jej powierzchni. Nieruchomy obraz wideo nie istnieje. Tkanką wszystkich obrazów, ruchomych czy nie nieruchomych, jest aktywna nieustannie płynąca wiązka elektronów – ciągły strumień elektromagnetycznych impulsów przychodzących od kamery albo magnetowidu. Podział na linie i klatki jest wyłącznie podziałem w czasie otwierającym i zamykającym czasowe okna, które wykazują okresami aktywność w płynącym strumieniu elektronów. Tak więc obraz wideo jest żywym dynamicznym polem energii, wibracją, która ma postać stałą, tylko że przekracza naszą zdolność postrzegania tak niewielkich odcinków w czasie”<sup>93</sup>.

Hans Belting uważa, że obraz jest zawsze niematerialny. To stwierdzenie odnosi się zarówno do obrazów fizycznych (zewnętrznych), jak i mentalnych (wewnętrznych), które zostały ukazane w *The Passing* (1991). Z punktu widzenia formalnego praca ta przypomina zanurzenie w otchłani „wody śnienia”. Obraz przedstawia bowiem śpiącego mężczyznę, który przeplata się z obrazem

---

<sup>93</sup> B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writting 1973–1994*, red. R. Violette, London: Thames & Hudson – Anthony d’Offay Gallery 1995, s. 158.



mężczyzny zanurzonego w wodzie. Ponadto z tymi stale powracającymi obrazami śnienia połączone są obrazy marzeń sennych mężczyzny. *The Passing* wypływa z osobistych przeżyć Violi: narodzin syna i śmierci jego matki. Artysta pozwala nam zanurzyć się w obrazach wewnętrznych, które towarzyszyły najprawdopodobniej wspomnianym wydarzeniom. Forma pracy odwołuje się do marzenia sennego, czyli do struktury *image*, ale funkcjonuje jako *picture* – obraz medialny (wideo). Zauważamy bowiem w niej, wymienione przez Zygmunta Freuda, charakterystyczne cechy pracy marzenia sennego (zniekształcenie, kondensacja, przesunięcie i przedstawienie symboliczne), które zostały włączone do pracy, w celu nadania jej struktury formalnej *image*. Opisany przykład ukazuje, że wideo korzysta, podobnie jak telewizja, ze strumienia oderwanych obrazów, które mogą być wykorzystane do kształtowania i oddziaływania na świadomość widzów również dla wywarcia wpływu społecznego<sup>94</sup>.

Dematerializacja obrazu odwołuje się również do koncepcji „oka umysłu”, o której pisał Viola w *Reasons for Knocking...* Artysta ujmuje ten problem następująco: „[»oko umysłu« – przyp. K. C.] To pierwotny kąt widzenia kamery. Istniało ono na długo przed tym, jak wymyślono samą kamerę. Jest to punkt widzenia, który odbywa nocne przechadzki, który potrafi przelatywać nad szczytami gór i przenikać przez ściany, wracając bezpiecznie rankiem. Rozumienie kamery jako czegoś w rodzaju substytutu oka, jako metafory wzroku, jest niewystarczające. Tylko w wielkim przybliżeniu jej działanie przypomina mechanikę oka, a z pewnością nie ma nic wspólnego z normalnym ludzkim stereoskopowym widzeniem. Spokrewnione jest raczej z tym, co nazywamy świadomością

---

<sup>94</sup> Zob. J. Lubiak, *Zawieszenie uczuć*, przeł. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola [katalog]*, red. M. Brewińska, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta 2007, s. 111–113.

czy uwagą. Być może skojarzenie wideo z komputerem, które ma obecnie miejsce, pozwoli uzyskać efekt bliższy prawdziwemu ludziemu »wzrokowi«<sup>95</sup>.

Trudno nie przywołać tej koncepcji, kiedy mowa o obrazach wewnętrznych, które są efektem wewnętrznego widzenia aktywnego percepcyjnie podmiotu. Obrazy generowane przez „oko umysłu” pochodzą ze snów, pamięci, marzeń i wyobraźni, w których widzimy siebie, ale z pozycji obserwatora. Tę funkcję obrazów wewnętrzny Viola przypisuje kamerze wideo, która pełni rolę świadomości, ponieważ staje się odbiciem naszego „ja”, ale także zewnętrznych obrazów rzeczywistości. W ten sposób można zdaniem Violi opisać dynamikę świadomości, która na jednym końcu umieszcza obrazy zewnętrzne (obrazowanie sytuacji w pełni świadomych) i obrazy wewnętrzne (nieświadomie przedstawione stany uczuć, emocje, sny, wyobrażenia, fantazje). Kamera wideo funkcjonuje więc jako narzędzie „oka umysłu”, jego zewnętrzne „ucieleśnienie”. Viola personifikuje zdolności ujmowania/przedstawiania rzeczywistości kamery wideo, przypisując jej aktywność mentalną, którą porównuje do świadomości, a obrazom przez nią wytwarzanym status wizji wewnętrznych<sup>96</sup>. Medium jest w tym ujęciu przyczyną dematerializacji obrazów przez nie wytwarzanych, przyczynia się bowiem do ich uwolnienia od materialnego nośnika.

Dematerializacja obrazu w pracach wideo Violi pociąga za sobą dematerializację ciała, która wiąże się z jego przejściem w byt nadprzyrodzony. W niektórych dziełach dematerializacja ciała/obrazu przyjmuje znamiona destrukcji albo zmiany stanu skupienia. W pracy *The Reflecting Pool* zostaje dokonana swoista dematerializacja ciała artysty, który najpierw zamiast wskoczyć do wody zostaje zatrzymany w bezruchu. Natomiast na powierzchni basenu

<sup>95</sup> B. Viola, *Reasons for Knocking...*, dz. cyt., s. 94.

<sup>96</sup> Zob. M. Brewińska, dz. cyt., s. 79.

nie dostrzegamy odbicia zawieszzonego w powietrzu ciała, ale przechadzające się nad brzegiem postaci, których w rzeczywistości tam nie ma. Zawieszony w powietrzu ciało po chwili rozmywa się, ale naga postać artysty wynurza się jednak z wody, do której nigdy nie wskoczył.

Z dematerializacją ciała artysty mamy również do czynienia w pracy *The Crossing* (1995), w której zostaje ono „strawione” przez rozprzestrzeniający się niszczący ogień i wodę. Dematerializacja ciała jest związana w pracach Billa Violi także z aspektami akwaticznymi – wynurzenie z wody powtarza kosmologiczny akt stworzenia, natomiast zanurzenie w niej doprowadza do unicestwienia cielesnej postaci. W pracy *Ascension* (2000) postać mężczyzny powoli opada w otchłań wody, co jest równoznaczne z powrotem do pierwotnego stanu nieświadomości i niebytu. Ciało pogrążone w materii wody i smudze światła opada bezwładnie zgodnie z siłami grawitacji. W instalacji *Five Angels of the Millennium* (2001) akty kreacji i dezintegracji występują jednocześnie – postacie w zwolnionym tempie najpierw wpadają do wody, a następnie wyskakują z niej bądź unoszą się w jej głębinach<sup>97</sup>.

Dematerializacja ciała albo przejście w stan duchowy wiąże się w pracach Violi z kontekstami metafizycznymi. Liczne odwołania do malarstwa późnośredniowiecznego i wczesnorenesansowego powodują, że zostają przywołane postacie ze świata nadprzyrodzonego. Pod tym względem prace Violi przypominają konceptualne „totalne dzieła sztuki” odwołujące się do koncepcji Gesamtkunstwerku Wilhelma Richarda Wagnera, które można traktować jako fuzję obrazów zewnętrznych i wewnętrznych. Dzieła takie są również swoistym kompendium wielu ośrodków przekazu: obrazu, tekstu, dźwięku, połączonych w jedną znaczeniową całość.

---

<sup>97</sup> B. Cope, *Nasze jest teraz to zawieszenie*, przeł. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola [katalog]...*, dz. cyt., s. 125–131.

Viola upatruje w tego rodzaju twórczości przyszłość sztuki, która w jego rozumieniu ma pełnić rolę medium kontaktu artysty ze światem sił nadprzyrodzonych<sup>98</sup>. Jednak w pracy *The Reflecting Pool* ważną rolę pełni również obraz wideo, którego estetyka opiera się na odniesieniach nie tyle do kina i sztuki filmowej, co raczej do dźwięku<sup>99</sup>.

#### 2.3.4. Totemy, fetysze i idole

Według Mitchella już Karol Marks wykazał, że nadwyżkowa wartość obrazów daje się zauważyć, kiedy spojrzysz na nie jak na istoty żywe. W ten sposób w refleksji Mitchella został rozpoczęty wątek, który omówię dokładniej, podejmując zagadnienie bio-obrazów (*biopictures*). Jednak już teraz warto zwrócić uwagę na powiązanie problematyki społecznej z teorią obrazu, która ujawnia się w tym, że: „Właśnie fetyszym towarowy, przekształcenie się towarów w żywe obrazy czyni je zdolnymi do rozmnażania się w niekończących się spiralach wartości dodatkowej, której według Marksa towarzyszą niekończące się sprzeczności – wykorzystywanie, nędza i nierówność”<sup>100</sup>. W zachodnim dyskursie krytycznym są trzy nazwy używane w zakresie przeceniania i niedocenia wartości obrazów: idolatria, fetyszym i totemizm. Z tych trzech pojęć idolatria ma najdłuższą historię i określa największy stopień nadwyżki (przeceniania) w kontekście obrazu Boga albo największej bezwzględnej wartości obrazu. Fetyszym mieści się na drugim miejscu nadwyżki obrazu i związany jest z chęcią zdobycia własności, perwersyjnym pożądaniem, materializmem i magicznym

<sup>98</sup> D. Mogan, *Spirit and Medium. The Video Art of Bill Viola*, w: *The Art of Bill Viola*, red. Ch. Townsend, London: Thames & Huston 2004, s. 89–109.

<sup>99</sup> „Wideo w istocie bowiem manifestuje obecność ramy modalnej, pojawia się ona jednak dopiero na etapie transmisji”. A. Pitrus, *Zanurzony. O sztuce Billa Viola*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, s. 67.

<sup>100</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 124.

podejściem do obrazu/przedmiotu. Natomiast totemizm nie był szeroko wykorzystywany w dyskusji na temat wartości obrazu, ale można go uważać za następcę idolatrii jako sposób określania wartości przecenionego obrazu Innego<sup>101</sup>.

Powiązanie pojęć idolatrii, fetyszyzmu i totemizmu z zagadnieniem wartości obrazu powoduje, że dyskurs Mitchella w zakresie teorii obrazu przesuwają się w kierunku problematyki religioznawczej. W tym sensie ważne wydaje się stwierdzenie Mitchella, które mówi o tym, że: „O ile idol jest bogiem lub go reprezentuje, zaś fetysz jest »wytworzoną rzeczą« wypełnioną duchem lub demonem, o tyle totem »należy do mojej krwi«, jak informuje nas jego dosłowne znaczenie w języku ojibwe. Nie chodzi o to, że totemy są z istoty odmiennie od idoli i fetyszy; odróżnienie ich od siebie jest zawsze bardzo trudne (idol na przykład również może być »krewnym«, lecz jest zwykle figurą rodzica, ojca lub matki, podczas gdy totemizm wydaje się bliższy relacji braterskiej lub siostrzanej). Pojęcie totemizmu dąży w pewnym sensie do włączenia wcześniejszych sposobów doświadczania nienowoczesnych obrazów przez nowoczesnych odbiorców w nowszą i głębszą strukturę”<sup>102</sup>. Przytoczony cytat świadczy o tym, że Mitchell odwołuje się do słynnego dzieła Claude’a Lévi-Straussa *Totemizm dzisiaj*, w którym totemizm to forma religii pierwotnej, która polega na tym, że członkowie rodu wierzą, że wywodzą się od tego samego gatunku zwierzęcia – totemu, który staje się nie tylko ich znakiem rozpoznawczym, ale i opiekunem<sup>103</sup>.

Mitchell zwraca uwagę na fakt, że totemizm był rozumiany jako elementarna forma życia religijnego, głębsza i bardziej archaiczna niż idolatria i fetyszyzm. Sytuacja ta ma miejsce, ponieważ idolatria

---

<sup>101</sup> Tamże, s. 127.

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> Zob. C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa: KR 1998.

pojawia się jako pierwsza w tradycji judeo-chrześcijańsko-islamskiej jako przestępstwo wobec ikonoklastycznego monoteizmu. Idolatria zamienia święty totem – symbol klanu albo plemienia w Boga, idole to „nadmuchane totemy”. Fetyszyzm następuje jako drugi w tej historycznej sekwencji „perwersji obrazowych” i oddziałuje silnie w merkantylizmie, a w szczególności w handlu między Portugalią a Afryką, który wprowadził do obiegu słowo *feticho*, czyli „zrobiona rzecz”. W rozważaniach Mitchella pojawia się charakterystyczna przemienność: fetyszyzm zastępuje idolatrię jako określenie Innego. Ponieważ idolatria była promowana ze względu na jej związki z grecką i rzymską sztuką, fetysz skazany był na materializm, nieczystość i obsceniczność, kult fallusa, magii i interesów wymiany towarowej. O fetyszu natomiast można pomyśleć w kategoriach fałszywego, niższego i nędznego totemu<sup>104</sup>.

Praktyki seksualne związane z obrazami ukazują w kontraście omawiane terminy. Idolatrię łączy się z cudzołóstwem, fetyszyzm z perwersją i kultem fallicznym, natomiast totemizm łączy się z regulacją praktyk seksualnych, zakazem kazirodztwa i zachęcaniem do małżeństw międzyplemiennych. Jednak według Mitchella totemizm nie opiera się na współczesnych obrazach. Co więcej, może on okazać się właściwie bezwartościowy jako broń w walce o wartość obrazu. Współcześnie totemizm jawi się głównie jako termin w naukach społecznych związany z powstaniem antropologii kultury jako dyscypliny naukowej<sup>105</sup>. Totemizm zainicjował

<sup>104</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 128.

<sup>105</sup> Tamże, s. 128–129. Mitchell odwołuje się do książki Freuda *Totem i tabu*, w której czytamy, że podczas gdy „tabu ciągle jeszcze istnieje wśród nas; co prawda ujęte w formie negatywnej i zwrócone na inne treści, to jednak podług swej natury psychologicznej ciągle nie jest niczym innym, jak tylko owym kantowskim »imperatywem kategorycznym«, który chce oddziaływać w sposób przymusowy i odrzuca wszelką świadomą motywację. Totemizm natomiast stanowi instytucję religijno-społeczną, która naszemu dzisiejszemu

przejście od retoryki ikonoklizmu do retoryki naukowej ciekawości. Mitchell określa wyznawców idolatrii jako wrogów, których należy unikać albo wręcz zabijać, a fetyszystów jako prymitywów zdolnych tylko do handlu, natomiast totemiści są członkami „zanikającej rasy” pozostawionej na uboczu w ewolucyjnym procesie przejścia do współczesności. Podejście do totemu nie charakteryzuje się ikonoklastyczną wrogością, czy moralizowaniem, ale wręcz troską. Mitchell podkreśla zacieranie się granic między poszczególnymi klasami obrazów: idoli, totemów i fetyszy. W tej sytuacji można patrzeć na nowe rewaloryzacje idoli i fetyszy jak na próby ich totemizacji, w których dokonuje się zabiegów zrozumienia praktyk rytualnych w kontekście systemu wierzeń i mechanizmów psychologicznych powodujących wzrost wartości obrazów<sup>106</sup>.

Totemizm jest obecny przede wszystkim w obrazie świata roślin i zwierząt. W tym miejscu warto odwołać się do Lévi-Straussa, który uważa, że: „Miano »totemizm« obejmuje stosunki idealne usytuowane pomiędzy dwoma szeregami – szeregiem natury i szeregiem kultury”<sup>107</sup>. Totem jest zatem „obrazem ideologicznym”, czyli instrumentem naturalizacji kultury i cywilizacji. Naród i społeczeństwo staje się w tej sytuacji bytem rasowym, ugruntowanym w danym terenie, niczym zwierzę terytorialne. Kolejną cechą totemizmu, pozostającą w związku z kultem przodków, regulacją reprodukcji,

---

sposobowi odczuwania wydaje się czymś całkiem obcym, czymś tak naprawdę dawno temu zlikwidowanym i zastąpionym przez nowsze formy, instytucję, która pozostawiła nikłe ślady w religii, moralności i zwyczajach współczesnych narodów cywilizowanych i musiała przejść wielkie zmiany nawet u tych ludów, u których po dziś dzień występuje. Postęp społeczny i techniczny, jaki możemy obserwować w dziejach ludzkości, mógł odcisnąć się słabszym piętnem na tabu niż na totemizmie”. S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa: KR 1998, s. 244.

<sup>106</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>107</sup> C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj...*, dz. cyt., s. 24.

egzogamią i pochodzeniem są rytuały ofiarne, które są sposobami klasyfikacji roli nadwyzkowego, czy „niedowartościowanego obrazu”. W tym kontekście totem jest przede wszystkim obrazem, kolektywnym przedstawieniem w formie malarskiej lub rzeźbiarskiej. Odwołując się do Émile’a Durkheima, można powiedzieć, że narodziny społeczeństwa są tożsame z narodzinami obrazów społeczeństwa odbitych w „obrazie naturalnym” albo „instynkcie« graficznym”<sup>108</sup>.

Totemizmu, fetyszyzmu i idolatrii nie należy rozumieć jako kategorii rozdzielnych. Dlatego rozróżnienie obrazów na podstawie semiotycznych i materialnych cech oraz przyporządkowanie im wymienionych określeń staje się niemożliwe. Totemizm, fetyszym i idolatrię można natomiast pojmować jako trzy typy relacji w stosunku do obrazów, „relacji przedmiotowych”, które możemy formować w postaci nieskończonej ilości bytów (słów i koncepcji) obecnych w naszym doświadczeniu. Należy podkreślić, że jeden i ten sam obiekt – złoty cielec może funkcjonować jako totem, fetysz i idol w zależności od praktyk społecznych i narracji, w które zostaje włączony. Z tego powodu złoty cielec widziany jako obraz Boga jest idolem, natomiast kiedy cielec jest obrazem plemienia albo społeczeństwa, według terminologii Durkheima, jest totemem, kiedy z kolei podkreśla się jego materialność i stanowi on konglomerat przedmiotów, to staje się kolektywnym fetyszem. Biblijne odniesienia do złotego cielca jako do „stopionego” odzwierciedlają przekonanie, że jest to płynny i multistabilny obraz albo metaobraz

---

<sup>108</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 130. Określając totem jako obraz, Mitchell odwołuje się do Claude’a Lévi-Straussa, który nazywa go „instynktem« graficznym” (C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, dz. cyt., s. 94) i do Émile’a Durkheima twierdzącego, że „wszelkiego rodzaju wizerunki przedstawiające totem otoczone są szacunkiem znacznie większym niż istota, której postać wyobrażają” (É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 115).



– „obciążonego znaczeniami kaczkokrólika” (*highly charged duck-rabbit*). W celu opisanego natury relacji przedmiotowych, w które wchodzi opisany tutaj model obrazu, Mitchell odwołuje się do Ludwiga Wittgensteina i do koncepcji „widzenia-jako”<sup>109</sup>. W tym ujęciu obraz złotego cielca zmienia się wraz ze schematem percepcyjnym podmiotu. Jednak w przeciwieństwie do multistabilnych obrazów Wittgensteina to nie struktury kognitywne czy percepcyjne tego obrazu zmieniają się. Rozróżnienie między totemami, fetyszami i idolami nie jest oparte w żaden sposób na widocznej różnicy, może być jedynie określone poprzez zbadanie obrazu pod kierunkiem tego, co on mówi, co on robi oraz jakie mity i rytuały mu towarzyszą<sup>110</sup>.

Z ustaleń Mitchella wynika, że obrazy (dzieła sztuki) mogą być totemami, fetyszami i idolami, ale określenia te mogą dotyczyć także koncepcji myślowych. W tym celu badacz odwołuje się do Francisa Bacona i jego koncepcji czterech „idoli umysłu”. Wśród nich filozof wymienia „idole plemienne” (błędy ograniczonej percepcji), „idole jaskini” (błędy indywidualnych ograniczeń człowieka), „idole rynku” (ograniczenia języka) i „idole teatru” (obrazy świata oraz systemy filozoficzne). Bacon metaforycznie rozszerza pojęcie idolatrii do tego, co konceptualne, percepcyjne i językowe. W ten sposób myśl krytyczna może być przedstawiona jako praktyka ikonoklastyczna. Jeżeli będziemy podążać za tokiem myślenia Bacona, to warto zapytać, czy oprócz tego, że są „idole umysłu”, istnieją również „fetysze umysłu” i „totemy umysłu”

---

<sup>109</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne...*, dz. cyt., s. 271–273. Według Ludwiga Wittgensteina „[p]owiedzieć: »Widzę to teraz jako...« miałyby dla mnie równie mało sensu, jak powiedzieć na widok noża i widelca: »Teraz widzę to jako nóż i widelec«. Wypowiedź taka byłaby dla innych niezrozumiałą. – Tak samo jak ta: »Teraz jest to dla mnie widelec« albo: »Może to być także widelec«. Tamże, s. 272–273.

<sup>110</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 215–216.

– obiekty mentalne, które łączą się z obrazami nadającymi im wartość, siłę i własne życie<sup>111</sup>.

Z tego punktu widzenia DNA jest fetyszem naszych czasów. Ta koncepcja jest obecnie podejmowana w codziennym i estetycznym języku. Z kolei terrorizm wydaje się idolem naszych czasów, domagając się największych ofiar zarówno od terrorystów, jak i od jego przeciwników, którzy z nim walczą. W tej sytuacji warto ponowić pytanie, czym są zatem „totemy umysłu”, nazywane, jak sugeruje Durkheim, „wyobrażeniami zbiorowymi» idei, wspólnot i przedmiotów”<sup>112</sup>. W przekonaniu Mitchella „totemy umysłu” istnieją i nie różnią się specjalnie od idoli, które zaproponował Bacon (produkowanych kolektywnie, z wyjątkiem „idoli jaskini”). Plemię, rynek i teatr są miejscami obrazu totemicznego. Przedstawienia obrazowe, które łączą gatunek społeczny z poczuciem jego tożsamości (plemienności), można rozumieć jako teatralne „obrazy świata” (*world pictures*). W tym kontekście jaskinia jest lokacją dla fetysyzmu. Mitchell odwołuje się do optymizmu epistemologicznego Bacona, który objawiał się wiarą w naukę, co może prowadzić do wyeliminowania błędów związanych z idolami. Jednak według Bacona współczesnym fetyszem jest właśnie nauka<sup>113</sup>. W takim układzie taki „fetysz umysłu” jak DNA może stać się „idolem umysłu” równie silnym jak przesady albo wierzenia magiczne. Przedstawiona analiza prowadzi do podziału na totemy, fetysze i idole jako trzy osobne kategorie przedmiotowe. Jednak często ujmowano je również w dualistyczne pary: fetysze zwykle były kontrastowane lub zrównywane, porównywane do idoli, natomiast totemy mylono z fetyszami. Ten trójelementowy podział

<sup>111</sup> F. Bacon, *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1955, s. 67–68.

<sup>112</sup> É. Durkheim, *Elementarne formy życia...* dz. cyt., s. 87–109.

<sup>113</sup> F. Bacon, *Novum Organum*, dz. cyt., s. 96.

powoduje, że można spojrzeć na tę koncepcję jako rozróżnienie na coś „małego”, „średniego” i „dużego”, który odwołuje się albo pozostaje w relacji do proporcji ludzkiego ciała. Już na podstawie intuicyjnego przeświadczenia możemy stwierdzić, że fetysze są małe, totemy – średnie, a idole – duże. „Można to porównać do trójpodziału rozmiaru koszulek na »S«, »M«, i »L«”<sup>114</sup>.

Podział na totemy, fetysze i idole można odnieść do triady Jacques’a Lacana: symboliczne – rzeczywiste – wyobrażalne i do triady Charlesa S. Peirce’a: symbol – indeks – ikona, konstruując w ten sposób relacje między elementami wymienionych triad. Totemizm używany do zakazu kazirodztwa, regulacji popędu płciowego, społecznej tożsamości wydaje się związany z sferą symboliczną w triadzie Lacana, jak i Peirce’a, można powiedzieć, że jest figurą prawdy. Natomiast fetyszyzm łączy z doświadczeniem traumatycznym, a zatem z tym, co Lacan określa jako „realistyczne”, a Peirce nazywa indeksem, znakiem w relacji przyczynowo-skutkowej albo śladem. Z kolei nazwa idolatria, pochodząca z greckiego *eidolon*, oznacza obraz odbity w wodzie albo lustrze, obraz mentalny (*image*), fantazję. Materialny obraz lub posąg sugeruje podstawową identyfikację z tym, co Peirce nazywa ikoną (obrazowaniem), czyli z tą sferą, którą Lacan nazywa „wyobrażonym”, co również konstruuje relacje do pojęcia obrazu mentalnego. W tym kontekście idolatria odnosi się do obrazu albo podobieństwa, które nabiera niezwyklej wartości jako przedstawienia Boga lub samo będącego Bogiem. Żadna z tych relacji nie jest jednak trwała, ponieważ można sobie wyobrazić obrazy traktowane jako fetysze przez jedną osobę, jako idole przez kogoś innego i jako totemy przez jeszcze kogoś innego<sup>115</sup>.

Połączenie i wyznaczenie relacji między idolatrią oraz ikoną prowadzi do kolejnej pary pojęć: symulacji i dysymulacji, które

<sup>114</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...* dz. cyt., s. 218.

<sup>115</sup> Tamże, s. 219–220.

wiążą się z pojęciem prawdy i fałszu. Mateusz Salwa twierdzi, że: „Obraz dysymuluje, ukrywa przede wszystkim swoją własną materialność, jawi się jako »czysty« wygląd rzeczy, a przy tym może jednocześnie symulować coś, co nie istnieje. Jako dysymulujący obraz wskazuje poza siebie – jest iluzją, bowiem nie jest tym, czym się wydaje (jest *de facto* obrazem, a nie wyglądem). Jako symulujący identyfikuje się zaś z wyglądem innego przedmiotu. W pierwszym przypadku ukrywa własną obecność, w drugim – nieobecność symulowanej rzeczy. Innymi słowy, dysymulując opróżnia się ze swej rzeczywistości, by nadać ją czemuś innemu, symulując zaś, napełnia się symulowaną rzeczywistością, opróżniając to, co symulowane”<sup>116</sup>.

Przedstawiona typologia pojęć symulacji i dysymulacji daje się porównać do omówionego już podziału obrazów na *picture* i *image*. Z jednej bowiem strony obraz w procesie dysymulacji ukrywa swoją materialność – staje się jak *image*. Natomiast w procesie symulacji identyfikuje się z wyglądem przedmiotu, czyli materializuje się – staje się jak *picture*. Odnosząc te pojęcia do idoli i ikon, można również powiedzieć, że idole są jak *image* ulegając procesom dysymulacji, a ikony można porównać do *picture*, ponieważ ulegają procesom symulacji.

Podział na totemy, fetysze i idole uświadamia nam, że są one „specjalnymi rzeczami” (*special things*), mogą zawierać zwykłe, świeckie rzeczy: towary, pamiątki, zdjęcia, kolekcje albo rzeczy święte, magiczne związane z rytuałami i narracją obrazową, prorocत्वami oraz przepowiadaniem przyszłości. Przedmioty te są specjalne również w tym sensie, że pochodzą od gry słów *special/spieces* (specjalny/gatunek), który jest elementem „rodziny

<sup>116</sup> M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 129–130.

obrazów i praktyk rytualnych”<sup>117</sup>. W tym znaczeniu totemy, fetysze i idole są podobne do organizmów żywych, które wykazują wolę, żyją i reprodukują. Mitchell buduje szereg porównań, które uświadamiają, że: „Totemy, fetysze i idole są wreszcie rzeczami, które chcą rzeczy, żądają, pragną, a nawet wymagają rzeczy – jedzenia, pieniędzy, krwi, szacunku. To oczywiste, że »żyją własnym życiem« jako ożywione, żyjące obiekty. Czego od nas chcą? Idole stawiają najwyższe żądania: chcą ofiary z człowieka (taka przynajmniej jest hollywoodzka fantazja o ich potrzebach). Fetysze, jak pisałem, chcą, by na nie patrzeć z bliska – chcą być blisko ciała fetyszysty, a nawet zostać do niego ponownie przyłączone. Totem chce być twoim przyjacielem i towarzyszem. W *Czaroksiężniku z krainy Oz* czerwone trzewiczki są fetyszem Dorotki; Toto (jak wskazuje jego imię) jest jej zwierzęciem totemicznym – towarzyszem i pomocnikiem, zaś sam Czaroksiężnik to (oczywiście fałszywy, wydrążony) idol, jak dowiadujemy się, gdy mówi Dorotce i jej przyjaciółom, by »nie zwracali uwagi na człowieka za zasłoną«”<sup>118</sup>.

Wykazane różnice między totemami, fetyszami i idolami uświadamiają, że mogą być one traktowane jak cechy, które odnoszą się do problematyki tożsamości, bowiem świadczą o tym, kim jesteśmy: ofiarą, pasożytem czy przyjacielem naszych obrazów.

## **2.4. Status obrazu w kulturze współczesnej**

### **2.4.1. *Images Are Living Things:* zwrot biopiktorialny i bioobrazy**

Kiedy w 1992 roku Mitchell po raz pierwszy zaproponował „zwrot piktorialny” (*pictorial turn*), w bardzo szybkim czasie stał się on

---

<sup>117</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 220.

<sup>118</sup> Tamże, s. 221.

„nierozwiązanym problemem” (*unsolved problem*)<sup>119</sup> nie tylko dla kultury popularnej, ale również dla teorii mediów wizualnych, studiów kulturowych i filozofii. Pomysł zwrotu obrazowego pojawił się również pod innymi nazwami: w projekcie „zwrotu ikonicznego” (*ikonische Wendung*) Gottfrieda Boehma i zwrotu wizualnego (*visual turn*) Martina Jaya<sup>120</sup>. Mitchell uważa, że zwrot piktorialny jest pojęciem hybrydowym (powiązany z określonymi historycznie wydarzeniami) i zjawiskiem wielokrotnie powracającym. Wspomniana hybrydowość wiąże się z tendencją połączenia obrazu z tekstem, która ciągle powraca w koncepcjach Mitchella i przejawiała się w zastosowaniu przez niego pojęcia *imagetext*<sup>121</sup>.

Rozumienie zwrotu piktorialnego jako zjawiska powtarzalnego (wielokrotnego) powoduje, że możemy go rozpatrywać diachronicznie i synchronicznie. W tym sensie zwroty piktorialne miały miejsce na przestrzeni historii sztuki i można je również obserwować we współczesnej kulturze. Jako przykłady takich przełomowych wydarzeń Mitchell podaje: wynalazek perspektywy centralnej w renesansie, wynalazek druku, fotografii i filmu, a we współczesnej kulturze zastosowanie obrazu cyfrowego w miejsce analogowego<sup>122</sup>. Zaproponowane przez Mitchella połączenie perspektywy diachronicznej i synchronicznej daje się również zauważyć u innych teoretyków, którzy patrzą na zjawiska współczesne

---

<sup>119</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23), s. 6.

<sup>120</sup> Tenże, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago – London: The University of Chicago Press 2011, s. 69. Opis i różnice między wymienionymi tutaj wersjami, w jakich pojawił się zwrot obrazowy, można znaleźć w: D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012, s. 390–451.

<sup>121</sup> Por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa – Katowice: Poltext – Uniwersytet Śląski 2010, s. 62.

<sup>122</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 69–70.

w aspekcie historycznym. Tego rodzaju prawidłowość w ewolucji „ruchomych obrazów” zauważa Lev Manovich na przykładzie kina cyfrowego, które można rozpatrywać jako szczególny rodzaj „malarstwa w czasie” za pomocą „kino-pędzla”. Dla autora tej koncepcji szczególna rola ewolucji cyfrowej w kinie polega na reaktywacji manualnych technik wczesnego kina niemego i poprzedzających go sposobów tworzenia „ruchomych obrazów”. W tej kwestii Manovich proponuje następujące rozwiązanie: „Chciałbym porównać przejście od kina analogowego do cyfrowego z wprowadzeniem malarstwa olejnego w miejsce fresku i tempery, co nastąpiło we wczesnym renesansie. Malarz wykonujący freski ma ograniczony czas na ich namalowanie; po wyschnięciu tynku i farb na obraz nie można już nanieść żadnych poprawek. Podobnie tradycyjny filmowiec ma ograniczone możliwości modyfikowania obrazów, które zostały zarejestrowane na taśmie filmowej. Średniowieczne malarstwo temperowe można porównać z tworzeniem efektów specjalnych w analogowej epoce kina. Malarz używający tempery mógł modyfikować i przerabiać obraz, ale proces ten był niestety żmudny i długotrwały. Mistrzowie średniowiecza i wczesnego renesansu poświęcali nawet pół roku obrazowi o rozmiarach kilkunastu centymetrów. Przejście do techniki olejnej dało artystom większą swobodę, pozwalając im na szybsze tworzenie znacznie większych kompozycji (weźmy pod uwagę chociażby dzieła Veronesa i Tycjana) oraz poprawianie ich tak długo, jak było to konieczne. Owa zmiana malarskiej technologii doprowadziła artystów renesansu do stworzenia nowych rodzajów kompozycji, nowej przestrzeni malarskiej i nowych narracji. Podobnie technika cyfrowa, pozwalając filmowcom na traktowanie obrazu filmowego jako malarstwa, określa na nowo, co można z filmem zrobić”<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2006, s. 440–441.

Porównanie Manovicha przypomina zależności, które konstruuje Mitchell między kolejnymi zwrotami piktorialnymi, za każdym razem dotyczącymi obrazu (malarzkiego, fotograficznego, filmowego, cyfrowego). Jednak we współczesnej kulturze szczególne znaczenia nabierają bioobrazy. W ten sposób zostaje zerwana dominacja poszczególnych mediów wizualnych, a w jej miejsce pojawia się tendencja, której efektem jest rozwój biotechnologii i możliwości klonowania obrazów, podobnie jak zwierząt. Bioobraz nie przypomina reprezentacji ani symulacji, natomiast stanowi replikę albo „żywą kopię” powstałą przy użyciu instrumentarium biocybernetycznego. W tym kontekście obraz cyfrowy stanowi jeden z przykładów bioobrazów. „Nowa wersja zwrotu piktorialnego miała miejsce w ciągu mniej więcej ostatnich dwudziestu lat. Jest to zwrot w kierunku »bioobrazów« albo [...] »biocyfrowych obrazów«, »ożywionych« ikon – to znaczy wprawionych w ruch, którym nadano cechy życia za pomocą biologiczno-informacyjnej technonauki. Bliźniacze wynalazki komputerów i inżynierii genetycznej nadały nową jakość dawnym procesom zwrotu piktorialnego, a zwłaszcza w tym aspekcie obrazów, który upodobił je do organizmów żywych – i odwrotnie”<sup>124</sup>. Mitchell mówi o kolejnym zwrocie obrazowym, który nazywa zwrotem biopiktorialnym (*biopictorial turn*). Jest on efektem pojawienia się bioobrazów (*biopicture/biopic*). W tym sensie bioobrazy powstałe w wyniku rozwoju biotechnologii są obrazami – istotami żywymi, których najlepszym przykładem jest sklonowana owca Dolly. Piotr Zawojcki twierdzi, że: „Obraz [...] jest taką żyjącą repliką powstałą w efekcie spotkania technologii digitalnych z biologią, fizyki z estetyką w »akcie tworzenia« (*Bildakt*), by posłużyć się określeniem, którego używa za Horstem Bredekampem Mitchell”<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 70.

<sup>125</sup> P. Zawojcki, *Nowy ikoniczny zwrot*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 470.



Możemy więc mówić o tworzeniu obrazów w kategoriach ich klonowania za pomocą technik biocybernetycznych.

W bioobrazach Mitchell szuka analogii obrazów do organizmów żywych, która jest dwukierunkową i metaforyczną relacją, w swej naturze podobną do relacji między biologicznymi i socjalnymi ciałami. Należy bowiem zauważyć, że nie tylko obrazy były zawsze porównywane do żywych organizmów, ale również organizmy, w pojęciach „gatunku” oraz „okazu”, stanowiły „lustrzane” odbicie wizualnego obrazowania w systematyce biologicznej. Mitchell twierdzi, że „obrazy są imitacjami życia” (*Images are imitations of life*), jednak za każdym razem czynią to w odmienny sposób. Podobne różnice daje się zauważyć wśród organizmów żywych jako przedstawicieli tego samego gatunku. Istnieje wiele liści dębu, jednak poszczególne z nich różnią się od siebie. W tym sensie ważna okazuje się różnica między *image* a *picture*, która może być sprowadzona do różnicy między gatunkiem a poszczególnym jego okazem. Gatunki podobnie jak obrazy (*images*) podkreślają typy i stereotypy, które mogą być powtórzone w indywidualnych okazach (*pictures*). Mitchell uważa, że *images* mają się do *pictures* tak, jak gatunki do okazów albo rodziny do ich członków<sup>126</sup>.

Bioobrazy są narzędziem biowładzy i biopolityki, za pomocą których odbywa się rządowa kontrola nad ciałami i populacjami. Mitchell odwołuje się przy tej okazji do Michela Foucaulta, który twierdzi, że: „Jednak w drugiej połowie XVIII wieku pojawia się [...] coś nowego, inna technologia władzy, tym razem niedyscyplinarna. Ta technologia władzy nie wyklucza pierwszej, nie wyklucza techniki dyscyplinarnej, ale ją obejmuje, włącza, częściowo modyfikuje, a przede wszystkim wykorzystuje ją, niejako w nią wrastając i zyskując siłę faktycznie dzięki tej uprzedniej technice dyscyplinarnej. Ta nowa technika nie znosi techniki dyscyplinarnej

---

<sup>126</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 70.

po prostu dlatego, że leży na innym poziomie, że ma inną skalę, że obejmuje inną powierzchnię i posilkuje się zupełnie innymi narzędziami. Ta nowa, niedyscyplinarna technika władzy odnosi się – w odróżnieniu do dyscypliny, która zwraca się do ciała – do ludzkiego życia, [...] zwraca się nie do człowieka-ciała, lecz do człowieka żyjącego, od człowieka jako istoty żywej, a ostatecznie [...] do człowieka jako gatunku biologicznego”<sup>127</sup>.

Biowładza może być rozumiana jako lokalny „operator” biopolityki, która stanowi niezbędny element rozwoju kapitalizmu. Ten ustrój społeczno-polityczny mógł przetrwać jedynie dzięki kontroli nad populacją ludzką. Era biowładzy/biopolityki zaczyna się, kiedy mamy do czynienia z przejściem od negatywnej władzy suwerena nad instrumentami śmierci do pozytywnej kontroli życia populacji ludzkiej<sup>128</sup>. Foucault podaje kilka mechanizmów biowładzy/biopolityki, do których należą: kontrola proporcji narodzin i zgonów, wskaźnik reprodukcji oraz płodności danej populacji<sup>129</sup>.

W tym sensie bioobrazy biorą udział w mechanizmach biowładzy/biopolityki, ponieważ biorą udział w fundamentalnym procesie liberalnej władzy produkcji istot żywych i sprawowaniu nad

<sup>127</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa: KR 1998, s. 239–240.

<sup>128</sup> Zob. M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011, s. 219–266.

<sup>129</sup> M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa...*, dz. cyt., s. 240. W *Historii seksualności* Michel Foucault twierdzi, że era biowładzy rozpoczyna się, gdy „Starodawną potęgę śmierci, symbol władzy suwerennej, starannie pokrywa [...] administracja ciał i wyrachowane zarządzanie życiem. Szybki w klasycyzmie rozwój rozmaitych instytucji dyscyplinujących – szkół, kolegów, koszar, warsztatów – pojawienie się przy tym w polu praktyk politycznych i ekonomicznych problemów przyrostu naturalnego, długowieczności, zdrowia publicznego, zasiedlenia, migracji oznacza więc eksplozję wielorakich technik służących ujarzmianiu ciał i kontroli populacji”. M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010, s. 98.

nimi kontroli. Jest to szczególnego rodzaju uaktualnienie rozwoju nowych instytucji politycznych, demokratycznych, ekonomicznych i nowych technologii informatycznych oraz biocybernetycznych, które umożliwiają kierowanie seksualnością, inżynierią genetyczną populacji ludzkich. Ciało staje się miejscem drastycznych interwencji, a populacja ludzka pełni rolę bazy danych, którymi można swobodnie manipulować. Najbardziej symboliczną innowacją biowładzy/biopolityki stało się – zdaniem Mitchella – klonowanie, w tym również klonowanie obrazów, które łączy wiedzę w naukach informatycznych z rewolucją biotechnologiczną i inauguruje erę biocybernetycznej reprodukcji. Epoka ta staje się niejako swego rodzaju polem doświadczalnym dla technicznego spełnienia dawnych pragnień biowładzy/biopolityki. Na poziomie tworzenia obrazów ta innowacja może być porównana do wynalezienia obrazu cyfrowego, który wywołał rewolucję tak głęboką, jak wynalezienie fotografii czy filmu w poprzednich wiekach. Ten symptom Mitchell nazywa powstaniem biocyfrowego obrazu (*biodigital picture*)<sup>130</sup>. Z powyższych rozważań wynika, że produktem działania mechanizmów biowładzy/biopolityki nie są jedynie zmiany społeczne, ale również zmiany w generowaniu obrazów, które w efekcie doprowadziły do powstania obrazu cyfrowego.

Pierwsze bioobrazy, które są rodzajem „metaobrazów” (obrazów odnoszących się do innych obrazów lub pełniących rolę wizualnych „metaznaków”), pojawiły się w *Jurassic Park* (1993) Stevena Spielberga. Zdaniem Mitchella w tym filmie można odnaleźć koncepcję bioobrazów w pamiętnej scenie ukazującej inwazję „szalejącej biocybernetyki” (*biocybernetics run wild*), której symbolem stał się velociraptor z literami kodu DNA wyświetlanymi na jego skórze. „Cyfrowy dinozaur” włamał się do komputerowego pokoju kontrolującego funkcjonowanie parku

---

<sup>130</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 71.

i przypadkowo włączył projekcję z filmem informującym turystów na temat Jurassic Park, w którym został ukazany kod DNA. Według Mitchella przedstawiony w omawianej scenie dinozaur pełni rolę „terrorysty”, ponieważ angielskie słowo *dinosaur* składa się z dwóch słów: *deinos* – straszny, przerażający, odpowiadający angielskiemu słowu *terror* (strach), i *sauros*, które oznacza jaszczurkę. Dinozaur wyprodukowany dzięki cyfrowym analizom komputerowym i współdziałaniu równoległe rozwijających się nauk – genetyki i technologii informatycznych, stanowi nowy typ metaobrazu – bioobrazu, ponieważ został on niejako „ożywiony” albo sklonowany z wymarłego DNA<sup>131</sup>.

Zastosowanie słowa „bioobraz” w przedstawionym kontekście pozwala budować analogie między „ożywianiem” dinozaurów (klonowaniem istot żywych na podstawie kodu DNA) albo ich obrazów i metodami animacji cyfrowej, które można porównać do procesów re-animacji („ożywiania”) nieruchomych fotografii. Tego rodzaju rozumienie animacji cyfrowej proponuje Yvonne Spielmann, która twierdzi, że cyfrowe animacje polegają na „ożywianiu” albo bardziej precyzyjnie „re-animowaniu” pojedynczych nieruchomych fotografii (*still images*); z tego powodu autorka tej koncepcji zamiast słowa „cyfrowa animacja” (*digital animation*) używa słowa „cyfrowa re-animacja” (*digital re-animation*)<sup>132</sup>. W ten sposób idea „ożywienia” wymarłych gatunków dinozaurów przez ich cyfrowe repliki sklonowane na podstawie DNA została przeniesiona na ich filmowe obrazy, które niejako „odzyskały” życie z nieruchomych fotografii, piktorialnych obrazów, skamielin i rekonstrukcji, w postaci żywych bioobrazów, re-animowanych metodami cyfrowymi, które są nie tylko „duchowymi” albo materialnymi „ożywieniami”

<sup>131</sup> Tamże, s. 72.

<sup>132</sup> Y. Spielmann, *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, Vol. 34, No. 1, s. 55.

(*material re-animations*) dinozaurów jako obrazów, ale również ich „realnymi” wcieleniami, oczywiście mieszczącymi się w ramach filmowej fikcji i zyskującymi status „cieni na ekranie”, które jednak sugerują, że w przyszłości wymarłe gatunki zwierząt mogą być przywrócone do życia przez klonowanie<sup>133</sup>.

Obrazy w *Jurassic Park* funkcjonują jak żywe organizmy, tematycznie nawiązują do cyfrowych technik obrazowych i inżynierii genetycznej. Ujawnienie się kodu DNA na powierzchni skóry dinozaura (w opisanej scenie *Jurassic Park*) można porównać poprzez analogię do ujawnienia kodu ASCII obrazów cyfrowych w procesie ich manipulacji. Ten kod umożliwia filmową animację obrazów albo ich „ożywienie” i nadanie im cech istot żywych (bioobrazów). Velociraptor z filmu Spielberga posiada zdolności adaptacyjne, uczy się i staje coraz bardziej niebezpieczny. Dla autora *Cloning Terror* staje się on figurą funkcjonowania wszelkich współczesnych bioobrazów, które ożywają wykorzystując współczesne media wizualne, by dalej „żyć własnym życiem”. Mitchell twierdzi, że velociraptor z *Jurassic Park* to „pierwsze wyraźne wcielenie biocyfrowego obrazu albo po prostu »bioobrazu«, w rozumieniu tego terminu jako odnoszącego się do nowych warunków życia obrazów w epoce biocybernetyki, czasach klonowania i informatyki. Bioobraz jest zatem fuzją starszego »spektralnego« życia obrazów [...] z nową formą życia technicznego, jest uosobieniem współczesnego zjawiska klonowania i rozwoju cyfrowego obrazowania i animacji”<sup>134</sup>.

Mitchell twierdzi, że figury „terrorysty” i „klona” są powiązane ze zwrotem piktorialnym. Co więcej, współczesne życie społeczne, uwikłane w walkę z globalnym terroryzmem, coraz częściej skłania nas do budowania metafor nie tylko odnoszących się do obrazów jak do organizmów żywych, ale także zwracających uwagę na ich

<sup>133</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 72.

<sup>134</sup> Tamże, s. 73.

wirusową i wynikającą z klonowania i inżynierii genetycznej naturę. Globalna cyrkulacja obrazów w internecie jest bardzo gwałtowna i bywa porównywana do choroby wirusowej albo do raka i choroby autoimmunologicznej, w której różne formy życia (bioobrazy) rosną, rozmnażają i mutują się szybciej niż przeciwciała w naszych systemach obronnych. Mitchell uważa, że „terroryzm i klonowanie, tak jak żywe formy i obrazy, są ze sobą połączone w związku wzajemnej analogii”<sup>135</sup>. Terrorysta jest często przedstawiany jako klon: robot bez twarzy, zamaskowany, anonimowy, bezmyślny, przypominający patologiczne, samobójcze albo wirusowe formy życia. Klony ucieleśniają szereg religijnych i estetycznych lęków, a także obawę przed redukcją ludzkich istot do instrumentalnie traktowanego towaru<sup>136</sup>.

W tym kontekście Mitchell przywołuje Giorgio Agambena, który nazwał opisane procesy społeczne „nagim życiem”. Wprowadzenie tego pojęcia pozwala zrozumieć związek bioobrazów z pojęciami biowładzy/biopolityki. Agamben nazywa biopolitykę władzą nad „nagim życiem”, które odnosi się do dwóch kwestii: upolitycznienia życia jako takiego i do kontroli sprawowanej przez biowładzę, która wytworzyła szereg technologii kontroli. W tej kwestii uzasadnione wydaje się odwołanie do Agambena, który stwierdza w *Homo Sacer*, że „nagie życie” „nie jest [...] po prostu reprodukcyjnym życiem naturalnym, *dzoē* Greków, ani *bios*, czyli formą obdarzoną pewną jakością; jest ono raczej [...] strefą nierozróżnialności i ciągłego przechodzenia między człowiekiem i dzikim zwierzęciem, naturą i kulturą”<sup>137</sup>. Bioobrazy stają się nie tylko narzędziem sprawowania

<sup>135</sup> Tamże, s. 74.

<sup>136</sup> W tym kontekście John Fiske patrzy na miejsce człowieka w kulturze. Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 23–49.

<sup>137</sup> G. Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 150–151.

władzy, ale również wpływają na jakość kontrolowanych procesów społecznych, które bezustannie powodują, że egzystencja człowieka staje się zależna od maszyn – instrumentów owej kontroli.

Mitchell uważa, że ludzie tworzący obrazy próbują „błuznierczo” udawać Boga (*play God*) przy pomocy technologii. Przekonanie to wynika z faktu, że według autora *Cloning Terror* wszystkie obrazy żyją, rozmnażają się jak wirusy, a bioobrazy albo biocyfrowe obrazy są tylko szczególnym cyfrowym ich rodzajem, który tematycznie nawiązuje do wszelkich form żywych, klonowania i inżynierii genetycznej<sup>138</sup>. Mindy Fenske w książce *Tattoos in American Visual Culture* twierdzi, że: „Obrazy są [...] żywymi istotami. Ta szczególna forma życia nie jest jednak analogiczna do działającego indywidualnie agenta albo podmiotu. Raczej życie obrazów przypomina trochę potencjalne życie, w kontekście na przykład ikon religijnych albo patrząc z innej strony, reprodukcji biologicznych wirusów. W pierwszym przypadku obrazy żyją ze względu na ludzką tendencję do przypisywania im życia. Jest wyraźna skłonność historyczno-kulturowa podchodzenia do obrazów, jak gdyby miały w sobie immanentną siłę i życie. Pomyślmy na przykład o roli, jaką pełnią materialne przedmioty i ich obrazy w niektórych religijny rytuałach. Obecnie poddana kulturze konsumpcyjnej, sekularyzowana, filmowa i pokazywana w telewizji praktyka wbijania szpilek w lalkę voodoo w celu wywołania bólu w osobie, której jest ona modelem, sugeruje przypisywanie mocy życia obiektom i obrazom. Jednakże obrazy żyją także, ponieważ ulegają reprodukcji, jak niepopularny wirus, który może tylko reprodukować się przez łączenie się z innymi komórkami. Obrazy są replikowane, modyfikowane i bezustannie cyrkulują”<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>139</sup> M. Fenske, *Tattoos in American Visual Culture*, New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 23.

Przywołane tutaj przekonanie prowadzi do tego, że o obrazach można mówić jak o istotach żywych, które ulegają procesom ikonofilii i ikonofobii.

Mitchell porównuje anonimowych, fikcyjnych żołnierzy (*the Imperial Stormtroopers*), którzy maszerują „na śmierć” w filmie *Star Wars, Episode II: Attack of the Clones* (2002) George’a Lucasa, ze współczesną wersją modernistycznego lęku przed tłumem i masami (demofobia). W przywołanej myśli pojedyncze jednostki traciły się osobowość kiedy wchodziły w tłum, ale odzyskiwały ją na nowo, kiedy z niego wychodziły. W przypadku „armii klonów” ta zasada nie daje się zastosować, są oni, nawet pojedynczo albo prywatnie, „identycznymi bliźniakami”, co powoduje, że są podobni do siebie nie tylko zewnętrznie, ale także wewnętrznie, na poziomie kodu DNA, który ich konstytuuje, dlatego nie są „klonami” (liczba mnoga), ale są „klonem” (kolektywna liczba pojedyncza)<sup>140</sup>.

W myśl przedstawionych zasad klon nie różni się niczym od zwyczajnych ludzi, klon jest „jednym z nas”, może wmieszać się w tłum i pobudzać ludzi do walki przeciw samym sobie. Z tego również powodu staje się on uosobieniem lęku – postmodernistycznej „klonofobii”, która jest odbiciem modernistycznej demofobii. Sklonowana owca Dolly – kolejny przykład bioobrazu – nie przeraża dlatego, że jest „wilkiem w owczej skórze”, a dlatego, że jest „owcą w owczej skórze”, niemożliwą do rozróżnienia od „prawdziwej” owcy, zarówno wizualnie, jak i na poziomie badań genetycznych. Klon jest jeszcze bardziej niebezpieczny niż łatwy do zidentyfikowania „obcy” albo rasowo „inni”, którzy wyglądają „tak samo”. Klony nie zawsze wyglądają tak samo, ale mogą być jednym z nas, a w związku z tym są one niemożliwe do sklasyfikowania. Podsumowując, Mitchel stwierdza, że: „Tak jak terror, klonowanie przyjmuje logikę obrazu jako figury podobieństwa (*resemblance*), porównania (*similitude*),

<sup>140</sup> Tenże, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 75.



kopiowania (*copying*) do granic wirusowej toksyczności i perfidnej niewidzialności”<sup>141</sup>.

Poruszony problem tożsamości klonów i niejako sprzężonego z nim pojęcia klonofobii daje się powiązać z następną parą terminów: obrazu i ikonofobii. Okazuje się, że klony mogą funkcjonować jako bioobrazy albo „superobrazy”, a klonofobia daje się porównać do ikonofobii, która jest jedną z najbardziej trwałych fobii, jakie pojawiły się w historii ludzkości. Z tej perspektywy stworzenie Adama na podobieństwo (*in the image*) Boga może wydawać się aktem klonowania, jeszcze bardziej wyraźnie widać to w stworzeniu Ewy z żebra Adama albo w nadejściu Antychrysta, który ma być klonem Chrystusa. Natomiast niepokalane poczęcie jest przez Mitchella interpretowane jako „implantacja embrionicznej formy życia w łono Matki Boskiej”<sup>142</sup>. W tym kontekście dyskurs biblijny potwierdza przekonanie, że tylko Bóg może dokonywać aktu klonowania porównywanego do stworzenia. Podobnie zakaz mówiący o tym, żeby nie tworzyć obrazów na podobieństwo Boga, można odnieść do zakazu tworzenie jakichkolwiek obrazów, który w tym kontekście staje się gestem prewencyjnym, gdyż stworzone przez ludzi obrazy mogą nabrać cech żywych. Każdy obraz jest żywy, więc tworząc obrazy sytuujemy się w roli Boga, który stwarza istoty żywe<sup>143</sup>.

Mitchell podkreśla, że ikonofilia/ikonofobia dotyczy tylko tych ludzi, którzy uznają albo sądzą, że obrazy są żywe. Jednak życie obrazów nie jest kwestią indywidualną, ale społeczną. Obrazy żyją w seriach genetycznych, reprodukują się, mają symultaniczny, kolektywny byt, zdominowany przez „światoobrazy” w rozumieniu Martina Heideggera, czyli obrazy jako sposoby tworzenia świata, które migrują z jednej kultury do innej. Mitchell mówi o obrazach

---

<sup>141</sup> Tamże, s. 76.

<sup>142</sup> Tamże, s. 32.

<sup>143</sup> Tamże, s. 33.

jako o pseudoformach życia, pasożytujących na organizmach ludzkich jako nosicielach, które posiadają swój byt równoległy do życia ich nosicieli<sup>144</sup>.

Podobnie kształtują się związki między klonem a obrazem. Dla Mitchella klon jest znakiem tożsamości (*the sameness*) i podobieństwa, natomiast: „Jeżeli obraz jest ikoną, znakiem, który odnosi się czegoś, przez swoje podobieństwo, to klon jest »super-obrazem« (*superimage*), idealnym duplikatem nie tylko na poziomie powierzchniowego wyglądu tego co kopiuje, ale również jego głębszej istoty, samego kodu nadającego mu jego wyjątkowość i specyficzną tożsamość. Klonowanie można nazwać »głębokim kopiowaniem« (*deep copying*), ponieważ dotyka tego, co leży pod wizualną czy zjawiskową powierzchnią, aby skopiować wewnętrzne struktury i mechanizmy danego bytu, zwłaszcza mechanizmy, które kontrolują jego własną reprodukcję. Klonowanie stało się obrazem samego tworzenia obrazów, metaobrazem najbardziej zaawansowanej formy technologii produkcji obrazów w naszych czasach”<sup>145</sup>.

Metafora porównania logiki obrazu do terroryzmu pociąga za sobą konsekwencję określenia bioobrazów jako wirusów, narośli rakowych albo uśpionych komórek chorób autoimmunologicznych. Ten typ „logiki obrazów” można odnaleźć w filmach i pracach teoretycznych Wima Wendersa. W pierwszych realizacjach za pomocą techniki wideo reżyser odnosił się do niej niechętnie i mówił, że jest ona wręcz „»chorobą obrazów«, »nowotworem w ciele filmu«”<sup>146</sup>. Równie oskarżycielskie sformułowania padały pod adresem estetyki obrazu wideo. Wenders był zdania, że wideo

<sup>144</sup> Zob. tenże, *Czego chcę obrazy...*, dz. cyt., s. 123.

<sup>145</sup> Tenże, *Cloning Terror...* dz. cyt., s. 29.

<sup>146</sup> *Prawda obrazów – część II*, zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersa przeprowadzonej dla telewizji 1+, 18 sierpnia 1991 roku w Monachium, przeł. M. Behert, w: *Wim Wenders*, red. P. C. Seel, B. Zmudziński, Kraków: Secesja 1993, s. 86.

„*a priori* nie wyraża i nie odciska na nikim i na niczym piętna, nie stanowi też *a priori* żadnej formy. Wideo jest całkowicie pozbawione »możliwości nadania formy«, której wręcz nie chce, nie potrzebuje i nie potrafi wyartykułować”<sup>147</sup>. Po realizacji *Notatek o strojach i miastach* (1989) poglądy Wendersa na temat obrazu wideo ulegają zmianie. W późnym okresie twórczym stara się on zaakceptować inwazję elektronicznych środków przekazu, szczególnie wideo i *high definition TV*. Andrzej Gwóźdź twierdzi, że w dokumentalnym filmie *Notatki o strojach i miastach* poświęconym Yohji Yamamoto, japońskiemu kreatorowi mody, Wenders „taśmą filmową posłużył się [...] jako środkiem »wypowiedzi«, podczas gdy wideo zastosował do »pokazywania»”<sup>148</sup>. W tym rozumieniu obrazy elektroniczne podkreślają dychotomię w zakresie filmowych środków wyrazu, która z czasem doprowadzi do ujawnienia się „inwazyjnych” właściwości obrazu cyfrowego.

W tym samym kontekście Mitchell rozumie bioobrazy jako cyfrowe media, które ujawniają performatywne działanie obrazów. Na marginesie warto podkreślić, że ikonologia, którą projektował Mitchell dwadzieścia pięć lat temu jako przede wszystkim naukę na temat filozofii obrazów, stała się dziś ikonologią współczesności – nauką o funkcjonowaniu obrazów w dzisiejszych medialnym dyskursie. Nie ulega kwestii, że bioobrazy w rozumieniu Mitchella mają cyfrowy rodowód, ale mogą też występować w postaci analogowej, na podstawie motywu tematycznego.

Bardzo istotnym przykładem bioobrazu, który był obecny w przestrzeni miejskiej, ale jednocześnie można go było potraktować jako zdarzenie wizualne, jest dzieło sztuki (fotografia cyfrowa)

---

<sup>147</sup> W. Wenders, *Die Revolution ohne Wahrheitsanspruch*, w: tegoż, *Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Filmmuseum – Deutsche Filminstitut 1992, s. 91.

<sup>148</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy: film między mediami*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2003, s. 108.

wystawiane w jednej z galerii na Dolnym Manhattanie. Mowa o fotokolażu *From Dust to DNA* (2001) Kevina Clarke'a i Mikeya Flowersa, który już na poziomie samego tematu ukazuje pozostałości po ataku terrorystycznym z 11 września 2001 roku i nawiązuje do „architektonicznego klonowania” bliźniaczych wieży World Trade Center. Charakterystyczny dla tego bioobrazu „element biocybernetyczny” pojawia się w samej strukturze wizualnej pracy, która ukazuje, że nad Grand Zero zamiast popiołu i prochu unosi się w powietrzu kod DNA. W tym kontekście Mitchell twierdzi, że: „Ten obraz przywołuje potrzebę śladów czy relikwii po ofiarach; co tak wyraziście widać w licznych nieoficjalnych pomnikach, miejscach, gdzie wspomina się ofiary, których pełno wokół miejsca tragedii i na dolnym Manhattanie. Ale obraz ten koduje tę potrzebę na nowo jako pragnienie dosłownej biologicznej reanimacji, która jest czystym przeciwieństwem liturgii pogrzebowej, »z prochu powstałeś, w proch się obrócisz«. Ukryta logika *From Dust to DNA* z kolei prowadzi »od DNA do sklonowanego zmartwychwstania«. A jeśli nie zmartwychwstania, to przynajmniej identyfikacji konkretnej ofiary, której prochy udało się odnaleźć. Co więcej, zrównanie ze sobą DNA i prochów sugeruje toksyczny charakter długo obecnej tam atmosfery, która unosiła się przez całe tygodnie ponad miejscem ataku, uszkadzając płuca pracowników służb ratowniczych, którzy ruszyli na miejsce. Jeżeli niemożność pochowania umarłych we właściwy sposób prowadzi do melancholii, to ma również patologiczny wpływ na tych, którzy dosłownie wdychali prochy zmarłych. Obraz Clarke'a i Flowersa jest przypomnieniem biocyfrowego obrazu, który był już zapisany w dwóch wieżach, ich monumentalnej dumnej podwójności, bliźniaczości, architektonicznym klonowaniu, i nawiązuje do ironicznego związku pomiędzy klonowaniem i terrorem, który miał miejsce latem 2001 roku”<sup>149</sup>.

<sup>149</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 82–83.

W kontekście omawianych tutaj bioobrazów Mitchell stawia tezę, że współczesny terroryzm jest „bioterroryzmem”, w tym sensie, że tylko końcowe efekty działań terrorystycznych są „spektaklem” albo „ikonicznym zdarzeniem” (*iconized event*), natomiast środki, które do niego prowadzą (*means*), są niewidoczne<sup>150</sup>. Z tego również powodu bioobrazy uczestniczą w wojnie obrazów albo pośrednio w atakach terrorystycznych. Bioterroryzm można opisać, odwołując się do metafory „choroby autoimmunologicznej” albo „autoodporności” użytej przez Jacques’a Derridę<sup>151</sup>. Na marginesie podkreślić należy, że dla Mitchella postać Derridy stanowi jedną z głównych inspiracji dla zwrotu piktorialnego. Stało się tak dlatego, że Derrida wyszedł poza zwrot językowy, interesował się „pismem”, ale w kontekście jego „fizycznego” istnienia. Dlatego „pismo” można potraktować jak „obraz”<sup>152</sup> albo *imagetext*.

Natomiast metafora „choroby autoimmunologicznej” oznacza, że współczesne ataki terrorystyczne można traktować jako reakcje, w których układ immunologiczny zamiast produkować przeciwciała niszczy własne komórki. W tym sensie atak na WTC był „quasi-samobójczy”, ale nie dlatego, że terroryści podczas jego trwania popełnili samobójstwo. Atak na WTC był atakiem niejako z „wewnątrz” Stanów Zjednoczonych, które rozciągnęły swoje „macki” po całym świecie. W tym sensie cały świat jest zamerykanizowany i atak na WTC nie pochodził z „zewnątrz”, ale z „wewnątrz” tego świata, czyli był to atak „swoich” na „swoich”<sup>153</sup>. Tego samego rodzaju argumentację

---

<sup>150</sup> Zob. tamże, s. 83–84.

<sup>151</sup> G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques’em Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski, B. Orlewski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008, s. 113–94.

<sup>152</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Picturing Terror: Derrida’s Autoimmunity*, w: *Late Derrida. A Critical Inquiry Book*, red. W. J. T. Mitchell, A. I. Davidson, Chicago: The University of Chicago Press Journals 2007, s. 277–290.

<sup>153</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 44–54.

można zastosować w stosunku do dekonstrukcji, która niejako „atakuję” podstawy klasycznej filozofii, przy zastosowaniu jej narzędzi logiki. Ukazane metafory uświadamiają, że mechanizmy i zjawiska dotyczące cech biologicznych gatunku ludzkiego mogą stać się przedmiotem strategii politycznych (terroryzmu) albo strategii władzy<sup>154</sup>. Z tego powodu głównym kontekstem dla rozważań Mitchella na temat bioobrazów jest problematyka biowładzy. Mitchell twierdzi, że: „W figuratywnym sensie terroryzm jest zawsze wyrażaniem się biowładzy w tym sensie, że redukuje swoje ofiary do form »nagiętego życia«, bez wartości i takiego, którego można się łatwo pozbyć, co sygnalizuje choćby brak rozróżnienia wśród terrorystów między kombatantami i niekombatantami”<sup>155</sup>.

Umiejscowienie wymienionych przez Mitchella przykładów bioobrazów w kontekście biowładzy powoduje, że stają się one elementami biopolityki. Foucault pisał o tym w odniesieniu do między innymi neoliberalizmu amerykańskiego<sup>156</sup> i modelu *homo economicus*, który został określony jako ten, „kto służy własnemu interesowi i czyj interes sam z siebie harmonizuje z interesem innych”<sup>157</sup>. W świetle poczynionych tutaj ustaleń szczególnego znaczenia nabiera kolejny przykład bioobrazu: wyjątkowy mural, który podczas inwazji Iraku był często reprodukowany w licznych fotografiach prasowych. Został on namalowany na wiadukcie nad drogą do Tikritu i przedstawia armię Saddama wyłaniającą się z meczetu niczym „potok militarnej siły”. Ta fantomowa „armia Saddama” wyglądała jak „armia klonów” w filmie *Attack of Clones* George’a Lucasa, która wyłaniała się ze statku-matki. W pierwszym przypadku jest to „kontrkrucjata religijna”, która łączy ze sobą

<sup>154</sup> Por. M. Foucault, *Bezpieczeństwo...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>155</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>156</sup> M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, dz. cyt., s. 219–266.

<sup>157</sup> Tamże, s. 271.

obrazy armii arabskich i najnowszej technologii wojennej. Praca fotograficzna wykorzystująca ten mural, opublikowana w „Chicago Tribune” (13 kwiecień 2003 roku), ukazuje fundamentalną sprzeczność inwazji na Irak, rozumianej jako „wojna obrazów” (*the war of images*). Fantazmatyczny charakter maszyny wojskowej Saddama można zauważyć w tym, że amerykański pojazd bojowy, który pędzi w stronę Tikritu, całkiem dosłownie „penetruje” i „omija” „armię klonów” Saddama<sup>158</sup>. Ten bioobraz funkcjonuje jako element biowładzy, ponieważ dotyka kwestii „reprodukcji” armii klonów. Mitchell porównuje armię Sadama do żołnierzy-klonów ze wspomnianego filmu Lucasa. Zwykli ludzie, wchodząc w tłum, tracą osobowość, a odzyskują ją, gdy z niego wychodzą. W przypadku „armii klonów” Sadama zasada ta nie daje się zastosować, są oni, nawet pojedynczo albo prywatnie „identycznymi bliźniakami”. Dlatego nie są „klonami” (liczba mnoga), ale są „klonem” (kolektywna liczba pojedyncza).

#### **2.4.2. Niszczenie obrazów – iconoclash/ikonoklazm (Bruno Latour)**

Pojęcia *iconoclash/ikonoklazm* dotyczą niszczenia obrazów. Jednak zakres tych terminów jest różny i zależy od kontekstu. W celu ich rozróżnienia można powiedzieć, że „ikonoklazm zdarza się, kiedy wiemy, dlaczego ktoś niszczy obrazy, i znamy jego motywację do zrobienia tego, co wydaje się wyraźnym projektem destrukcji; *iconoclash* zaś dotyczy sytuacji, w której tego nie wiemy, nasuwają się wątpliwości i konieczne jest zastanowienie się na tym, czemu następuje dane działanie, i gdy bez dalszej analizy nie sposób uznać, czy ma ono charakter destruktywny, czy konstruktywny”<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror...*, dz. cyt., s. 87.

<sup>159</sup> B. Latour, *What is Iconoclash?*, w: *Images: A Reader*, red. S. Manghani, A. Piper, J. Simons, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications 2006, s. 309.

W celu rozróżnienia *iconoclash* i ikonoklazmu Bruno Latour podaje następujący przykład. Widzimy obraz z filmu dokumentalnego, na którym widać chuliganów ubranych w czerwone kombinezony, z hełmami i siekierami, którzy rozbijają pancerną szybę chroniącą Całun Turyński. Uderzają oni w szkło, które rozsypuje się na drobne kawałki, podczas kiedy ludzie zgromadzeni wokół krzyczą w przerażeniu. Latour zadaje pytanie: czy jest to przykład ikonoklazmu (niszczenia obrazu)? Okazuje się jednak, że nie. Na obrazie zostali przedstawieni włoscy strażacy, którzy ryzykują własne życie, żeby uratować Całun Turyński. Podany przykład nie jest ikonoklazmem, ale wydaje się nim być. Latour uznaje, że to właśnie *iconoclash* – „moment niepewności” charakterystyczny dla współczesnych czasów, kiedy nie jesteśmy pewni, jakie są motywy ludzkiego działania: czy mają one prowadzić do zniszczenia, czy wręcz przeciwnie – do ochrony i powstania obrazów<sup>160</sup>.

Według Latoura *iconoclash* porusza następujące kwestie/pytania: dlaczego obrazy wywołują tak dużo nienawiści?, dlaczego zawsze powracają do nas te same motywy wizualne, niezależnie od tego, jak bardzo chcemy się ich pozbyć?, dlaczego walka ikonoklastów zawsze rozgrywa się „obok obrazów” (niszcząc coś innego niż same obrazy, co wydawało się posiadać wielkie znaczenie)?, czy możliwe jest wyjście poza ten cykl fascynacji, odrzucenia i destrukcji, który generowany jest przez kult obrazów?<sup>161</sup> Próbując odpowiedzieć na postawione pytania, Latour podkreśla, że *iconoclash* jest dla nas procesem destruktywnym i konstruktywnym. Z tego powodu ci, którzy niszczyli obrazy, jednocześnie nadali życie innym obrazom. Sam akt niszczenia obrazów jest kreacyjny, ponieważ powołuje do życia inny obraz. W tym kontekście Latour

<sup>160</sup> Tenże, *What is Iconoclash?*, w: *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. B. Latour, P. Weibel, Karlsruhe – Cambridge – Massachusetts: ZKM Center for Art and Media – The MIT Press 2002, s. 17.

<sup>161</sup> Tenże, *What is Iconoclash?*, w: *Images...*, dz. cyt., s. 309.



twierdzi, że nie ma ucieczki od obrazów. Z tego punktu widzenia można rozpatrywać ideologię współczesnych muzeów. Latour sugeruje, że muzea są świątyniami, w których składa się „ofiary na przeproszenie” za zniszczenia obrazów. Z tego względu muzeum jako instytucja jest odpowiedzią na współczesny *iconoclash*. O ile kiedyś dzieła sztuki były niszczone z czytelnych powodów i w kawałkach przechowywane w muzeach, o tyle współcześnie w naszej kulturze pojawiają się wątpliwości dotyczące powodów niszczenia dzieł sztuki i coraz częściej przechowuje się oraz chroni dzieła sztuki. Zmiana polegająca na tym, że najpierw chciano niszczyć dzieła sztuki, a teraz przechowuje się je w muzeach, co jest wyrazem *iconoclash*<sup>162</sup>.

Latour twierdzi, że ludzie walczą z obrazami, ponieważ stanowią one medium – rodzaj pośrednika w kontakcie między człowiekiem a Bogiem. Ikonoklazm chce więc zlikwidować te formy pośrednie, aby człowiek miał bezpośredni kontakt z oryginałem (Bogiem). To, co wywołuje nienawiść w obrazach, to „ludzka ręka”, która przyczyniła się do ich powstania. Ta sytuacja widoczna jest w nauce, kiedy zauważymy, że pewne teorie naukowe nie są obiektywne, ale są wytworem umysłu ludzkiego. To podkreśla fakt, że nauka jest społecznym konstruktem i może być nazwana *iconoclashem*. Wiele świętych ikon, które są celebrowane, było określane *acheiropoietos*, czyli niestworzone ludzką ręką. Należą do nich twarze Chrystusa, portrety dziewicy, chusta św. Weroniki, Całun Turyński – są to ikony, które niemal „spadły z nieba” i powstały bez żadnego pośrednika. Jeśli przyjmiemy, że to człowiek był ich twórcą, to wtedy osłabimy ich siłę, dokonamy ich desakralizacji. Dodanie ludzkiej ręki do ikon sprowadza się do ich zniszczenia. Podobnie, jeśli uznamy, że religia została stworzona przez człowieka, to również zostanie ona pozbawiona transcendencji<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Tenże, *What is Iconoclash?*, w: *Iconoclash...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>163</sup> Tamże, s. 18.

Jedyny sposób, żeby bronić nauki przed oskarżeniem o fabrykację, to unikać stwierdzenia, że jest społecznym konstruktem, i podkreślać, że żadna „ludzka ręka” nigdy nie dotknęła obrazu, który wyprodukowała. W obydwu przypadkach, nauki i religii, mamy do czynienia z sytuacją ikonoclashu. Ukazana ręka w pracy jest często ręką z młotem, która pozornie niszczy obrazy, zawsze krytyczna i destrukcyjna, ikonoklastyczna. Jednak jeżeli przyjmemy, że ta sama ręka jest niezbędna w celu stworzenia obiektywności albo odkrycia prawdy, sprawa nie jest już jednoznaczna. Jeżeli obraz został stworzony przez człowieka, to ludzka działalność może przyczynić się do zwiększenia stopnia posiadania prawdy. W tym sensie wskazanie na pierwiastek ludzki w powstaniu danego obrazu nie musi prowadzić do jego zniszczenia. Latour twierdzi, że w takiej sytuacji *iconoclash* jest tym, „co wydarza się, kiedy istnieje niepewność co do dokładnej roli [ludzkiej – przyp. K. C.] ręki w akcie produkcji środka mediacji (obrazu)”<sup>164</sup>. W tym rozumieniu pojawia się element ambiwalencji dotyczącej *iconoclashu*. Z jednej strony obrazy naukowe dla większości ludzi nie są nawet „obrazami”, ale „światem”. Nazwanie ich „obrazami” ujawnia, że są one reprezentacją, coś pokazują i są gestem ikonoklastycznym. Ale z drugiej strony, coraz bardziej staje się jasne, że bez zaawansowanych instrumentów, grup naukowców, wielkich nakładów pieniędzy, długiej edukacji, nic by nie było widoczne w tych obrazach. To dlatego obrazy są obiektywne i prawdziwe, ponieważ zainwestowano w nie te mediacje. Jest to kolejny przykład *ikonoclashu*: im więcej instrumentów, mediacji, tym lepsze ukazanie rzeczywistości przez obrazy naukowe<sup>165</sup>.

Bruno Latour dzieli ludzi na pięć kategorii ze względu na motywację, które kierują nimi podczas niszczenia obrazów. Pierwsza

<sup>164</sup> Tamże, s. 20.

<sup>165</sup> Tamże, s. 21–22.

z nich to kategoria A, która obejmuje ludzi walczących z obrazami, ponieważ wierzą, że można je wyeliminować; uważają oni, że obrazy stoją na drodze do osiągnięcia bliskości z Bogiem lub z inną ideą. W tym sensie stanowią one przeszkodę, są czymś pośrednim, zasłoną. Ludzie z tej kategorii szczerze wierzą w to, że uda im się wyeliminować obrazy. Do kategorii B należą ludzie, którzy niszczą obrazy, ponieważ inni ludzie przywiązują do nich zbyt dużą wagę, czyniąc z nich „idoli” albo coś w rodzaju „złotych cielców” (idolatria). Ludziom z tej kategorii nie chodzi o to, żeby zniszczyć wszystkie obrazy, a jedynie te, na których skupia się uwaga innych ludzi. Następną kategorią C to grupa osób, które nie walczą z obrazami, ale ze swoimi przeciwnikami. Jeżeli obrazy są cenne dla przeciwnika, to należy je wyeliminować. Walka w tej grupie ludzi przypomina proces wyciągania od przeciwnika obrazów, symboli, które są dla niego ważne, i niszczenia ich (np. palenie cudzych sztandarów). Natomiast do grupy D Latour zaliczył malarzy i architektów, którzy nieświadomie walczą z obrazami, na przykład zmieniając konwencję artystyczną. W tym kontekście należy podkreślić, że przebudowa miast, odnawianie zabytków może być przykładem ikonoklazmu. Ostatnią kategorią ludzi to grupa E – zwykli obywatele, którzy podchodzą do walki z obrazami z dużym dystansem: zarówno do tych, którzy walczą z obrazami, jak i do broniących ich<sup>166</sup>.

Latour podkreśla, że wymienione kategorie ludzi nie stanowią sztywnego ich podziału, poszczególne postawy rozmywają się. Z tego powodu nigdy nie możemy być pewni, czy dany przedstawiciel lokuje się w ściśle określonej kategorii, najczęściej bywa tak, że jest on jednocześnie przedstawicielem kilku kategorii. Spróbujmy dopasować przytoczony podział na kategorie ludzi niszczących obrazy do przykładów ikonoklazmu, które miały miejsce w XX wieku. W tym kontekście David Freedberg przygląda się

---

<sup>166</sup> Zob. tenże, *What is Iconoclasm?*, w: *Images...*, dz. cyt., s. 310–314.

wypadkowi, który miał miejsce 14 września 1975 roku, kiedy pewien mężczyzna rzucił się na obraz *Straż nocna* Rembrandta z nożem w ręku. Władze Rijksmuseum nie były zainteresowane jego motywami. Natomiast Freedberg stwierdza: „Jednak bliższe oględziny dokonanych przez niego zniszczeń wskazują, że nie atakował on całkiem ślepo [...]. Cięcia mają bardziej zaplanowany charakter, niż mogłoby wynikać z sytuacji. Okazuje się, że sądził on (albo tylko tak twierdził), iż Banning Cocq, którego dosięgło najwięcej ciosów, jest uosobieniem diabła (Cocq jest ubrany na czarno), podczas gdy Ruytenburgh, ubrany na żółto i złoto, jest aniołem”<sup>167</sup>.

Powyższe pobudki i motywacje mają charakter mesjanistyczny. Mężczyzna twierdził, że jest Chrystusem i Bóg powołał go do „zbawienia świata”. Opisana sytuacja ma jeszcze inny wymiar, który można by nazwać idolatrycznym. Człowiek, który rzucił się na obraz Rembrandta, zdawał sobie sprawę, że atakuje dzieło niezwyklej wagi, a co za tym idzie, w bardzo szybkim czasie zyska rozgłos. W myśl przedstawionej przez Latoura klasyfikacji można zaliczyć sprawcę opisanego wydarzenia do kategorii B. Jednak przykład ten ujawnia, że współczesną przestrzenią iconoclashu, oprócz nauki i religii, jest również sztuka, w której odbywa się niszczenie obrazów zarówno przez ich twórców, jak i konsumentów. Jest to obszar, który pojmuje obraz jako przedstawienie i reprezentację, stanowiąc tym samym zagrożenie dla ikonoklastów.

### 2.4.3. Przyszłość obrazów

#### (W. J. T. Mitchell versus Jacques Rancière)

Temat przyszłości obrazów stał się centralnym tematem polemiki pomiędzy W. J. T. Mitchellem a Jacques'em Rancièrem. Można

<sup>167</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s. 413–414.

powiedzieć, że wymienieni badacze zajęli w tej polemice biegunowo odmienne stanowiska. W swej książce na temat przyszłości obrazów Rancière pisze: „Po zaproponowanym przeze mnie tytule można by się spodziewać jakiejś nowej odysei obrazu, prowadzącej nas od auratycznej chwały malowideł Lascaux aż do współczesnego kryzysu rzeczywistości pochłoniętej przez obraz medialny oraz do sztuki skazanej na monitory i obrazy syntetyczne. Moim celem jest jednak coś zupełnie innego. Obserwując, jak pewne pojęcie losu i pewne pojęcie obrazu splatają się ze sobą w apokaliptycznym dyskursie, który decyduje o charakterze naszych czasów, chciałbym zadać następujące pytanie: czy mówią nam one o prostej i jednoznacznej rzeczywistości? Czy pod wspólną nazwą obrazu nie kryje się wielość funkcji, których problemowe wykorzystanie jest zadaniem sztuki?”<sup>168</sup>.

Pytanie o przyszłość obrazu wydaje się Rancière’owi problemem metafizycznym, które odnosi się do dyskursu na temat rzeczywistości. Być może takie umiejscowienie „obrazów” wynika z przeświadczenia, które wypowiedział Rancière w następującej kwestii: „Podobna dialektyka naznacza obrazy metamorficzne. To prawda, że obrazy te opierają się na postulacie nieoznaczoności. Chcą jedynie dokonywać przemieszczeń między figurami wyobrażeń, zmieniając je od podłoża, włączając w inny układ widzenia, pokazując je lub opowiadając o nich inaczej”<sup>169</sup>.

Podobnie wygląda również kwestia „losu obrazów”, który ujawnia się tylko w szczególnych warunkach, kiedy mamy do czynienia z performatywami – aktami mowy, które obraz odziedziczył po języku. Obraz, jeśli posługuje się nim sztuka, jest systemem językowym, który koduje znaczenia, posiada także performatywną siłę – potrafi stwarzać rzeczywistość, której wcześniej nie było.

---

<sup>168</sup> J. Rancière, *Los obrazów*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007, s. 43.

<sup>169</sup> Tamże, s. 62.

Kiedy Mitchell mówi o przyszłości obrazów, nie ma na myśli tego, co stanie się z obrazami w przyszłości, natomiast co warto zauważyć w kontekście dychotomii *picture/image*, myślenie o przyszłości może mieć wymiar obrazowy – ale wtedy powstaje mentalny obraz (*image*) na temat przyszłości. Z tego względu przyszłość obrazu jest obrazem, co więcej jest metaobrazem, który posiada status *image*, a więc istnieje tylko w naszej wyobraźni, jest zatem obrazem potencjalnym, który może się zdarzyć, ale wcale nie musi; o tym obrazie nie można wiele powiedzieć, bo go nie ma. Z tego powodu Mitchell wypowiada się nie na temat przyszłości obrazów, ale o ich terażniejszości, o obecnie istniejących obrazach dotyczących przyszłości. Przedstawione kwestie w pełni oddaje poniższy cytat: „Obraz jako taki zawsze podnosi kwestię czasowości, jako pamięć utraconej przeszłości, którą można przyzwać na nowo i odtworzyć, jako postrzeganą terażniejszość przedstawień istniejących w »realnym czasie«, takich jak cień, odbicie, przedstawienie dramatyczne lub transmisja na żywo lub też jako wyobrażenie wymarzonej lub budzącej niepokój przyszłości. Kiedy mówimy o »przyszłości obrazu«, musimy zatem zauważyć, że odnosimy się do podwójnego obrazu lub tego, co nazywam »metaobrazem«: obrazem obrazu, który nadejdzie”<sup>170</sup>.

Mitchell, mówiąc o przyszłości obrazów, posługuje się formułą „terażniejszego obrazu”, który odnosi się do przyszłości albo do tego, jak sobie tą „przyszłość” wyobrażamy za pomocą obrazów. Natomiast Rancière rzeczywiście mówi o „przyszłości obrazu” w rozumieniu dosłownym. Co więcej, „przyszłość obrazów” nie jest najlepszym sformułowaniem w celu oddania problematyki, którą zajmuje się Rancière; powinno używać się określenia „przeznaczenie”

---

<sup>170</sup> W. J. T. Mitchell, *The Future of the Image: Rancière Road Not Taken*, w: *The Pictorial Turn*, red. N. Curtis, London – New York: Routledge 2010, s. 41.

albo „los obrazów”<sup>171</sup>. W aspekcie przyszłych losów obrazu Rancière wyróżnia trzy jego kategorie: „Obraz nagi, obraz ostensywny, obraz metamorficzny: trzy formy obrazowości, trzy sposoby połączenia lub rozłączenia siły pokazywania i znaczenia, obecności i historycznego świadectwa. Są także trzy sposoby uznania lub zakwestionowania związku między sztuką i obrazem. Warto jednak zaznaczyć, że żadna z tych trzech form nie może funkcjonować zamknięta w swej logice. Każda z nich napotyka w działaniu punkt nierozstrzygalności (*point d'indécidabilité*), który zmusza ją do zapożyczenia czegoś od innej. Tak jest szczególnie w przypadku obrazu, który, jakby się wydawało, może, a nawet musi, najlepiej się przed tym chronić, a mianowicie obrazu nagiego, skazanego jedynie na świadectwo. Jednak świadectwo dotyczy zawsze czegoś więcej niż to, co prezentuje”<sup>172</sup>.

Zarówno Mitchell, jak i Rancière zgadzają się co do tego, że obrazy w pewien sposób żyją i że nie można ich „zabić”, natomiast mogą one zostać zniszczone (ikonoklazm). Jednak Rancière przyszłość obrazów widzi w obrazie, który nic nie chce, nic nie robi i nie posiada cech witalnych<sup>173</sup>. Mitchell, przeciwnie, widzi przyszłość przede wszystkim w bioobrazach, które ukazują produkty informatyki, inżynierii genetycznej i są cyfrowo animowane. W tym sensie ukazują one, w jaki sposób wyobrażamy sobie przyszłość. Podobnie jeżeli obrazy przedstawiające klony budzą lęk – klonofobię, to jest ona jednocześnie ikonofobią – wyobrażeniem lęku przed rzeczywistymi klonami za pomocą obrazów<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Tamże, s. 38. W przekładzie polskim książka Rancière nosi tytuł *Los obrazów* (zob. J. Rancière, *Los obrazów...*, dz. cyt., s. 41–143), natomiast w przekładzie angielskim ukazała się ona pod tytułem *The Future of the Image (Przyszłość obrazu)* (zob. J. Rancière, *The Future of the Image*, przeł. G. Elliott, London: Verso 2007, p. 147).

<sup>172</sup> J. Rancière, *Los obrazów...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>173</sup> W. J. T. Mitchell, *The Future of the Image...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>174</sup> Tamże, s. 43.

Rancière i Mitchell zgadzają się co do tego, że obraz powinien być rozpatrywany jako uniwersum połączone nierozzerwalnie z tekstem w jeden konglomerat *image/text*, jednak o ile Rancière zwraca uwagę na komponent tekstowy, o tyle Mitchell przeciwnie, bardziej skłania się ku *image*<sup>175</sup>. Różnica daje się również zauważyć, biorąc pod uwagę podział obrazów na *image* i *picture*. Jeżeli chodzi o Mitchella, w swych diagnozach dotyczących przyszłości obrazów częściej odwołuje się do *image*, inaczej niż Rancière, który szuka przykładów wśród obrazów medialnych (*picture*), odwołując się między innymi do filmów Jean-Luca Godarda<sup>176</sup>. Jednak mimo poczynionych ustaleń, Mitchell podaje również przykłady „obrazów przyszłości”, które można by zakwalifikować jako *picture*. Jednym z nich są wizerunki Baracka Obamy – prezydenta Stanów Zjednoczonych, zdjęcia, obrazy (*picture*) ukazujące się w różnych mediach, które mają ze względu na kolor skóry i pochodzenie rasowe Obamy wskazywać kierunek zmian społecznych w przyszłości<sup>177</sup>. Innym przykładem była instalacja Tanii Bruguery pokazywana w Tate Modern zatytułowana *Tatlin's Whispers # 5* (2008); ukazywała ona wzrost kontroli nad tłumami, który zdaniem Mitchella będzie oznaką rozwoju społeczeństwa w przyszłości. Dla Mitchella instalacja Bruguery była metaobrazem, ponieważ odsyła do innego obrazu (*image*), który powstawał w wyobraźni widzów i dotyczył tego, w jaki sposób wyobrażamy sobie przyszłość<sup>178</sup>. Przyszłość obrazów jest więc oparta na metarelacji samego obrazu, w której dostrzegamy rzeczywistość, której obecnie nie ma.

#### **2.4.4. Globalizacja i konsumpcja obrazów (Arjun Appadurai)**

Problematyka wizualności i obrazu rozpatrywana w kontekście teorii globalizacji jest ujmowana w ramach systemu globalnej

<sup>175</sup> Tamże, s. 44.

<sup>176</sup> Tamże, s. 42.

<sup>177</sup> Tamże, s. 47.

<sup>178</sup> Tamże, s. 44–45.



cyrkulacji oraz przepływu treści kulturowych (albo inaczej dysjunkcji – przeciwieństwa koniunkcji w rozchodzeniu się dróg ekonomii, kultury i polityki), które można określić jako etnoobrazy, media-obrazy, technooobrazy, finansooobrazy i ideooobrazy. Jak wyjaśnia autor prezentowanej koncepcji, przyrostek – obraz (*scape*) podkreśla, że wymienione krajobrazy nie są obiektywnie i identyczne z każdego punktu widzenia, ale raczej są postrzegane jako konstrukty kulturowe transformowane przez historyczne, językowe i polityczne usytuowanie różnego rodzaju podmiotów: państw narodowych, korporacji międzynarodowych, społeczności diaspory, transnarodowych wspólnot i ruchów (ekonomicznych, politycznych i religijnych), a także grup społecznych opartych na relacjach *face to face*, takich jak mieszkańcy miasteczka, wioski, sąsiedzi albo rodzina<sup>179</sup>. Tworzone w ten sposób obrazy mają niewiele wspólnego z wizualnością, jednak podkreślają swój kolektywny i proformatywny charakter, który ujawnia się w wizerunkach obrazowych.

Klasyfikacja zaproponowana przez Arjuna Appaduraia polega na grze z określeniem „krajobrazów” rozumianych „niczym klocki”, z których budowane jest to, co można nazywać „światami wyobrażonymi, to znaczy wielorakimi światami ukonstytuowanymi przez zlokalizowaną historycznie wyobraźnię osób i grup rozrzuconych po całym globie”<sup>180</sup>. Appadurai konstruuje model opisu dynamicznej struktury globalizacji na skrzyżowaniu licznych dziedzin społecznych, w którym odwołuje się do koncepcji „globalnych przepływów”. Oznaczają one zakres i przebieg dysjunkcji albo dystrybucji informacji oraz ich nośników, a także kreowane

---

<sup>179</sup> A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, „Theory, Culture & Society” 1990, Vol. 7, s. 295.

<sup>180</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005, s. 52.

przez media wizualne obrazy świata<sup>181</sup>. „Krajobrazy” Appaduraja, o granicach nieostrych i zachodzących na siebie, obejmują swym zasięgiem zarówno obszary diasporyczne, jak i struktury transnarodowych tożsamości hybrydowych. Nie oznacza to jednak, że realizują one projekt homogenizacji kulturowej, ale wręcz przeciwnie: sygnalizują wytwarzanie innej, odmiennej jakości, która powstaje w oparciu o różne wartości, style życia albo elementy lokalnej tradycji kulturowej<sup>182</sup>.

Wśród wymienionych przez Appaduraja kategorii globalnego przepływu (*global flow*) warto zwrócić uwagę na etnoobrazy (*ethnoscapes*), które stanowią „stale zmieniającą się ludzką panoramę konstytuującą świat, w którym żyjemy. Składają się na nią turyści, imigranci, uchodźcy, azylanci, gascarbeiterzy i inne przemieszczające się grupy i jednostki stanowiące istotny rys tego świata i wywierające w nieznanym przedtem stopniu wpływ na politykę państw (a także politykę międzynarodową)”<sup>183</sup>. W tym wymiarze grupa ludzi może stanowić rodzaj „globalnego obrazu” – etnoobrazu, który konstytuuje się na naszych oczach. W kulturze wizualnej tego rodzaju obrazy dotyczą głównie stereotypowych wyobrażeń (*images*), które zostały ukonstytuowane w oparciu o reprezentacje wizualne. Natomiast technoobrazy (*technoscapes*) stanowią „zawsze płynną globalną konfigurację technologii”, która powoduje, że zarówno mechaniczna, jak i informatyczna technologia forsuje w bardzo szybkim czasie nieprzenikalne dotychczas granice<sup>184</sup>. Technologia w coraz większym stopniu uczestniczy w przepływie obrazów w internecie, który zależy od relacji politycznych i ekonomicznych. Appadurai

<sup>181</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 405.

<sup>182</sup> K. Golinowska, *Globalne struktury współczesnego świata sztuki*, [online:] [http://www.khg.uni.wroc.pl/files/7khg10\\_golinowska\\_t.pdf](http://www.khg.uni.wroc.pl/files/7khg10_golinowska_t.pdf) [dostęp 31.01.2013].

<sup>183</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic...*, dz. cyt., s. 52–53.

<sup>184</sup> Tamże, s. 53.

wymienia finansoobrazy, które powstają w wyniku oddziaływania globalnego kapitału tworzącego intensywny ekonomiczny krajobraz, a rynki walutowe, giełdy papierów wartościowych obracają w bardzo krótkim czasie ogromnymi kwotami pieniędzy, wywołując rozległe skutki pogoni za niewielkimi różnicami w jednostkach procentowych i czasowych<sup>185</sup>.

Ostatnie wymieniane przez Appaduraia „krajobrazy” to mediaobrazy i ideobrazy, które tworzą powiązane ze sobą konfiguracje. Mediaobrazy odnoszą się do elektronicznego przepływu i dystrybucji oraz możliwości produkcji, a także kolportażu aktualnych informacji w postaci tekstów medialnych w gazetach, czasopismach ilustrowanych, programach telewizyjnych, filmach dokumentalnych i newsach. W zakresie tego typu „krajobrazów” Appadurai wymienia obrazy świata tworzone przez prywatne i publiczne media. Podkreśla on również fakt, że reprezentują one ogromny i złożony zakres obrazów, narracji telewizyjnych, etnoobrazów przekazywanych odbiorcom na całym świecie przez globalną sieć internetową, która dokonuje homogenizacji towarów, informacji i polityki<sup>186</sup>.

Ten rodzaj „globalnych obrazów” w największym stopniu stanowi przedmiot zainteresowania studiów kultury wizualnej, choć ich charakter jest z gruntu rzeczy tekstowy. Odmiennie natomiast sprawa wygląda w wypadku ostatniego krajobrazu wymienianego przez Appaduraia. Należą do nich ideobrazy, które kształtowane przez polityczne narracje pomiędzy komunikującymi się elitami są „splotami obrazów, lecz często mają charakter bezpośrednio polityczny i często powiązane są z państwowymi ideologiami oraz kontriideologiami ruchów jawnie zorientowanych na przyjęcie władzy państwowej lub jej części. Na te ideobrazy składają się

---

<sup>185</sup> Tamże, s. 54.

<sup>186</sup> Tamże, s. 55.

elementy oświeceniowego światopoglądu, który zawiera w sobie szereg idei, terminów i obrazów, łącznie z wolnością, dobrom, prawami, suwerennością, reprezentacją i ideą najważniejszą – demokracją”<sup>187</sup>.

Przedstawione w tej ostatniej klasyfikacji obrazy funkcjonują głównie jako idee i ideologie – obrazy mentalne, konceptualne i pojęciowe (*images*). Składają się one na zespół przekonań określanych jako światopogląd, który cyrkuluje w globalnej kulturze.

Appadurai konstruuje koncepcję „obrazów kulturowych”, za pomocą których analizuje ich globalny przepływ i cyrkulację. W ten sposób autor *Nowoczesności bez granic* dokonuje krytyki różnych relacji władzy w ruchach gospodarczych oraz kulturowych, zwracając tym samym uwagę na produkty kapitału, które stanowią alternatywę dla tradycyjnego modelu jednostronnego przepływu kulturowego umożliwiającego spostrzeżenie stopnia komplikacji relacji i zakresu cyrkulacji globalnych obrazów<sup>188</sup>. To właśnie ta kategoria cyrkulacji (przepływu) jest dla Appaduraia główną zmienną analityczną, która ujmuje obraz jako produkt procesu społecznego konstruowania rzeczywistości w formie reprezentacji istniejących w mediach i obiegach kulturowych. Człowiek rozpoznaje obrazy, które już zna lub gdzieś widział. „Zatem twórcy nowych przedstawień wizualnych odwołują się do rozpoznawalnych »klisz« i konwencji obrazowania po to, by przyciągnąć uwagę potencjalnego odbiorcy i wywołać u niego pożądaną reakcję”<sup>189</sup>. Tą drogą dochodzi

<sup>187</sup> Tamże, s. 56.

<sup>188</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 406.

<sup>189</sup> Agnieszka Ogonowska twierdzi, że: „Akt rozpoznawania obrazu w świecie jest zatem każdorazowo tworzeniem przez podmiot całości znaczących z elementów obecnych w przestrzeni społecznej; mogą być one jednak odmiennie konfigurowane i refigurowane przez poszczególne jednostki”. A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, w: *Komunikologia*.

do recyklingu kulturowego, który w istotny sposób przyczynia się do cyrkulacji i przepływu obrazów w obrębie globalnej kultury wizualnej. Teoria Appaduraia zwraca uwagę na zasięg tego typu cyrkulacji i przepływów, które pozwalają nam mówić o lokalnej, regionalnej i globalnej kulturze wizualnej.

---

*Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczyński, M. Wendland, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2012, s. 58.

## ROZDZIAŁ 3

# Kulturowa teoria wizualności i widzenia

### 3.1. Podstawowe pojęcia: widzenie i wizualność (*vision, visuality*)

Stwierdzenie, że „żyjemy w wizualnym świecie”<sup>1</sup>, nie powstało razem ze studiami wizualnymi. Już w latach siedemdziesiątych Susan Sontag pisała, że: „Rzeczywistość zawsze interpretowano za pośrednictwem obrazów, a filozofowie już od czasów Platona dążyli do zmniejszenia naszej zależności od nich, nawołując do nieobrazowego pojmowania rzeczywistości”<sup>2</sup>. Podobnie jest z głównymi pojęciami studiów wizualnych, czyli widzeniem (*vision*) i wizualnością (*visuality*), które można odnaleźć u wielu badaczy (Zygmunt Freud, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Michel Foucault, Paul Virilio, Jean Baudrillard, Stuart Hall). Teorie te zostaną tutaj omówione w kontekście wizualności.

Studia wizualne (*Visual Studies*) są projektem W. J. T. Mitchella, który w swym słynnym eseju *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej* wprowadził rozróżnienie między „studiami wizualnymi” a „kulturą wizualną”. Omówione już przeze mnie ukształtowanie się studiów wizualnych spowodowało, że stały się one „niebezpiecznym suplementem” historii sztuki i estetyki, w rozumieniu które pochodzi od Jacques’a Derridy. Przedmiot studiów wizualnych

---

<sup>1</sup> R. Howells, *Visual Culture*, Cambridge – Oxford – Maden: Polity Press 2003, s. 1.

<sup>2</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków: Karakter 2009, s. 161.

został wyznaczony przez „to, co Hal Foster nazywa wizualnością”. Jednak nie spowodowało to zaniku wątpliwości wśród propagatorów tej dyscypliny wiedzy. Ciągłe niepewny jest status studiów wizualnych. Mitchell nie może się zdecydować: „Czy studia wizualne są wyłaniającym się obszarem, czy raczej dyscypliną, a może spójną domeną badań albo nawet (*mirabile dictu*) departamentem uniwersyteckim?”<sup>3</sup>.

Wśród licznych prób zdefiniowania pojęć widzenia (*vision*) i wizualności (*visuality*) najczęściej cytowane jest historyczne już dziś ujęcie tych terminów dokonane przez Hala Fostera na kartach *Vision and Visuality*, gdzie czytamy: „O ile widzenie (*vision*) sugeruje wzrok jako zjawisko fizyczne, a wizualność (*visuality*) jako fakt społeczny, to te dwa terminy nie stoją do siebie w opozycji jak natura do kultury, ponieważ widzenie również jest społeczne i historyczne, a wizualność łączy się z ciałem i duszą. Jednak nie są identyczne [...] różnica pomiędzy tymi terminami sygnalizuje różnicę w ramach samej wizualności, pomiędzy mechanizmem wzroku i jego technikami historycznymi, pomiędzy danymi wizualnymi i ich dyskursywnymi determinacjami – różnice, wiele różnic w kontekście tego, jak widzimy, w jaki sposób możemy, pozwala się nam albo jesteśmy zmuszani do widzenia, w jaki sposób widzimy samo widzenie i to czego nie widzimy”<sup>4</sup>.

Cechą charakterystyczną prezentowanej definicji jest połączenie czynności widzenia z podmiotem patrzącym oraz z warunkami, w jakich czynność ta zachodzi. Wyraźny pozostaje również akcent postpsychoanalityczny: wizualność jest poza świadomością, nie

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 276.

<sup>4</sup> H. Foster, *Preface*, w: *Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988, s. IX.

podlega kontroli patrzącego podmiotu<sup>5</sup>. Rozróżnienie na czynność fizjologiczną – widzenie i jego odpowiednik społeczny „widzenie kulturowe” nie wyjaśnia różnicy między widzeniem a wizualnością, która nie daje się określić jako fakt kulturowy. Natomiast widzenie kulturowe to inaczej „reżimy skopiczne”, które wyróżnił Martin Jay, zapożyczając samo pojęcie od Christiana Metza<sup>6</sup>. W tej sytuacji definiowanie widzenia i wizualność nie może być przeprowadzone podobnie jak pary pojęć: płęć biologiczna i płęć kulturowa (*gender*). Między tymi pojęciami nie można budować żadnych analogii. Jednak widzenie biologiczne posiada swój odpowiednik, który można nazwać „widzeniem kulturowym” (reżimem skopicznym).

Marina Sturken i Lisa Cartwright definiują wizualność jako: „Właściwość lub stan bycia widzianym. Uważa się, że wizualność charakteryzuje naszą erę z powodu wzrastającej dominacji obrazów w mediach i sferze codziennej. Niektórzy teoretycy, którzy zajmują się wizualnością, podkreślają ogólniejszy sposób istnienia wizualności w danej kulturze czy epoce, nieograniczający się jedynie do specyficznych zjawisk (np. fotografii), które z założenia mają być widziane. Wizualność dotyczy sposobów postrzegania codziennych obiektów: ludzi i rzeczy, a nie tekstu wizualnego”<sup>7</sup>.

W innej wielokrotnie cytowanej publikacji Gillian Rose *Interpretacja materiałów wizualnych* czytamy, że „widzenie (*vision*) jest

<sup>5</sup> R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2012, s. 138.

<sup>6</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1999, s. 77–93. Martin Jay bierze pojęcie „reżimów skopicznych” od Christiana Metza (zob. Ch. Metz, *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, przeł. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, London: The Macmillan Press 1982, s. 61–66.)

<sup>7</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 466.



tym, co ludzkie oko może, dzięki swym właściwościom fizjologicznym, dostrzec (choć należy zauważyć, że poglądy na temat możliwości ludzkiego oka zmieniały się na przestrzeni dziejów i najprawdopodobniej nadal będą podlegać zmianom [...]). Natomiast termin wizualność (*visuality*) odnosi się do różnych sposobów konstruowania obrazu tego, co widziane”<sup>8</sup>.

Stuart Hall i Jessica Evans ujmują wizualność podobnie jak inne definicje z obszaru badań kulturowych jako rodzaj „wizualnego rejestru, w którym operują obraz i znaczenie wizualne”<sup>9</sup>. W tym rozumieniu wizualność jest funkcją znaczenia podobnie jak dyskurs i inne pojęcia z zakresu *cultural studies*. Jest więc pojęciem społeczno-kulturowym, które podobnie jak „obraz” można definiować na wiele sposobów. Jednak między tymi pojęciami buduje się wzajemna relacja.

Przedstawione definicje potwierdzają, że widzenie jest cechą procesów fizjologicznych, a wizualność możemy przypisać obiektom percypowanym wzrokowo (*pictures*) lub tym, które wchodzą w zakres wizualnych wyobrażeń (*images*), na przykład snów. Wprowadzone pojęcia budują dychotomię widzialne/niewidzialne. W tym sensie widzialnym jest to, co jest dostępne ludzkiemu wzrokowi, i na odwrót – niewidzialne jest to, czego nie można zobaczyć. Jednak podmiot percypujący podlega uwarunkowaniom społeczno-kulturowym, które wpływają na sposoby jego widzenia. Przywołane określenie pochodzące z książki Johna Bergera w bardzo dobitny sposób oddaje przekonanie, że: „Sposób, w jaki postrzegamy rzeczy, zależy od naszej wiedzy bądź wiary. [...] Widzenie, które

---

<sup>8</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 20.

<sup>9</sup> J. Evans, S. Hall, *What is Visual Culture?*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999, s. 4.

poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w nich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce. [...] Widzimy tylko to, na co patrzymy. Patrzeniem jest aktem wyboru. W wyniku tego aktu to, co widzimy, znajduje się w naszym zasięgu, co niekoniecznie oznacza – w zasięgu naszych rąk. [...] Nigdy nie spoglądamy wyłącznie na jedną rzecz. Zawsze patrzymy na związek między rzeczami a nami samymi. Nasze widzenie cechuje nieustanna aktywność, nieustanna ruchliwość, nieustanne włączenie do kręgu wokół niego rzeczy, które obejmuje swym zasięgiem, konstytuowanie tego, co jest naszą rzeczywistością w danym momencie”<sup>10</sup>.

Wskazana przez Bergera prawidłowość ukazuje zależność między widzeniem a wizualnością, którą można również zauważyć w przytoczonych tutaj definicjach. Pośrednikiem między widzeniem a wizualnością są procesy o charakterze fizycznym, mechanicznym (wspomagany urządzeniami technicznymi), elektronicznym (obiekty w świecie digitalnym) i kulturowym. Wszystkie wymienione aspekty: od fizycznego do zapośredniczonego poprzez media – „maszyny widzenia”, sposoby funkcjonowania wzroku, zjawiska społeczne, kwestie dotyczące podmiotu patrzącego i przedmiotu postrzeganego – stały się obiektem badań nad wizualnością, które są realizowane między innymi przez studia wizualne (*Visual Studies*)<sup>11</sup>. Wymienione problemy teoretyczne stanowią zakres badań wielu nauk humanistycznych: socjologii wizualnej, antropologii wizualnej, historii sztuki, medioznawstwa, filmoznawstwa, studiów kulturowych i wielu innych. Ze zdobyczy tych nauk korzystają studia wizualne. Wszystkie wymienione tutaj dyscypliny teoretyczne koncentrują się wokół problemów wizualności i widzenia,

<sup>10</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa: Fundacja Aletheia 2008., s. 8–9.

<sup>11</sup> Por. R. Sendyka, dz. cyt., s. 140.

a studia wizualności są dyscypliną społeczno-kulturową, której zakres dotyczy kulturoznawczych problemów wizualności i widzenia. Jej podstawowe paradygmaty teoretyczne są odnoszone do studiów kulturowych.

W swej książce *Jak zobaczyć świat* Nicholas Mirzoeff pisze, że: „Widzenie jest czynnością, której stale się uczymy. Przekonaliśmy się już, że nowoczesne technologie wizualne stanowią ważny element tego procesu nauki. Widzenie się zmienia. [...] W 2010 roku [...] badania [...] udowodniły, że graczy wyróżniają szybsze i lepsze decyzje podejmowane na podstawie postrzeżeń zmysłowych. Czołowa badaczka tych procesów, Daphne Bavelier [...] nazywa to zjawisko »wnioskowaniem opartym na prawdopodobieństwie«, opisując w ten sposób wybory dokonywane na podstawie informacji, w rodzaju decyzji podejmowanych podczas jazdy samochodem. Chodzi o to, że w rzeczywistości nie »widzimy« oczyma, ale rozumem. Tego z kolei dowiedzieliśmy się, gdy zdołaliśmy zobaczyć działanie naszego mózgu. Jak się okazało, to, co widzimy oczami, w mniejszym stopniu przypomina fotografię, w większym zaś pospieszny szkic. Widzenie świata nie sprowadza się jednak do tego, jak widzimy, lecz polega na tym, co robimy z tym, co widzimy. Nadajemy sens światu, opierając się na tym, co już o nim wiemy lub sądzimy, że wiemy”<sup>12</sup>.

W koncepcji „teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego najważniejszą zdobyczą impresjonizmu jest „akt widzenia” podmiotu poznającego, który wprowadził do obrazu zmiany, jakie powstają w relacji przedmiot – oko obserwatora<sup>13</sup>. Strzemiński uważał, że określony typ świadomości wzrokowej jest wyznacznikiem określonego rodzaju estetyki. W swej *Teorii widzenia* argumentował, że:

<sup>12</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, dz. cyt, s. 84–85.

<sup>13</sup> Zob. W. Strzemiński, *Pespektywa a widzenie ruchome*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006, s. 192–194.

„Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. Każdy typ świadomości wzrokowej wymaga swoich odpowiadających mu środków wyrazu. Każde zjawisko wzrokowe wyraża się tylko przez określone, zdolne je wyrazić składniki formy. Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych. Zmiany środków formalnych wynikają więc ze zmiany bazy wzrokowej, ze zmiany typu widzenia określającego stosunek pomiędzy człowiekiem i naturą”<sup>14</sup>.

W przedstawionym ujęciu, uzupełnionym praktyką artystyczną, malarstwo zyskuje wymiar dyskursu na temat widzenia. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo staje się dla Strzemińskiego „teorią widzenia”, zarówno w perspektywie historii sztuki, jak i w praktyce artystycznej. W tym względzie Leszek Brogowski twierdzi, że: „Formy [...] malarskiego dzieła różnicują się więc ze względu na trojaki stosunek do widzenia – widzenie widzenia, widzenie tego, co w widzeniu niewidoczne, widzenie świata zewnętrznego”<sup>15</sup>.

Przedmiotem tego dyskursu jest „rzeczywistość spojrzenia”, która okazuje się wielowarstwową, bowiem konstruuje relacyjne oddziaływania zjawisk, które mają miejsce podczas procesu widzenia i wzajemnie nakładają się na siebie. Ten sam problem pojawia się w przypadku malarstwa, którego struktura obrazowa jest niejako utkana z zapisu procesu widzenia. U Strzemińskiego „[Ż]ródłowy sens jego malarstwa wyłania się zatem z procesu widzenia, a nie z widzianego świata. A malarstwo powidokowe ujawnia stosunek form malarskiego systemu do świadomości widzenia, jak przejawia się w jego formach. Można by także powiedzieć,

<sup>14</sup> Tenże, *Teoria widzenia*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2016, s. 58–59.

<sup>15</sup> L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001, s. 51.

że świadomość ta otwiera wewnętrzną prawdę widzenia jako takiego”<sup>16</sup>.

W *Teorii widzenia* zawarta jest krytyka stanowiska Ludwiga Wittgensteina, który – w *Tractatus logico-philosophicus* – stwierdza, że „nic w polu widzenia nie pozwala wnosić, że jest ono widziane przez jakieś oko”<sup>17</sup>. Strzemiński przedstawiając koncepcję „empirycznego widzenia” próbuje podważyć tę tezę za pomocą włączania w jego proces podmiotu poznającego, „włączania materii jego ciała i jego fizjologicznej czynności widzenia w zewnętrzny, materialny świat przedmiotów”<sup>18</sup>. W tej koncepcji widzenia z zamkniętymi oczyma, które było konsekwentnie ignorowane przez wielu artystów malarzy, Strzemiński przekonywująco podkreśla, że „[...] oko nie tylko widzi, nie widząc siebie, ale – co więcej – wytwarza widzenie, nie widząc, choć przecież jako skutek widzenia. Niewidome widzenie zatem, ale przecież widzenie w sferze doświadczeń wizualnych, to widomy dowód – jakbyśmy chętnie powiedzieli – że widzenie nie sprowadza się do wizualnego”<sup>19</sup>.

### **3.2. Wizualna podmiotowość – podmiot wizualny**

Podmiotowość wizualna jest definiowana w studiach kultury wizualnej na kilka sposobów. Jedną grupę stanowią określenia pojawiające się pod nazwą „tożsamości”, które są rozpatrywane w kontekście feministycznym<sup>20</sup>. Inne odwołują się do teorii z zakresu studiów kulturowych (Michel Foucault, Jacques Lacan i inni). Jedną

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 54.

<sup>17</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 65.

<sup>18</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia...* dz. cyt., s. 255.

<sup>19</sup> L. Brogowski, dz. cyt., s. 46.

<sup>20</sup> A. Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London – New York: Routledge 2012.

z takich definicji odnajdujemy u Mirzoeffa, który pisze: „Przez podmiot wizualny rozumiem osobę, która jest zarówno konstytuowana jako czynny nośnik wzroku (niezależnie od jego lub jej biologicznej zdolności widzenia), jak i jako rezultat pewnej serii różnych kategorii wizualnej podmiotowości. Nowoczesne społeczeństwo dyscyplinarne zakładało podwójnie złożony podmiot wizualny, który do nowożytnej definicji Ja Descartesa – »myślę więc jestem« [...] – dodawał nową mantrę wizualnej podmiotowości: »Jestem widzialny i widzę, że jestem widzialny«”<sup>21</sup>.

Przedstawiona definicja to jedna z niewielu, która mówi wprost o „wizualnym podmiocie”. Najczęściej mamy do czynienia z metaforycznym traktowaniem tego pojęcia. W swej koncepcji Mirzoeff zestawia negację procesu widzenia (Kartezjusz wątpi w prawdziwość wzroku) z sentencją pochodzącą od Lacana: „Widzę siebie, widzącego siebie”<sup>22</sup>. Co więcej, umiejscawia ją w dyskursie Foucaulta na temat panoptycyzmu i odnosi do koncepcji wzrokocentryzmu. Poczucie bycia podmiotem, który jest z jednej strony nadzorowany, a z drugiej uwikłany w spojrzenie (*gaze*), daje się podsumować w aforyzmie Foucaulta: „Widzialność jest pułapką”<sup>23</sup>. Aforyzm ten został przejęty przez teoretyków kultury wizualnej. Jednak o ile podmiot u Foucaulta powstaje w procesie sprawowania władzy, o tyle kultura wizualna bada podmioty – „byty (*entities*), które rodzą się w punktach przecięcia widzialności z władzą społeczną”<sup>24</sup>. Dla kontrastu warto zwrócić uwagę, że Foucault nie bada wizualności, ale „widzialność”, bowiem stwierdza, że: „To główny efekt Panoptikonu: wzbudzić w uwięzionym świadome i trwałe

<sup>21</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, dz. cyt., s. 258–259.

<sup>22</sup> J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, red. J.-A. Miller, przeł. A. Sheridan, New York – London: W. W. Norton Company 1998, s. 80.

<sup>23</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, dz. cyt., s. 195.

<sup>24</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 259.

przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję autonomicznego funkcjonowania władzy. [...] Dlatego to Bentham przyjął zasadę, że władza ma być widzialna [...]. Widzialna – więzień będzie miał nieustannie przed oczyma wyniosłą sylwetkę wieży centralnej, skąd się go szpieguje. [...] Panoptykon jest machiną rozdzielającą związek między »widzieć – być widzianym«: w obwodowym pierścieniu jest się w pełni widzianym, nic nigdy nie widząc. Z wieży centralnej widzi się wszystko, nigdy nie będąc widzianym”<sup>25</sup>.

W tym kontekście Mirzoeff przytacza przykład niewidomego, który staje się szczególnym przedmiotem troski państwa ery panoptycznej, co spowodowało powstanie państwowych instytucji dla niewidomych. Panoptycyzm stworzył niewidomego celem swej państwowej i społecznej troski, głównie z tego powodu, że widzenie i bycie widzianym stało się problematyczne. Dla Mirzoeffa jednym z najważniejszych problemów jest „rasa” albo inaczej „wizualna sieć”, w której jedna osoba jest oznaczona jako różna od drugiej ze względu na cechy fizyczne określające przynależność do danej rasy. Słynna „linia koloru” wyróżniona przez Williama E. B. Duboisa – podział na typy rasowe według zewnętrznych cech fizycznych – osiągnęła status faktu społecznego i pozwoliła stwierdzić Ralphowi Ellisonowi w 1952 roku, że „Amerykanin pochodzenia afrykańskiego [*African American*] jest »niewidzialnym człowiekiem«”. W tym kontekście Mirzoeff pozwala sobie na następującą konkluzję: „Panoptycyzm był zatem świadomie przyjętą formą widzenia, dla której powodzenia w takiej samej mierze konstytutywna była odmowa widzenia pewnych obiektów i ludzi, jak postrzeganie siebie i innych”<sup>26</sup>.

Z kolei drugie odwołanie, jakie tworzy Mirzoeff w swej definicji „wizualnego podmiotu”, kieruje się w stronę Lacana i Jeana-Paula

<sup>25</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, dz. cyt., s. 196–197.

<sup>26</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 259.

Sartre'a. W tym ujęciu podmiot monitoruje samego siebie. Szczególnie interesujący i wykorzystywany przez kulturę wizualną jest motyw voyerystycznego podglądania oraz przyjemności stąd wynikającej, szczególnie często podejmowany w refleksji feministycznej. Zdaniem Mirzoeffa, Lacan odwraca porządek spojrzenia, czyniąc z nadzoru autonadzór, a podmiot wizualny staje się miejscem „panoptycznego dramatu tożsamości”<sup>27</sup>.

Stuart Hall w swym eseju *The Question of Cultural Identity* wyróżnia trzy rodzaje podmiotów: oświeceniowy, socjologiczny i ponowoczesny<sup>28</sup>. Spróbujmy przenieść tę typologię na obszar kultury wizualnej. Pierwszy z tych podmiotów jest inaczej określany podmiotem kartezjańskim, którego esencję stanowi stwierdzenie Kartezjusza: *Cogito ergo sum* („Myślę, więc jestem”). W centrum kultury zachodnioeuropejskiej zostaje umieszczony podmiot racjonalny. W kulturze wizualnej można odnaleźć model podmiotu, który ukształtował się znacznie później, ale odpowiada podmiotowi oświeceniowemu, nie kieruje się jednak rozumem, ale wzrokiem (co jest wynikiem funkcjonowania paradygmatu wzrokocentrycznego). Podmiot ten jest charakteryzowany przez stwierdzenie: *Vide ergo sum* („Widzę, więc jestem”). W rozwoju kultury wizualnej podmiot ten pojawił się wraz z wynalezieniem fotografii, ale wydaje się, że w pełni ukształtowała go dopiero telewizja<sup>29</sup>. Drugi model podmiotu wyróżniony przez Halla nosi nazwę „socjologicznego” i jest ukształtowany przez procesy społeczne, tożsamość ma tutaj charakter kulturowy. Na obszarze kultury wizualnej daje się

<sup>27</sup> Tamże, s. 260.

<sup>28</sup> Zob. S. Hall, *The Question of Cultural Identity*, w: *Modernity and its Future*, red. S. Hall, D. Held, T. McGrew, Cambridge: Polity Press 1992, s. 281–290.

<sup>29</sup> Zob. J. Murray-Brown, *Video Ergo Sum*, przeł. A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001, s. 361–379.



zauważyć analogiczny model podmiotowości, który jest kształtowany przez mechanizm funkcjonowania kulturowego wizualności. Ta kategoria podmiotu jest sformułowana na dużym poziomie ogólności i można ją porównać do podmiotu wizualnego określonego przez Mirzoeffa, który kieruje się Lacanowską sentencją: „Widzę siebie, widzącego siebie”. I pozostaje ostatni model podmiotu w typologii Halla – ponowoczesny, który jest wewnętrznie sprzeczny, złożony z wielu odmiennych tożsamości, porównywany do wewnętrznego „ja” zdolnego do ujednoczenia wszystkich elementów w jedną całość. W tym wypadku na obszarze kultury wizualnej odpowiednikiem tego podmiotu jest proces kształtowania tożsamości przez media wizualne, który odbywa się głównie za pomocą komunikacji zapośredniczonej. Ten performatyczny proces, który będzie opisany w ostatnim podrozdziale, jest narzędziem powstania nowego typu podmiotu. Jednak Mirzoeff uważa, że: „Granice wizualnego podmiotu są wymazywane tak od wewnątrz, jak i od zewnątrz. [...] Kryzys podmiotu wizualnego zyskał bowiem ostre kontury pod wspólnym, symbiotycznym wpływem globalizacji i kultury digitalnej”<sup>30</sup>.

Zakwestionowanie podmiotu przez kulturę digitalną odbywa się na kilku poziomach. Przede wszystkim wizualne media cyfrowe przyczyniły się do powstania tożsamości nomadycznej i podmiotu fraktalnego. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z jednostką, która porusza się po wewnętrznie zróżnicowanej rzeczywistości, uznając nieciągłość i różnorodność za jej cechy charakterystyczne. Taka rzeczywistość oparta jest na modelu hybrydy, w której połączeniu ulegają niekoherentne elementy kulturowe. W ten sposób powstaje kultura mozaikowa, fragmentaryczna, o rozmytych granicach, kultura bricoleura, która pozostaje w relacji do jednostki – bezustannie przemieszczającego się

---

<sup>30</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 260–261.

podmiotu, który stwarza rzeczywistość każdorazowo ze swych jednostkowych doświadczeń. Podobnie drugi model nomadyzmu kulturowego, który jest związany z teorią wielości światów, ukazuje jednostkę uwikłaną w odmienne role społeczne. W tym modelu podmiot pozostaje uczestnikiem wspólnot realnych i wirtualnych, które kształtują jego tożsamość. Rzeczywistość konstruowana na drodze doświadczeń okazuje się zróżnicowana tak dalece, że podmiot nie potrafi jej ująć w postaci jednego spójnego układu, a jedynie może zaakceptować model oparty na teorii wielości światów. Jednak ta sytuacja powoduje, że jednostka znajduje się na pograniczu owych światów, w „międzyprzestrzeni” (*the ‘in-between’*), w której doświadcza przede wszystkim różnorodności i wielości, a pluralizm kulturowy jest nieuchronną konsekwencją przyjętych tutaj społecznych założeń współczesnej kultury<sup>31</sup>. W opisanych warunkach tożsamość ludzka pozostaje pod wpływem mediów wizualnych, przede wszystkim internetu, który jest zdolny do powoływania różnych typów tożsamości w wirtualnej cyberprzestrzeni<sup>32</sup>.

Przedstawione założenia prowadzą do rozpadu tożsamości na wiele pojedynczych jednostek, który odnajdujemy w koncepcji podmiotu fraktalnego Jeana Baudrillarda. Koncepcja ta opiera się na założeniu, że: „Przedmiot fraktalny charakteryzuje się tym, iż wszystko, co ma o sobie do zakomunikowania, obecne jest w jego najmniejszej części. W takim samym sensie możemy dziś mówić o fraktalnym podmiocie, rozpadającym się na wiele takich samych znikomych egos, które rozmnażają się niby embrion i wskutek trwającego dalej podziału zajmują swe otoczenie. Podobnie jak

<sup>31</sup> R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna...*, dz. cyt., s. 43.

<sup>32</sup> P. Mazurek, *Internet i tożsamość*, w: *Spółczesna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Maroda, A. Nowak, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica 2006, s. 113–132.

fraktalny przedmiot tożsamy jest ze swymi częstkami elementarnymi, tak i fraktalny podmiot zmierza do utożsamienia się ze swymi cząsteczkami”<sup>33</sup>.

Podmiot fakalny należy do zdekonstruowanych koncepcji podmiotowości, która uwzględnia wpływ mediów wizualnych. Stuart Hall twierdzi, że wszelkie koncepcje, które prowadzą do dekonstrukcji podmiotu, nie mogą doprowadzić do jego zaniku, wręcz przeciwnie są w gruncie rzeczy sposobem nowego myślenia na temat podmiotu albo jego rekonceptualizacji. Jeśli zostaje on zakwestionowany, to głównie w zakresie tradycyjnych teorii. Hall twierdzi, że ważna jest „pozycja podmiotu” (*subject position*), gdyż odpowiada na pytanie, kim jestem i dlaczego taki jestem. We współczesnym świecie tożsamość nie stanowi już stabilnej jaźni ani kolektywnej jaźni, która ukrywa się w ramach wielu innych sztucznie stworzonych jaźni. Definiując tożsamość, Hall pisze o miejscu spotkania (*meeting point*), miejscu *suture* („zszywania”) pomiędzy z jednej strony dyskursywnymi praktykami, które interpolują jednostki (aluzja do Louisa Althussera) do zajęcia określonej pozycji jako podmioty społeczne w konkretnych dyskursach, a z drugiej procesami produkującymi podmiotowość, zdolnymi do wyrażania się. Tożsamość jest tutaj pojmowana jako punkt czasowego podłączenia do pozycji podmiotowych, które konstruuja praktyki dyskursywne<sup>34</sup>. Refleksja Baudrillarda sytuuje

---

<sup>33</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pokinie?... Audiowizualność w epoce przekazów elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1994, s. 247.

<sup>34</sup> S. Hall, *Introduction. Who Needs „Identity”*, w: *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications 1996, s. 2–6; S. Hall, *Fantasy, Identity, Politics*, w: *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*, London: Lawrence & Wishart 1995, s. 63–69.

się w podobnym kontekście, ponieważ mowa w niej o „podłączeniu (*connected*) do siebie samego”, w którym „stadium wideo zastąpiło stadium lustra”<sup>35</sup>.

Wizualne podmioty odnajdujemy również w refleksji W. J. T. Mitchella. Jak stwierdza Mindy Fenske, Mitchell śledzi „nogi obrazu”, żeby zobaczyć dokąd one prowadzą. W *Czego chcą obrazy?* Mitchell stwierdza: „Każdy pracownik reklamy wie, że niektóre obrazy – by użyć żargonu – »mają nogi«, czyli zdają się posiadać zaskakującą zdolność wytwarzania nowych kierunków i niespodziewanych zwrotów w kampaniach reklamowych, jakby były obdarzone własną inteligencją i wolą”<sup>36</sup>. W ten sposób dokonuje on translokacji koncepcji „działania” (*agency*) na reprodukcję znaczenia i powtarzalności. Fenske twierdzi, że w ujęciu performatywnym zabieg ten prowadzi do zagadnienia agenta (ten, który działa; czynnik sprawczy). Idea obrazu jako quasi-agenta skłania nas do zastanowienia nad tym, jak obrazy działają, czy mogą być wizualnymi podmiotami, które coś czynią. Podejście Mitchella do kwestii działania (*agency*) obrazów ujawnia się w sensie dosłownym tytułu jego książki. Obrazy są jak żywe istoty, które coś od nas chcą i mają wolną wolę. Według Fenske obraz – wizualny podmiot w znaczeniu *agent* może być „używany jako medium komunikacji albo jako społeczny aktor”<sup>37</sup>. Dla Mitchella *picture* albo *image* staje się agentem – podmiotem wizualnym obdarzonym właściwościami żywego organizmu. W eseju *Pokazując widzenie* przedstawia on tę kwestię następująco: „Bardziej zniuansowane i zrównoważone podejście można wyprowadzić z dwuznaczności między obrazem wizualnym jako instrumentem i zarazem czynnikiem sprawczym; to znaczy między obrazem jako narzędziem

<sup>35</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo...*, dz. cyt., s. 251.

<sup>36</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>37</sup> M. Fenske, dz. cyt., s. 23–24.

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”<sup>38</sup>.

W tym ujęciu obrazy mogą być przedmiotami działania podmiotu ludzkiego albo same mogą występować w roli wizualnych podmiotów. Można je więc rozpatrywać jako przedmiot działania podmiotu ludzkiego albo jako podmiot (agent), który sam działa. Mitchell dobitnie stwierdza, że: „Przedstawienie wizualne nie tyle jest twierdzeniem lub aktem mowy, ile mówcą zdolnym do nieskończonej liczby wypowiedzi. Obraz nie jest tekstem przeznaczonym do czytania, lecz żołądkiem brzuchomówcy, w którym projektujemy własny głos. Gdy obraża nas to, co obraz »mówi«, jesteśmy niczym brzuchomówca obrażony przez własny brzuch”<sup>39</sup>. To zdanie ukazuje performatywną translokację z pozycji obrazu jako tekstu albo aktu mowy na pozycję obrazu jako „wizualnego podmiotu”, który jest zdolny do działania podobnie jak jednostka zwana „posłańcem” albo „społecznym aktorem”, uczestniczącym w transakcjach społecznych.

### **3.3. Rasa i problematyka tożsamości etnicznej**

#### **3.3.1. Rasa jako mit i medium**

##### **– koncepcja W. J. T. Mitchella**

Jednym z teoretycznych ujęć zagadnienia rasy w studiach kultury wizualnej jest koncepcja Mitchella, przedstawiona w wykładzie *The Moment of Theory: Race as Myth and Medium*, pochodzącym

---

<sup>38</sup> W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 288–289.

<sup>39</sup> Tenże, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 168.

z książki *Seeing Through Race*<sup>40</sup>, w której Mitchell pisze, że „rasa to nie tylko treść, która może być zapośredniczona, obiekt, przedmiot, który jest przedstawiony wizualnie lub werbalnie, czy rzecz, która ma być przedstawiona w swoim podobieństwie i obrazie, ale [...] rasa jest sama w sobie medium i formą ikoniczną – nie po prostu czymś, co ma być widziane, lecz sama w sobie jest ramami dla widzenia przez lub (jak powiedziałyby to Wittgenstein) widzenia jako”<sup>41</sup>.

Mitchell odwołuje się do metafory „wiedzenia przez rasę” (*seeing through race*), która zawarta w tytule jego książki oznacza widzenia przez pryzmat rasy albo w jej perspektywie. Propozycja Mitchella odnosi się i koresponduje z rozumieniem rasy jako widzenia. W ramach tej koncepcji mowa jest o sformułowaniu rasy jako czegoś, przez co obserwujemy i postrzegamy świat rzeczywisty, medium, które „może blokować i wspomagać komunikację, może być przyczyną nieporozumień i ślepoty albo przeciwnie: mechanizmem drugiego wzroku, protezą, która wytwarza niewidzialność i nadwidzialność czy też hiperwidzialność jednocześnie”<sup>42</sup>. Przywołanie pojęcia hiperwidzialności może budzić skojarzenia z hipperrzewiistością Jeana Baudrillarda, które odnosi się do rzeczywistości pozbawionej oparcia w znakowej reprezentacji. Odwołanie do wzroku drugiego rzędu można też odczytać jako parafrazę określenia Baudrillarda porządku symulaków trzeciego rzędu opartych na symulacji<sup>43</sup>. Rasa traci w tym rozumieniu swój realny wymiar, staje się konstruktem zaspośredniczonym, uzyskiwanym dzięki procedurom

<sup>40</sup> Zob. tenże, *Seeing Through Race*, dz. cyt., s. 7–40.

<sup>41</sup> Tamże, s. 13.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001, s. 63; J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sł. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 18–21.

symulacji splecionej z wyobrażeniowością (*image*). W tym miejscu warto również przypomnieć, że Mitchell oprócz określeń rasy jako hierwidzialności wymienia też ślepotę, nawiązując w ten sposób do koncepcji „daltonizmu” (*colorblind*) – „ślepoty kolorów”, która jest synonimem rasizmu, jak twierdzi Lisa Nakamura<sup>44</sup>. Przywołana koncepcja „daltonizmu” została połączona z zanikiem tożsamości rasowej w latach pięćdziesiątych, który został wzmocniony przez tendencje rozwoju nowych mediów i doprowadził w efekcie do marginalizowania specyfiki medium i problematyki tożsamości w kontekście rasowym. Z tego powodu „[n]owi mężczyźni i kobiety cyberery są istotami o rasowej, seksualnej i genderowej mobilności”<sup>45</sup>.

Mitchell przywołuje Raymonda Williamsa, według którego rasa konstruowana jest jako „materialna praktyka społeczna” i manifestuje się na każdym poziomie ludzkiego życia: od ubioru do kosmetyków<sup>46</sup>. W tym sensie każda próba zbliżenia się do rasy jako przyczyny, która kryje się za wizualnymi reprezentacjami, zdaje się dematerializować. Williams stał zawsze na stanowisku, że kulturę, a w tym wypadku rasę, należy badać przez pryzmat reprezentacji i praktyk życia codziennego w kontekście materialnych warunków ich wytwarzania. Pogląd ten określa się mianem materializmu kulturowego, który polega na analizie wszelkich form sygnifikacji (porządków oznaczania) odniesionych do faktycznych warunków ich wytwarzania<sup>47</sup>. W koncepcji zaproponowanej przez Mitchella wszystkie sfery (instytucje, szkoły, ruchy, sposoby wytwórczości, identyfikacje i formy kulturowe, reprodukcje w czasie oraz przestrzeni), które według Williamsa obejmują badanie kultury, zostały odniesione do pojęcia rasy.

<sup>44</sup> W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>45</sup> Tamże, s. 28.

<sup>46</sup> Tamże, s. 13–14.

<sup>47</sup> Ch. Barker, dz. cyt., s. 70–71. Chris Barker powołuje się na książkę R. Williama, *Culture*, London: Fontana 1981, s. 64–65.

Mitchell twierdzi, że rasa jest zarówno iluzją, jak i rzeczywistością, pojęcie „rasy” broni się również przed zamianą na inne terminy, na przykład „etniczność”, „narodowość”, „cywilizacja” czy „kultura”. Natomiast użycie sformułowania „rasa jako medium” (*race-as-medium*) zwalnia nas z konieczności podjęcia decyzji i wyboru między tymi alternatywami, pozwalając rozumieć medium rasowe jako narzędzie zarówno fantazji, jak i rzeczywistości. Szczególnym podsumowaniem tych stwierdzeń może być zdanie: „Nie istnieje nic ani w świecie, ani w języku, co mogłoby działać jak rasa”<sup>48</sup>. Z tego powodu rasa nie istnieje, ale jednocześnie wpływa na rzeczywistość i dlatego można ją pojmować jako medium. W tym miejscu Mitchell odwołuje się do stwierdzenia Anthony’ego Appiaha, który uważa, że nie ma ras. Tym stwierdzeniem rozpoczyna on opis „ery postrasowej”<sup>49</sup>. Jednak według Mitchella teza ta nie znajduje potwierdzenia, ponieważ tylko w dyskursie akademickim rzeczywistość jest „postrasowa”, rasa nie jest traktowana „na poważnie”, nie ujmuje się wszystkich przesłanek prowadzących do rasizmu „na serio”. Rasa i rasizm jako pojęcia nie zniknęły. Idea, że żyjemy w świecie post-rasowym, jest aktualna głównie dla intelektualistów, a nie dla zwykłych ludzi, dla których rasa nadal istnieje. Mitchell powołuje się również na socjologa Roberta Milesa, który także stwierdza, że pojęcie rasy nie odnosi się do niczego w świecie<sup>50</sup>. Ostatnim argumentem potwierdzającym przekonanie, że rasy nie istnieją, jest dekonstrukcja. Ale również i w tym aspekcie Mitchell wyjaśnia, że pojęcie rasy zostało zdekonstruowane, ale to nie oznacza, że zniknęło – istnieje nadal w formie zdekonstruowanej. Jednak większość osób żyje tak, jakby nie chciała zrozumieć, że rasy nie istnieją.

<sup>48</sup> W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>49</sup> A. Appiah, *The Ucompleted Argument: Du Bois and Ilusion of Race*, „Critical Inquiry” 1985, Vol. 1, No. 12, s. 21–37.

<sup>50</sup> W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race...*, dz. cyt., s. 14.



Dlatego teoria mówiąca o tym, że żyjemy w świecie postrasowym, jest prawdziwa tylko dla grupy naukowców<sup>51</sup>.

Próbując nadać nowe ramy teoretyczne dla pojęcia rasy jako medium, Mitchell wprowadza zmodyfikowaną wersję słynnej triady semiotycznych i psychologicznych „rejestrów” Jacques’a Lacana. W schemacie tym Lacan próbuje powiązać rejestr symboliczny z realnym za pośrednictwem rejestru wyobrażeniowego. Używanie symbolicznego wymiaru języka zaczyna się od nazywania własnego ciała, które stanowi symboliczną podstawę tożsamości. Ta podstawa jest wyobrażeniowa, ale reguły, według których funkcjonuje, odnoszą się do rejestru symbolicznego. W ten sposób podmiot wiąże sferę symbolicznego, wyobrażeniowego i realnego w jedną całość<sup>52</sup>. Mitchell dodaje do wymienionych rejestrów Lacana czwarty element – „rzeczywistość”. Rasa w tych ramach teoretycznych jawi się jako „rzeczywistość” konstruowana z „rejestru” symbolicznego i wyobrażeniowego, to znaczy ze słów (języka) i obrazów, z tego, co można powiedzieć i zobaczyć, z dyskursu i materialnych rzeczy, z przestrzeni i instytucji, z zakazów/tabu oraz doświadczenia zmysłowego. Jednak powiązanie poszczególnych elementów schematu w wersji zaproponowanej przez Mitchella odbywa się za pośrednictwem mediów. W tym ujęciu odbieramy rasę jako ciągłe przenikanie się projekcji i wrażeń, empirycznego doświadczenia oraz efektu halucynacji. Rasa jest więc jak *gender*, seksualność, klasa, gatunek lub każda inna forma rozpoznania Innego, czyli jest produktem połączenia subiektywnych i obiektywnych możliwości, danych oraz wzorów na ich poszukiwanie, rzeczywistych osób, a także schematycznych stereotypów. Wyobraźnia, fantazja (*image*) nie jest więc antytezą rzeczywistości, ale ramami, w których

<sup>51</sup> Tamże, s. 15.

<sup>52</sup> A. Doda, *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques’a Lacana*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002, s. 63.

dokonyje się jej rozpoznanie. Warto przywołane określenia rasy odnieść do antropologicznych znaczeń tego terminu. Wśród nich szczególną uwagę zwracają poglądy Audrey Smedley, która uważa, że pojęcie realności rasy zasadza się na przekonaniu istnienia różnic między poszczególnymi ludźmi, a nie na samych różnicach. W tym sensie rasa okazuje się nie „realnym” bytem, ale konstruktem społecznym<sup>53</sup>.

Mitchell odwołuje się do książki Roxann Wheeler *The Complexion of Race*, w której słowo *complexion* – karnacja zostaje wyprowadzone z pierwotnego znaczenia swego rdzenia *complex*, czyli czegoś złożonego: z wielu cech, na przykład temperamentu, nastawienia itd. Podobnie w rozumieniu Mitchella medium jest kompleksem – tkaniną, w której przeplatają się różne elementy. Rasa nie jest więc rejestrem realnego, posługując się terminologią Lacana, ale jest „rzeczywistością”. W miejscu rejestru realnego pojawia się „rasizm”, który jest chorobą, prawdopodobnie schorzeniem autoimmunologicznym albo infekcją wirusową. Rasa posiada status ambiwalentny, jest medykamentem albo trucizną, farmakonem (lekarstwem) dla wymierzania albo łagodzenia bólu spowodowanego przez rasizm. Wyznaczając kolejne relacje między rasą a rasizmem, Mitchell uważa, że jest ona zespołem symptomów i znaków, diagnostycznym narzędziem, które zapewnia dostęp do choroby zwanej rasizmem<sup>54</sup>.

Jeżeli myślimy o rasie jako medium, to przyjmujemy, że jest to medium wizualne albo wzrokowe, ale również przestrzenne, cieleśne i czasowe, które posiada własną historię, a jednocześnie samo jest źródłem narracji historii. Punktem wyjścia dla tego stwierdzenia

---

<sup>53</sup> J. D. Eller, *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*, przeł. A. Gašior-Niemiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, s. 170.

<sup>54</sup> W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race...*, dz. cyt., s. 17.

jest opinia, popularna wśród teoretyków postrasowych, że rasa jest mitem, „przestarzałym i niepotrzebnym konceptem, którego jedyną funkcją jest odwrócić naszą uwagę od realnych i o wiele bardziej ważnych problemów klas ekonomicznych”<sup>55</sup>. Rasa jest więc konceptem fantomowym, który miał pewną wartość w nauce dziewiętnastowiecznej, ale w XX wieku został opróżniony z wszelkiej zawartości treściowej, obecnie jest już jedynie reliktem dawnej epoki. Argumenty, że żyjemy w świecie postrasowym, pomijają główny problem, którym jest trwałość istnienia rasy jako zagadnienia ekonomicznego i politycznego, jak również istnienie rasy jako terminu połączonego z utrzymującym się zjawiskiem rasizmu. W tym miejscu Mitchell odwołuje się do Jeana-Paula Sartre’a, który pisał, że prawdziwy Żyd nie istnieje, ale antysemityzm jest prawdziwy<sup>56</sup>. Podobnie nie ma rasy, ale jest rasizm. W tym samym tonie przemawia Frantz Fanon: nie istnieje „czarny człowiek”, ale istnieje lęk przed „czarnymi” (*negrophobia*). Swoistym podsumowaniem tych rozważań może być cytat z Mitchella: „Jeżeli rasa jest mitem i jednocześnie medium, to bardzo trudno będzie sprawić, aby przestała istnieć”<sup>57</sup>.

Wniosek Mitchella oznacza, że rasa w istocie jest mitem, który jak wszystkie inne mity ma swego rodzaju potężne „życie po życiu” strukturyzujące percepcję, doświadczenie i myśl, jednocześnie odgrywając określoną rolę w historii. Szczególnie ważne wydaje się stwierdzenie, że jeżeli rasa jest medium samym w sobie, a nie rzeczą przedstawioną w medium, to możemy przestać umieszczać ten termin w cudzysłowie, aby dać do zrozumienia, że jest ona jedynie społecznym konstruktem i mitem jako produktem fałszywej

---

<sup>55</sup> W. B. Michaels, *The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*, New York: Metropolitan Books 2006, s. 28.

<sup>56</sup> Zob. J. P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. J. Lisowski, Łódź: Futura Press 1992.

<sup>57</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Seeing Through Race...*, dz. cyt., s. 22.

wiary<sup>58</sup>. „Rasa powinna być rozumiana [...] jako produkt, a nie źródło rasizmu”<sup>59</sup>. W tym sensie ciało postrzegane poprzez rasę jest pojmowane nie w zgodzie z określonym kolorem skóry albo zespołem cech fizycznych i genetycznych, ale z pewnego rodzaju „koloryzacją” w kontekście kodowania, które wystarcza, aby zaliczyć jednostkę do określonej rasy<sup>60</sup>.

### **3.3.2. Rasa jako system wizualnej reprezentacji – koncepcja Stuarta Halla**

Kwestia problematyki rasowej została podjęta w refleksji Stuarta Halla, który uważa, że rasy nie istnieją poza sposobami ich reprezentacji, ponieważ tworzą się one i kształtują na drodze symbolizacji poprzez walkę o władzę. Dla kultury wizualnej kluczowe wydaje się połączenie teorii reprezentacji z dyskursem rasowym, które według Halla odbywa się przez ciało. To przekonanie pochodzi z dziewiętnastowiecznej antropologii i etnologii, kiedy badano związki przyczynowo-skutkowe między rasą a kulturą. Dlatego Hall odnajduje w badaniach Davida Greena przekonanie, że socjokulturowe różnice między poszczególnymi ludami sprowadzały się do cech dziedzicznych, które trudno było zaobserwować bezpośrednio, ale można było je wywnioskować z obserwacji fizycznych i zachowań behawioralnych, wyjaśniając różnice międzykulturowe. Różnice między ludzkimi populacjami sprowadzały się do tożsamości indywidualnego ciała. Gdy próbowano określić granice między cechami biologicznymi i społecznymi, „ciało stało się obiektem totemicznym”, a jego wizualność i widzialność stała się zauważalną artykulacją natury i kultury. Hall stara się zauważyć, dlaczego ciało w badaniach nad wizualnością i rasą nabiera szczególnego

<sup>58</sup> Tamże, s. 26.

<sup>59</sup> Tamże, s. 32.

<sup>60</sup> Tamże, s. 33.

znaczenia. Za jego pomocą odczytuje kulturę i społeczność, która stoi za pojedynczym jej przedstawicielem. Samo ciało i jego zróżnicowanie było powszechnie widoczne, zapewniając niekontrowersyjne świadectwo naturalizacji różnic rasowych. Reprezentacja różnicy desygnowana poprzez ciało stała się dyskursywną przestrzenią znaczeniową dla refleksji nad rasą<sup>61</sup>.

W ten sposób cechy biologiczne/ciało tworzą system znaczeń. Wydaje się, że refleksja nad rasą jest przykładem dyskursu biologicznego, który zyskuje rosnącą popularność również na obszarze studiów kultury wizualnej. Pojęcie rasy odnosi się do cech biologicznych i fizycznych (pigmentacji skóry). Cechy rasowe mogą być odnoszone do porządku społecznego, opartego na hierarchii grup „rasowych” o określonym statusie społeczno-materialnym, który funkcjonuje na zasadzie podporządkowania i wyższości albo kojarzone są z „inteligencją” i „zdolnościami”. Tego rodzaju klasyfikacje stały się podstawami rasizmu i refleksji na temat rasy w studiach kulturowych<sup>62</sup>.

Z punktu widzenia studiów kultury wizualnej warto wspomnieć o koncepcji „nadawania rasy”, która opiera się na tym, że rasa jest konstruktem społecznym, a nie uniwersalną cechą biologiczną. Przywołanie tej koncepcji może się okazać pomocne, ponieważ „nadawanie rasy” (*racialization*) albo „kształtowaniu rasy” (*race formation*) odbywa się nie tylko w oparciu o mechanizmy społeczno-kulturowe, ale może być efektem rozwoju kultury wizualnej. W myśl tej zasady przedstawiciele rasy murzyńskiej mogą tworzyć sztukę, która będzie ich określać rasowo. Określenie „sztuka

---

<sup>61</sup> S. Hall, *The Spectacle of the „Other”*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, s. 244. W tym akapicie Stuart Hall cytuje D. Green, *Classified Subjects: Photography and Anthropology – Technology of Power*, „Ten/8” 1984, No. 14, s. 31–32.

<sup>62</sup> Ch. Barker, dz. cyt., s. 283.

czarnych” albo „czarna sztuka” stało się pewnego rodzaju „kulturowym konstruktem” w celu określenia i zdefiniowania rasy z punktu widzenia wizualności. Jednak wszystkie te zabiegi doprowadziły do przekonania, że „sztuka czarnych” w zasadniczy sposób różni się od „sztuki białych”. Ten punkt widzenia reprezentuje Nicholas Mirzoeff, który w książce *Bodyspace. Art, modernity and the ideal figure* przedstawia model pojmowania murzyńskiej rasy w oparciu o definicję Innego, ujmującą różnice w stosunku do tożsamości nas samych. Kluczowe jest tutaj pojęcie „różnicy”, która wydaje się bardziej złudzeniem niż realnością, ale w gruncie rzeczy chodzi o to, aby uczynić ją widzialną. W epoce nowożytnej refleksja nad rasą zdominowała te wysiłki, aby „wizualizować różnicę” – doprowadziło to do pojmowania rasy jako kulturalnego konstruktu<sup>63</sup>.

W książce Michaela D. Harrisa *Colored Pictures* znajdujemy historię „obrazów czarnych” i „czarnej sztuki”<sup>64</sup>. W kontekście przytoczonej konkluzji Mirzoeffa książka ta jest o tym, w jaki sposób poprzez obrazy podkreśla się różnicę pomiędzy „białymi” i „czarnymi”. Użycie sformułowania „czarna sztuka” nie jest w wypadku tej publikacji poprawne, ponieważ odwołuje się ona również do „sztuki białych”, na przykład w obrazie *Olimpii* (1863) Edouarda Maneta, który w swobodny sposób koresponduje z tematem rasy czarnej. W tym kontekście Harris twierdzi, że: „Wizualne znaki zostały utwierdzone przez reprezentacje czarnego dialektu jako aspektu złożonego wizualno-ustnego przedstawienia rasy. Czarna mowa potoczna była stosowana i wyolbrzymiona w wydanych drukiem środkach przekazu jako sposób identyfikacji mówcy jako

<sup>63</sup> N. Mirzoeff, *Bodyspace: Art, Modernity and the Ideal Figure*, London – New York: Routledge 1995, s. 15. W tym kontekście Nicholas Mirzoeff pisze o fotografii: tamże, s. 121–145.

<sup>64</sup> M. D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation*, Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 2003, s. 1–12.

czarnoskórego i wskazując na pewne cechy społeczne, które zapewniały mówiącemu status outsidera”<sup>65</sup>.

Omawiając znaki wizualne, Harris odwołuje się do badacza studiów kulturowych Stuarta Halla, który twierdzi, że dyskursy są sposobami tworzenia naszego konstruktów wiedzy społecznej na temat praktyk dyskursywnych, zbioru informacji, idei, obrazów, które zapewniają nam sposoby mówienia, formy wiedzy i zachowania społeczne. Dyskursywne formacje definiują to, co jest właściwe dla naszych sformułowanych praktyk odnoszących się do danego tematu lub miejsca w społecznej aktywności. Dyskursy definiują też wiedzę, która uznana została za pożyteczną, relewantną i prawdziwą w danym kontekście, jakie rodzaje osób czy podmiotów ucieleśniają jej cechy. W ten sposób dyskurs stał się podstawowym terminem używanym w celu odwołania się do zagadnień, w których znaczenie, reprezentacja i kultura są rozważane i konstruowane (kształtowane) społecznie i kulturowo<sup>66</sup>. W rozumieniu Halla dyskurs rasowy jest kształtowany przez binarne opozycje między „cywilizacją” (białych) a „dzikością” (czarnych), między biologicznymi i cielesnymi cechami „białej” i „czarnej” rasy, które są spolaryzowane. Te opozycje budują szerokie związki między „białą” i „czarną” rasą a ich rozwojem intelektualnym, wiedzą, rozumem, postępem, instytucjami, rządem, prawem oraz „cywilizacyjną powściągliwością” (*civilized restraint*), która przejawia się we wszelkich zachowaniach utożsamianych z „kulturą”. Natomiast w obrębie „czarnej” rasy mamy związek między wszystkim, co jest instynktem, otwartym wyrazem emocji i uczuć, ograniczeniem intelektu, brakiem „cywilizacyjnego wyrafinowania” (*civilized refinement*) w życiu społecznym, seksualnym,

---

<sup>65</sup> Tamże, s. 3.

<sup>66</sup> S. Hall, *Introduction*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, s. 6.

które przejawiają się, w zależności od zwyczajów i rytuałów, brakiem rozwoju instytucji. Wymienione związki ujawniają się w połączeniu wszystkich wymienionych cech z „naturą”. Na koniec ostatnia opozycja: między „czystością” (*purity*) rasy a jej „skażeniem” (*pollution*) wynikającym z hybrydowości rasowej, która bierze się z małżeństw międzyrasowych<sup>67</sup>.

W rozumieniu Harrisa dyskurs formułuje wszelkie przekonania na temat rasy w społeczeństwie amerykańskim, konstruuje też samą definicję rasy oraz grup objętych przez wymyślony cykl ustnych i wizualnych przedstawień, który ma na celu zwiększyć prawdziwość konstrukcji myślowych. W ten sposób Harris odwołuje się do stworzonych przez Halla dwóch systemów reprezentacji, w których rolę nadrzędną pełni język. Według Halla, pierwszy z nich jest formacją dyskursywną, która koreluje z wydarzeniami, ludźmi, układem pojęć lub „mentalnych reprezentacji” (*image*). Znaczenie zależy w tym wypadku od systemu koncepcji i obrazów formułowanych w naszych myślach (*image*), które mogą reprezentować świat dla nas, umożliwiając nam odniesienie do spraw odbywających się w i poza naszymi głowami<sup>68</sup>. Natomiast drugim systemem reprezentacji jest język, który również konstruuje znaczenie. Pojęciowy plan musi być przetransponowany na język uniwersalny, aby korelować nasze pojęcia i pomysły z pewnymi słowami pisanymi, mówionymi albo obrazem. Relacja i związek pomiędzy „rzeczami”, pojęciami i znakami leży w samym sercu produkcji znaczenia języka. Proces, który łączy te trzy elementy razem, jest nazywany reprezentacją<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Tenże, *The Spectacle...*, dz. cyt., s. 243.

<sup>68</sup> Tenże, *The Work of Representation*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, s. 17.

<sup>69</sup> Tamże, s. 18–19.



Główną tezą książki Harrisa jest stwierdzenie, że słowa, które zmieniają swoje znaczenie w walce z rasizmem albo przez kulturę rasistowską, mogą dotyczyć obrazów. Przykładem tej tendencji jest słowo „czarnuch” (*nigger*), które obecnie zmienia znaczenie. Przedstawiciele czarnej rasy są dumni z faktu, że są „czarnuchami”. Jest coraz większy nacisk, że to słowo zmieniło znaczenie i zyskało pozytywne konotacje<sup>70</sup>. *Colored Pictures* ukazuje, w jaki sposób obrazy, które początkowo przedstawiały murzynów w niekorzystnym świetle, są wykorzystywane do walki z rasizmem.

Jeden z takich obrazów przedstawia trzech murzyńskich chłopców jedzących arbuzy. Autor zwierza się, że gdy był młody, babcia mówiła mu: „nie siedź pod domem i nie jedz arbuźów”, bo wpisujesz się w stereotyp. Zdaniem autora czarni wiedzą, że są zepchnięci do roli Innego, i są świadomi tych obrazów, które przedstawiają ich w kulturze<sup>71</sup>. Kolejny przykład na potwierdzenie tezy, że czarny to Inny, można znaleźć w magazynie „Life” z kwietnia 1939 roku. Na okładce czasopisma zamieszczono fotografię przedstawiającą białą dziewczynkę trzymającą w dłoniach lalkę, która definiowała model młodej Amerykanki. Wiadomo było, że czarne dziewczynki nie będą chciały bawić się taką lalką. W tym kontekście informacja przekazywana na okładce pisma była jasna: „biała” dziewczynka stała się „amerykańskim standardem” w mediach i kulturze popularnej. W ten sposób „czarni” znowu poczuli się wykluczeni<sup>72</sup>. Jednak przyczyn tego wykluczenia można poszukiwać w próbie konstruowania „czarnego” jako Innego, w którym wizualność okazała się bardzo ważna. Zabieg ten często odmawiał kolorowym człowieczeństwa.

W omówionym kontekście wpływu reklam i innych materiałów wizualnych na życie społeczne ciekawa wydaje się problematyka ich

---

<sup>70</sup> M. D. Harris, dz. cyt., s. 9.

<sup>71</sup> Tamże, s. 10.

<sup>72</sup> Tamże, s. 19.

percepcji przez czarnoskórych mieszkańców Afryki. Tego rodzaju zagadnienia odnajdujemy w eseju „*Our Mosquitoes Are Not So Big*”: *Images and Modernity in Zimbabwe* Timothy’ego Burke’a. Według autora interpretacje europejskich reklam i filmów przez mieszkańców Afryki są czasami absurdalne. W tej sytuacji zderzenie dwóch odmiennych kultur i próba porozumienia się za pomocą obrazów są nieefektywne. W jednej z reklam pokazano młodego czarnoskórego chłopca, który ucieka przed goniącym go lwem na rowerze. Jednak po rozpowszechnieniu tej reklamy sprzedaż rowerów spadła, ponieważ Afrykanie interpretowali ją w następujący sposób: kupię rower – będzie mnie gonił lew<sup>73</sup>.

Podobnie była interpretowana komedia slapstickowa, w której chłopiec robił różne kawały starszym od siebie. Film ten powodował konsternację, ponieważ starsza część publiczności była zaniepokojona tym, że pokazuje się zachowanie pozbawione szacunku dla starszych. Chociaż chłopca zbito na końcu, nie pomogło to w zmianie negatywnego nastawienia i powstaniu interpretacji opartej na zupełnie odmiennej mentalności. W innym przypadku ekipa filmowa była bardzo zdziwiona interpretacją filmu, w którym przedstawiono postępowego wodza, chcącego wprowadzić edukację na podległym mu terenie. W jednej scenie wódz zapada na chorobę i zostaje przewieziony do szpitala, gdzie mdleje. Potem wraca do domu i ratuje nauczyciela, któremu próbowano sprzedać truciznę. Wszyscy zgromadzeni na widowni uważali, że wódz zmarł<sup>74</sup>. Producenci filmowi wyjaśniali niezrozumienie fabuły filmowej, argumentując, że Afrykanie mają zredukowane lub

---

<sup>73</sup> T. Burke, „*Our Mosquitoes Are Not So Big*”: *Images and Modernity in Zimbabwe*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002, s. 51–52.

<sup>74</sup> Tamże, s. 45.

niedoskonałe zdolności interpretacyjne, co ujawniało się w zderzeniu z materiałem wizualnym.

Podobna sytuacja miała miejsce, kiedy pokazano film na temat kradzieży. Wśród widowni rozgorzała dyskusja na temat losów złodzieja i prawa kolonialnego. W pierwszej wersji historii złodziej zginął, spadając z drzewa, w drugiej został zatrzymany przez afrykańskiego policjanta. Widownia debatowała na temat tego, czy złodziej powinien umrzeć, czy być ukarany przez lokalnego wodza, a nie sądy europejskie<sup>75</sup>. Przedstawiony przykład ujawnia różnice, jakie pojawiają się przy zderzeniu kultur.

W kontekście podjętej tutaj problematyki recepcji materiałów wizualnych przez czarnoskórych warto odwołać się do książki Shawn Michelle Smith *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, w której znajdujemy informacje na temat fotografii kryminalistów<sup>76</sup>. Natomiast książka Harrisa ukazuje związek tej fotografii z problematyką rasizmu. Allan Sekula uważał, że: „Wszecchobejmujące archiwum ogólnie w sposób konieczny zawiera zarówno obrazy ciał bohaterów, przywódców, wzorców moralnych, gwiazd, jak i biedoty, osób chorych lub szalonych, przestępców czy wreszcie osób niebiałych i kobiet oraz wszelkich innych reprezentacji tego, co niegodne. Najwyraźniejszym wskaźnikiem fundamentalnej jedności tego archiwum obrazów ciała jest fakt, że w połowie XIX wieku hegemoniczną pozycję uzyskał jeden paradygmat hermeneutyczny. Paradygmat ten miał dwa blisko ze sobą związane oblicza – fizjonomikę i frenologię. Łączyło je przekonanie o tym, że powierzchnia ciała, zwłaszcza zaś twarz i głowa, nosiła zewnętrzne znamiona charakteru”<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Tamże, s.

<sup>76</sup> Zob. S. M. Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1999, s. 68–93.

<sup>77</sup> A. Sekula, *Ciało i archiwum*, przeł. K. Pijarski, w: tegoż, *Spółeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki – Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010, s. 142.

W kontekście uwagi o fotograficznych archiwach w odniesieniu do cech społecznych warto zauważyć, że Harris zwraca uwagę na fakt, że społeczeństwo poprzez fotografię i obrazy definiuje Innego jako czarnego. Ze względu na zainteresowanie w nauce dziewiętnastowiecznej kształtem czaszki i tym, w jaki sposób kształt ten wyraża osobowość, traktowano czarnych jak kryminalistów i wyjaśniano, dlaczego występują takie przekonania. Powyższa sytuacja wynika z tego, że porównywano modele czaszek kryminalistów do czarnych i w ten sposób próbowano zrównać ich z kryminalistami<sup>78</sup>.

Przedstawiony kontekst, w którym czarnym przypisuje się cechy kryminogenne, powraca w wielu analizach semiotycznych obrazów, zdjęć i przedstawień wizualnych. Jako przykład można podać analizę zdjęć pochodzących z magazynu „Observer”, której dokonał John Fiske w książce *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Fotografia ta została zrobiona w 1976 roku, podczas Notting Hill Carnival w Londynie i przedstawia konfrontację młodych Murzynów z policją. Rozpatrując ją na poziomie syntagmy drugiego porządku, Fiske pisze, że element znaczący i znaczony dotyczy dwóch mitów: murzyńskiego i niezadowolonej młodzieży. Z tego względu konfrontacja, którą przedstawia zdjęcie, jest rasowa i dotycząca dwóch pokoleń. Magazyn „Oberver” podczas publikacji zmienił kształt fotografii, aby oczy obserwującego przechodziły od lewej do prawej, usunięto jedyny łagodzący czynnik – drzewo, a pozostawiono wiadukt i tłum Murzynów. Dodano też słowa tłustym drukiem, pisane dużymi literami: „młodzi, zgorzkniali i czarni”. Ten przykład nie ukazuje czarnych jako kryminalistów, ale uwydatnia logikę, która konstruuje się na tej samej zasadzie. Fiske twierdzi bowiem, że z punktu widzenia mitologa słowa „młodzi, zgorzkniali i czarni” wspierają proces naturalizacji,

---

<sup>78</sup> M. D. Harris, dz. cyt., s. 21–32.

ponieważ sugerują, że zgorzkniałość i kryminalność wynikają z „natury”, a nie traktowania murzyńskiej młodzieży przez białe społeczeństwo<sup>79</sup>.

W książce Harrisa wśród obrazów ideologicznych z XIX wieku pojawia się motyw czarnego, który śpiewa i zabawia. W kontekście rasistowskim można te obrazy odczytywać tak: „czarni są rozrywką dla białych”<sup>80</sup>. Innym bardzo często wykorzystywanym przedstawieniem ikonicznym były wszelkie obrazy ciotki Jemimy. Jest to postać z piosenki z czasów niewolniczych, która była bardzo często reprodukowana na opakowaniach płatków owsianych. Ciotka Jemima była przedstawiana jako starsza kobieta, w wieku przekwitania, aseksualna, poruszała się najczęściej po przestrzeni domowej, zupełnie swobodnie pomimo obecności białych mężczyzn, którzy zwykle molestowali niewolnice (czarne kobiety), ale jej już nie. Jemima była lojalna i odgrywała rolę niania dla dzieci, była bardzo popularna po wojnie secesyjnej, ukazując, że nawet w epoce, kiedy nie ma już niewolnictwa, czarni nadal mogą wiernie służyć w zjednoczeniu Północy i Południa<sup>81</sup>. Temat ciotki Jemimy jest ważny, ponieważ istnieją przykłady sztuki, która wykorzystuje tego typu przedstawienia, na przykład dzieło Joe Overstreeta *New Jemima* (1964) – akryl na tkaninie na konstrukcji ze sklejk, przedstawiający postać czarnej kobiety z karabinem maszynowym. Obraz ten ma być przykładem przedstawienia „gniewu czarnych”. W tym samym kontekście można rozpatrywać rysunek ołówkiem Murry DePillars *Aunt Jemima* (1968), który również jest pełen agresji. Natomiast w dziele Jona Onye Lockarda *No More* (1972) ciotka Jaemimy pokazuje, że ma dość za pomocą wysuniętej do

---

<sup>79</sup> Zob. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław: Astrum 1999, s. 135–139.

<sup>80</sup> Zob. M. D. Harris, dz. cyt., s. 39–82.

<sup>81</sup> Zob. tamże, s. 88–89, 104.

przodu pięści<sup>82</sup>. Według Harrisa obrazy można wykorzystywać jako rasistowskie i do walki z rasizmem lub do przedstawienia tego, w jaki sposób ukazywano czarnych. Ten przykład odnosi się najsilniej do interpretacji *Olimpii* Maneta, na którym biała kobieta ( prostytutka) jest przedstawiona w sposób erotyczny, natomiast czarna kobieta przeciwnie – jest do tego stopnia nieerotyczna, że nasuwa to skojarzenia z przedstawieniem nagich Afrykanek niczym „zwierząt w klatce”, co było popularne w pierwszej połowie XIX wieku i nie miało charakteru erotycznego<sup>83</sup>.

### **3.3.3. Rasa i problematyka tożsamości – koncepcja Lisy Nakamury**

Refleksja nad rasą podejmuje również problematykę tożsamości. Jednak nie ma jednoznacznego algorytmu w przeniesieniu tożsamości na wizualność. Te dwie zmienne są niezależne i problematyczne. W książce *American Archives* Shawn Michelle Smith opisała, jak po wynalezieniu fotografii archiwa policyjne, zawierające podobizny przestępców, zaczęły ukazywać esencję cech ludzkich. W tym sensie fotografia koncentrowała się jedynie na zewnętrzności ukazywanej postaci, charakteryzując ją głównie pod względem zajmowanej pozycji społecznej. Ta konkluzja jest przeciwna do tego, co pisze Lisa Nakamura w *Digitizing Race* na przykładzie wizerunków internetowych, które ukazują, że fotografia wykorzystywana była do ugruntowania przekonania, że wizerunek zewnętrzny jest niemal automatycznym wyrazem „wnętrza” osobowości. W tym kontekście Smith sugeruje, że „procesy, w ramach których przedstawiano tożsamość w XIX wieku, stworzyły model podmiotowości, w którym wygląd zewnętrzny wyobrażano sobie jako refleksję esencji wewnętrznej. Ciała były mapami, które

<sup>82</sup> Tamże, s. 110, 112, 115.

<sup>83</sup> Tamże, s. 127.

wyznaczały wewnętrzne esencje genderowe i rasowe, to znaczący ciała były przedstawiane jako powierzchowne znaki wewnętrznych głębi. »Odczytać« ciało oznaczało wpisać w nie wyimaginowane wnętrze, esencję, która łączyła człowieka z konkretną pozycją w społecznej hierarchii<sup>84</sup>.

Połączenie wnętrza z zewnętrznym wizerunkiem jest niezmiernie ważnym motywem przedstawień fotograficznych, które ukazywały tę właściwość w postaci aury. Smith analizuje w tym kontekście fotografie dzieci odwołując się do zjawiska reprodukcji mechanicznej, opisanego przez Waltera Benjamina<sup>85</sup>. Uchwycona w ten sposób indeksalność obrazu fotograficznego ukazywała cechy, które przynależą do dyskursu medycznego, ukazując linie papilarne i inne cechy biologiczne danej jednostki. Z tego względu należy zwrócić uwagę, że Jonathan Crary w książce *Techniques of the Observer* sugeruje, że nauki filozoficzne z początku XIX wieku załamały rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz, które stabilizowało osiemnastowiecznego obserwatora. W ten sposób doprowadziły do załamania rozczłonkowanej na zewnątrz i wewnątrz podmiotowości „na pojedynczą powierzchnię afektu”<sup>86</sup>.

Dychotomia wewnątrz/zewnątrz może być odniesiona do binarnego układu modernizm – postmodernizm. Gen Doy w *Black Visual Culture* mówi o postmodernizmie, który zaczął się w latach dziewięćdziesiątych i był zdefiniowany jako rozpad „Wielkich Narracji”. Jeżeli czarni twórcy chcą obracać się w obszarze reakcji na kulturę rasizmu, to nie mogą negować istnienia „Wielkich Narracji”, ponieważ to właśnie w tych ramach są spychani na margines. Jeżeli więc chcą poruszać tematy swojej tożsamości rasowej i ukazywać,

---

<sup>84</sup> S. M. Smith, dz. cyt., s. 4.

<sup>85</sup> Tamże, s. 113–135.

<sup>86</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge – London: An October Books – The MIT Press 1992, s. 71.

kim są, muszą poruszać się w ramach przywołanych „Wielkich Narracji”. Pojawia się zatem pytanie: czy jeżeli ktoś tworzy sztukę postmodernistyczną, to nie odchodzi od koncepcji rasizmu w społeczeństwie i nie przechodzi w rejon zupełnie abstrakcyjny? Jeżeli czarny artysta nie odwołuje się do „Wielkich Narracji”, które spychały go na margines, to czy tworzy czarną sztukę, czy już nie? W modernizmie „czarna sztuka” zadawała pytanie, co oznacza być czarnym w społeczeństwie białych. Natomiast postmodernizm przyniósł więcej wolności twórczej, kwestionowano pojęcie spójnego podmiotu, który w pełni swojej świadomości obserwuje świat. Kluczowym pytaniem jest, jak tworzyć sztukę w nowej rzeczywistości rasizmu<sup>87</sup>.

Lisa Nakamura analizuje w *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet* zagadnienie daltonizmu (*colorblind*), które oznacza „ślepotę kolorów” w kontekście rasowym. Jest to tendencja, która ignoruje jakiegokolwiek odniesienia do rasy, stara się stworzyć dyskurs, tak jakby rasy w ogóle nie było. Mogłoby się wydawać, że jest to zjawisko pozytywne, ponieważ pozwala ono uniknąć „języka rasizmu”, ale jest wprost przeciwnie. Według Kelly Oliver, cytowanej przez Nakamurę: „Ślepotą kolorów jest synonimem rasizmu, wolelibyśmy w ogóle nie widzieć, niż widzieć i przyznać istnienie różnic rasowych [...]. Pozostawanie ślepy na efekt widoku rasy w kulturze rasistowskiej jest symptomem rasizmu”<sup>88</sup>. W myśl tego przekonania we współczesnej kulturze wizualnej rasizmem jest brak widzenia koloru skóry albo takie zachowywanie społeczne, które nie bierze pod uwagę pochodzenia rasowego. Ta sytuacja

<sup>87</sup> Zob. G. Doy, *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London – New York: I.B.Tauris Publishers 2000, s. 2–5.

<sup>88</sup> K. Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis: The University of Minnesota Press 2001, cyt. za: L. Nakamura, *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2008, s. 3.



widoczna jest na uniwersytetach amerykańskich, kiedy spośród kandydatów z tą samą liczbą punktów przyjmowani na studia są ci, którzy mają odmienne od amerykańskiego pochodzenie rasowe, aby uniknąć w ten sposób posądzenia o rasizm.

W rozdziale *Alllooksame? Mediating Visual Culture of Race on the Web* Nakamura omawia stronę internetową AllLookSame (<http://alllooksame.com>), na której zamieszczono zdjęcia Azjoamerykanów zrobione na ulicach Nowego Jorku, a użytkownik strony po wyglądzie danej osoby ma rozpoznać, czy jest to Japończyk, Koreańczyk czy Chińczyk. Jak się okazuje, jest to bardzo trudne; nawet ludzie z tego samego kręgu kulturowego, przykładem jest autorka książki *Digitizing Race*, nie wiedzą, jakie jest pochodzenie rasowe tych osób. Dla zrozumienia funkcjonowania omawianej strony autorka przywołuje film *Windtalkers* (2002) Johna Wooda, gdzie mowa o żołnierzu amerykańskim, który pochodził z plemienia Nawaho i w czasie drugiej wojny światowej był wykorzystywany do kodowania szyfrów. Wyglądał on na Japończyka, bo jako Indianin miał nieco skośne oczy – do tego stopnia, że inny amerykański żołnierz pobił go, myśląc, że jest Japończykiem. Istotne było to, że do stworzenia szyfru wzięto członka plemienia Nawaho, ponieważ Indianie ci mieli bardzo skomplikowany język. Z tego względu szyfr nie został nigdy odczytany. Ludzki język okazał się o wiele bardziej trudny do odszyfrowania niż algorytm mechaniczny. Podobnie na omawianej stronie i przedstawionych na niej wizerunkach, wydaje się nam, że możemy ocenić po wyglądzie, kto przynależy do jakiej rasy, a tymczasem okazuje się to bardzo trudne. Po pierwsze z tego powodu, że nie ma pewności, iż wygląd albo wizerunek pozwala na mechaniczne przyporządkowanie do określonej rasy. A po drugie pojawiają się pytania, co to oznacza, że ktoś jest Koreańczykiem, Chińczykiem lub Japończykiem. Tożsamości, które próbuje się przypisać osobom na podstawie wyglądu, są wątpliwe. Nawet gdybyśmy przyjęli, że istnieją rozdzielne tożsamości rasowe,

to i tak nie ma możliwości, żeby je ocenić po wyglądzie. Próba bezpośredniego sklasyfikowania i jego teoretyczna możliwość nie wchodzi w grę. Ten aspekt wiąże się z szyfrem Indianina Nawaho, w którym wykorzystano język ludzki, ponieważ jest on nieprzewidywalny<sup>89</sup>.

Lisa Nakamura komentuje artykuł z magazynu „Details”, który w humorystyczny sposób przedstawia człowieka w kontekście pytania, czy jest on gejem czy Azjatą. Rzecz w tym, że trudno jest dokonać tego typu rozróżnienia, ponieważ wielu Azjatów ubiera się w stylu, który u białych jest wyrazem homoseksualizmu. Jeżeli więc ktoś wygląda w ten sposób, to może być gejem, ponieważ ubiór i wygląd mogą być wyznacznikami orientacji seksualnej, ale mogą również być wyznacznikiem pochodzenia i tożsamości rasowej. Nie ma możliwości spojrzenia na ten problem od strony sposobów identyfikowania różnych osób po wyglądzie. Z tego powodu został stworzony neologizm *GayAsian*. Sygnalizował on, że ocena mówiąca o tym, iż Azjata może być gejem, jest wyrazem rasizmu albo strategii bardziej powszechnej, która polega na przedstawianiu Azjatów jako zniewieściałych, przez co podważa się ich męskość i czyni gorszymi<sup>90</sup>.

Podobnie wygląda sytuacja podczas komunikowania się przez webkamery w internecie. Obserwator jest zawieszony między bezprzedmiotowym spojrzeniem i niewiedzą o obserwowanych osobach. W tym spojrzeniu istnieje coś, co pozostaje niejasne, ponieważ tworzy „tajemniczy” przedmiot pożądania. W tym kontekście „spojrzenie bez przedmiotu” (*objectless gaze*)<sup>91</sup> można

---

<sup>89</sup> Tamże, s. 70–94.

<sup>90</sup> Tamże, s. 188–189.

<sup>91</sup> O. Asselin, *The Star and Prisoner: The Spectacle and Surveillance of the Self on the Web*, w: *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, red. O. Asselin, J. Lamoureux, C. Ross,

odnieść do zagadnienia rasy, które ukazuje w systemie webkamer podmiotowe tożsamości jako przedstawienie Innego. Dlatego możemy mówić o próbie stworzenia podmiotu, który w webkamerach również opiera się na wyglądzie odbiegającym od rasowej klasyfikacji.

Natomiast w epilogu książki *American Archives* autorka odwołuje się do okładki miesięcznika „Time”, która pochodzi z 1993 roku i przedstawia wygenerowaną komputerowo, multietniczną „Ewę”. Jest ona w 15% anglosaska, 12% bliskowschodnia, 17,5% afrykańska, 7,5% azjatycka, 35% południowoeuropejska, 7,5% latynoska. Jednak w rzeczywistości kobieta ta w ogóle nie istnieje, a większość czytelników zakochała się w niej, ponieważ wyglądała dobrze. Nowa „Ewa” przedstawia przyszłość Stanów Zjednoczonych, kiedy rasy się wymieszają. Ukazana tutaj kwestia podnosi też zasadnicze pytanie, czym jest rasa. Co to oznacza, że The New Face of America jest w 17,5% afrykańska, jak to odczytywać, co ta liczba nam mówi?<sup>92</sup>

### **3.3.4. Rasa w ujęciu feminizmu – koncepcja bell hooks i Sander L. Gilman**

Problematyka rasowa w ujęciu niektórych feministek dotyczy pojęcia spojrzenia (*gaze*), które bell hooks nazywa opozycyjnym spojrzeniem (*the oppositional gaze*)<sup>93</sup> i odnosi je do relacji między niewolnikami oraz ich panami. Autorka wychodzi tutaj od własnego doświadczenia, które polegało na tym, że w dzieciństwie zabroniono jej oglądać filmy. Jednak spowodowało to jedynie, że oglądała

---

Montreal & Kingston – London – Ithaca: McGill-Queen’s University Press 2008, s. 205.

<sup>92</sup> S. M. Smith, dz. cyt., s. 222–225.

<sup>93</sup> bell hooks, *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader; Second Edition*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010, s. 107–118.

filmy na przekór tym zakazom, wykorzystując mocne, intensywne, bezpośrednie spojrzenie, którym dzieci obdarzają dorosłych. Spojrzenie to było odczytywane jako konfrontacyjny gest oporu, wyzwanie dla autorytetu. Podobnie, mimo ponoszonych kar, spoglądali niewolnicy. bell hooks twierdzi, że: „Wszystkie próby represjonowania prawa czarnych ludzi do spojrzenia wyprodukowały naszą przytłaczającą tęsknotę do patrzenia, buntowniczą ochotę, opozycyjne spojrzenie”<sup>94</sup>. W badaniach nad prawem do spojrzenia w odniesieniu do niewolników należy uwzględnić perspektywę przełamywania oporu. Władza, która kontrolowała spojrzenie niewolników, nie była władzą absolutną.

bell hooks śledzi myśl na temat sposobów oglądania filmów przez czarnego mężczyznę i czarną kobietę. W tym kontekście zostaje przywołany lincz na Emmettie Tillu, który został zamordowany po tym, jak wpatrywał się w białą kobietę, co uznano za „gwałt” dokonany oczami. Czarni mężczyźni odczuwają tę represję i idą do kina w celu oglądania białych kobiet w bezpieczny sposób<sup>95</sup>. Odnajdują się oni w kinie jako podglądacze, natomiast kobieta nie może wystąpić w tej roli. bell hooks uważa, że czarne kobiety nie odnajdują się w kinie, ponieważ nie mogą utożsamiać się ani z męskim spojrzeniem (*male gaze*), opisanym przez Laurę Mulvey<sup>96</sup>, ani także z ofiarami męskiego spojrzenia – białymi kobietami. Znajdują się więc poza tą binarną opozycją, jakby ich tam w ogóle nie było. Doświadczeniem czarnych kobiet w odniesieniu do hollywoodzkiego kina jest nieobecność. Co więcej, kiedy już czarne kobiety pojawiają się w filmach, to występują one w postaci stereotypowych wizerunków, np. ciotki Jemimy – starszej kobiety,

<sup>94</sup> Tamże, s. 107.

<sup>95</sup> Tamże, s. 109.

<sup>96</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1992, s. 33–47.

która funkcjonuje w roli matki, ale nie ma dzieci (obecność z nieobecnością) i jest służącą. Z tego powodu wiele czarnych kobiet nie chodzi do kina.

Przywołany przez bell hooks problem znajduje swoje odniesienie również w feministycznej teorii filmu, w której nie ma miejsca dla czarnych kobiet. Ten problem bell hooks komentuje w następujący sposób: „Patrząc na filmy z opozycyjnym spojrzeniem, czarne kobiety były w stanie krytycznie ocenić kinową konstrukcję białej kobiecości jako obiektu fallocentrycznego spojrzenia i wybrać nie-identyfikowanie się ani z ofiarą, ani ze sprawcą. Czarni kobiecie widzowie, którzy nie chcieli identyfikować się z białą kobiecością, nie przyjmowali na siebie fallocentrycznego spojrzenia pełnego pożądania i ubezwłasnowolnienia i stworzyli przestrzeń, gdzie binarna opozycja Mulvey pozycjonowana między »kobietą jako obrazem, a mężczyzną jako władcą spojrzenia« była w sposób ciągły dekonstruowana”<sup>97</sup>.

Czarne kobiety sytuują się więc poza opozycją, o której pisze Mulvey. bell hooks twierdzi, że feministyczna teoria filmu nie bierze poprawki na różnice rasowe. Jak w hollywoodzkich filmach nie ma miejsca dla czarnych kobiet, tak w feministycznej teorii filmu również go nie ma. Według bell hooks koncepcja „kobiety” wymazuje różnice między kobietami w kontekstach socjohistorycznych. Czarne kobiety są przykładem tego rodzaju paradoksu, ponieważ nie odnajdują się one ani w koncepcjach „kobiet” w hollywoodzkich filmach, ani w feministycznej teorii filmu. Z tego powodu bell hooks zadaje pytanie: dlaczego feministyczna krytyka filmowa, która najbardziej odnajduje się na obszarze kwestii kobiecej tożsamości, reprezentacji, podmiotowości jako pola swojej analizy pozostaje agresywnie cicha na temat reprezentacji

---

<sup>97</sup> bell hooks, dz. cyt., s. 112.

czarnej kobiecości?<sup>98</sup> Problem nieobecności czarnych kobiet w feministycznej teorii filmu nie jest wyjątkiem. Zdaniem bell hooks przedstawienia kobiet w kulturze popularnej ukazują ich seksualność jako synonim zwierzęcego pożądania. Czarne kobiety są ukazywane jako manekiny i roboty, całkowicie uprzedmiotowione oraz traktowane tak, jakby w ogóle nie istniały albo były nieobecne. W tym kontekście wizerunki czarnych kobiet przywołują nieobecność, która daje się zauważyć w przypadku czarnych modelek. Ich czarny kolor skóry nie rzuca się w oczy i wydaje się niezauważalny<sup>99</sup>.

Rozważania na temat różnicy seksualnej i problematyki seksualności – płci w kontekście rasowym stanowią centralny temat dyskursu współczesnej humanistyki, a przede wszystkim refleksji feministycznej w kontekście psychoanalitycznym. W jej zakresie próbowano zwrócić uwagę nie na różnice anatomiczne, które kształtują seksualny wymiar tożsamości jednostki, ale na określenie ludzkiej seksualności ze względu na czynniki kulturowe i społeczne. Kluczowe znaczenie dla teoretycznych ustaleń na tym obszarze przypada pracom Sigmunda Freuda i Michela Foucaulta, w których poszukiwano roli seksualności w kształtowaniu społecznej tożsamości jednostki. Jednak w wyniku postępującej represji seksualności w historii kultury doszło do wyobcowania człowieka od seksualnego podłoża jego ciała. Dlatego, aby ten związek odnowić, trzeba zmienić myślenie na temat seksualności. To wymaga rozpoznania sfer erogennych nie tylko w zakresie „płci biologicznej” (*sex*), ale również w społecznej i kulturowej tożsamości jednostki, czyli „płci kulturowej” (*gender*)<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Tamże, s. 113.

<sup>99</sup> bell hooks, *Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace*, w: tejże, *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992, s. 123–124.

<sup>100</sup> P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006, s. 19–21.

W przypadku różnicy seksualnej w kulturze wizualnej odnosimy się do konkretnych wizerunków obrazowych lub stereotypowych przedstawień, które funkcjonują w kontekście społecznym, ideologicznym i kulturowym. Mowa tutaj nie tylko o obrazach przedstawiających czarne kobiety, ale również o ikonach ukazujących postacie, które pojawiły się w historii kultury. W zakresie przedstawień czarnych kobiet w kulturze wizualnej mamy do czynienia ze stereotypowymi przedstawieniami wizualnymi, które korespondują z wyobrażeniami społecznymi ideologicznie utrwalanymi w kulturze. Ten proces jest głównym tematem omawianych tutaj stanowisk teoretycznych, które ogniskują się wokół pojęcia różnicy seksualnej.

Studia kultury wizualnej w ujęciu feministycznym konstruuje relacje między stereotypowymi przedstawieniami wizualnymi kobiet a pojęciem seksualnej różnicy w kontekście uwarunkowań społeczno-kulturowych. Przykładem tego typu refleksji są pojęcia ikony i mitu różnicy, które są rozpatrywane w kontekście uwarunkowań społecznych i ideologicznych klas społecznych. Sander L. Gilman twierdzi, że „przedstawienie jednostek sugeruje stworzenie jakiejś szerszej klasy lub klasy, do których ta jednostka wydaje się należeć. Te klasy z kolei charakteryzują się użyciem modelu, który syntetyzuje naszą percepcję grup społecznych w przekonująco jednolity obraz. Wynikające z tego stereotypy mogą być podane wprost jak w przypadku karykatur lub bardziej ukryte jak w portretach osiemnastowiecznych, ale służą temu, aby zogniskować uwagę widza na relacji między portretowaną jednostką a ogólnymi cechami przypisywanymi jej klasie. Konkretniej rzeczywistości jednostki nadaje się zatem wymiar mityczny, czyli rozszerza się ją mitycznie poprzez asocjację z cechami danej klasy. Ta rzeczywistość manifestuje się jako ikony przedstawiające odbierane atrybuty klasy, do której daną jednostkę zaklasyfikowano. Mity kojarzone z klasą, mit różnicy w stosunku do reszty ludzkości jest zatem do pewnego stopnia skomponowany z fragmentów rzeczywistego świata, odbieranych

przez perspektywę ideologicznych uprzedzeń obserwatora. Te mity są często tak silnie, a asocjacje konwencji, które tworzą, tak przeźmożne, że są w stanie przenosić się z klasy do klasy bez wyraźnej zmiany. Łącząc klasy jednostek, które wydawałyby się na pozór marginalne czy zupełnie niepowiązane, użycie tych konwencji ujawnia szablony perceptualne, same w sobie uwydatniające działanie obecnej w tym ideologii”<sup>101</sup>.

W XIX wieku w ikonografii połączono dwa obrazy: czarnej kobiety i prostytutki. W tym ujęciu Hotentotka reprezentowała czarną kobietę, a prostytutka – kobietę seksualną. Te dwie kategorie kobiet odnoszą do konkretnych klas społecznych i kobiet, które interpretowano w zakresie różnic rasowych. Z tego powodu to właśnie Hotentoci byli reprezentatywni dla czarnej rasy, zwłaszcza kobiecej<sup>102</sup>.

Jednym z najczęściej przywoływanych przedstawień wizualnych czarnej kobiety jest obraz *Olympia* (1863) francuskiego malarza Édouarda Maneta który przedstawia nagą kobietę – prostytutkę, ubraną jedynie w starannie dobraną biżuterię i pantofelki, oraz czarną służącą – Laure. Motyw czarnej służącej nie był nowością na obrazie Maneta, gdyż pojawił się on już w XVIII wieku i występował w wielu innych obrazach również w następnym stuleciu. Takie czarne postacie służących pojawiały się w cyklach obrazowych Williama Hogartha *A Rake's Progress* (1733–1734) i *A Harlot's Progress* (1731), w którym mamy kobietę – kochankę żydowskiego kupca ukazaną w pierwszym stadium jej upadku jako seksualizowanej kobiety<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> S. L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010, s. 166.

<sup>102</sup> Tamże, s. 167.

<sup>103</sup> Tamże, s. 168.



W XVIII wieku zaczęto postrzegać czarną seksualność jako ikonę dla seksualności dewiacyjnej. Czarna postać pojawia się zawsze w parze z białą postacią przeciwnej płci. Natomiast w XIX wieku, podobnie jak na obrazie *Olympia* Maneta, czarna postać jest skojarzona z białą kobietą, aby zasugerować ich seksualne podobieństwo. Asocjacja tych postaci podkreśla wyjątkowy status kobiecej seksualności i sugeruje, że seksualność czarnej kobiety jest seksualnością prostytutki<sup>104</sup>.

Podobnie Hotentotka była postrzegana jako ikona czarnej seksualności. Z tego powodu Gilman uważa, że: „Fizyczny wygląd Hotentotki jest w istocie centralną dziewiętnastowieczną ikoną dla różnicy seksualnej pomiędzy Europejczykami a czarnymi”<sup>105</sup>. Ze względu na to, jak różni są Hotentoci, a raczej jak przedstawiano ich jako „różnych” ugruntowała się idea, że są oni archetypowymi przedstawieniami czarnej rasy. Chodziło bowiem, aby ukazać binarną opozycję między białymi i czarnymi. Dlatego Hotentoci byli najbliżej czarnych, a najdalej od białych. Z tego powodu porównywano ich również do orangutanów, konstruując w ten sposób dyskurs (*animal studies*), w którym zacierają się granice między człowiekiem a zwierzętami.

Prace Georgesa Cuviera, które przedstawiały hotentocką Wenus, były przykładem rysunków podejmujących badania nad anatomią Hotentotów. Szczególną uwagę zwracają rozrośnięte genitalia, które nie powstały w wyniku wady genetycznej, ale okaleczeń plemiennych zwiększających ich rozmiar. Na tej podstawie wnioskowano, że Hotentoci posiadają wybitny temperament seksualny. Według Cuviera czarnoskóra kobieta była postrzegana odmiennie. Jej fizjonomia, kolor skóry, forma genitaliów szufladkują ją jako odmienną z samej natury. W XIX wieku czarnoskóra kobieta

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 169.

<sup>105</sup> Tamże.

była powszechnie postrzegana jako posiadaczka nie tylko „prymitywnego” seksualnego apetytu, ale także zewnętrznych oznak tego typu temperamentu – „prymitywnych” genitaliów<sup>106</sup>.

W badaniach anatomicznych Hotentotów skupiano się szczególnie na pośladkach i genitaliach. Sarah Bartmann, znana jako „Hottentot Venus”, była wystawiana na publicznych pokazach w Londynie, które odbywały się w aurze skandalu. Szczególną uwagę widzów przyciągały jednak jej pośladki, a nie genitalia. Opisana sytuacja może wynikać z następujących pobudek. W XIX wieku mamy dużo obrazów okazów, które funkcjonują jako przykłady określonych kategorii, na przykład szkielet giganta czy karła przedstawiał gigantyzm albo karłowatość. Głowa przestępcy odnosiła się do jego posiadacza w przedstawieniach wizualnych, a genitalia i pośladki Bartmann podkreślały jej istotę dla dziewiętnastowiecznego obserwatora. Co ciekawe, ta prawidłowość utrzymywała się przez następne stulecie, ponieważ dopiero w 2002 roku zdjęto szczątki Bartmann z wystawy w Musée de l’homme w Paryżu i odesłano do RPA. Ten przykład potwierdza fakt, że jej pośladki fascynowały Europejczyków<sup>107</sup>. W XIX wieku bardzo popularne były również autopsje i sekcje zwłok, podczas których preparowano genitalia i pośladki. To samo uczyniono również z ciałem Bartmann i na wspomnianej wystawie w Paryżu wystawiano jej mózg i genitalia.

Fascynacja tymi częściami ciała spowodowała, że: „Ludzie epoki wiktoriańskiej postrzegali czarną kobietę w kontekście jej pośladków i widzieli w nich wszystkie anomalie jej genitaliów”<sup>108</sup>. Patrząc na czarną kobietę pierwsze skojarzenie było seksualne. W tym sensie czarne kobiety wiedziały, że są postrzegane w ten

<sup>106</sup> Tamże, s. 169–170.

<sup>107</sup> Tamże, s. 171.

<sup>108</sup> Tamże, s. 174.

sposób i ta świadomość wpływała na ich codzienne funkcjonowanie. Z tego powodu w kulturze popularnej pojawiały się karykatury i zabawne rysunki przedstawiające białego człowieka, który patrzył na Hotentotkę przez lunetę i widział tylko jej pośladki.

Interpretując w przedstawionym kontekście *Olympię* Maneta, można dojść do wniosku, że to nieczystość i choroba była ostateczną koneksją między dwoma obrazami czarnej kobiety i prostytutki. Podobnie genitalia Hotentotki były postrzegane jako paralelizm do chorych genitaliów prostytutki. Ukazana siła koncepcji korupcji łączy obydwie obrazy. Degeneracja genetyczna była lękiem i terminem, który pojawił się w późno dziewiętnastowiecznym słownictwie seksualnym. Był to lęk nie tylko przed rasową seksualnością, ale jej efektami, spadkiem populacji. Małżeństwa rasowe były widziane paralelnie do jałowości prostytutki. Jeżeli przynosiły potomstwo, to ich dzieci były słabe i skazane na zagładę<sup>109</sup>. Potwierdzeniem tej konkluzji są słowa Gilman: „Lęk przed różnicą w anatomii Innego leży u podstaw syntezy dwóch obrazów: prostytutki i czarnej kobiety. Patologia Innego ujawniona jest w anatomii. To podobieństwo między czarną i prostytutką jako tych, które noszą na sobie stygmat seksualnej różnicy, a zatem i patologii, zostało fascynacją późnego dziewiętnastego wieku”<sup>110</sup>. W tym sensie czarna kobieta jest prymitywna i jednocześnie ma inny status w porównaniu z białą kobietą, postrzegana jest jako Inna. Natomiast Hotentotka ma rozrośnięte pośladki i genitalia, które sugerują rozwiązłość płciową, podobnie jak w przypadku prostytutki. Z tego powodu zestawiono te dwie kobiety na jednym obrazie.

Kwestia różnicy w refleksji feministycznej może być również ujęta w kontekście rasowym. Oznacza wtedy, że ciało i podmiotowość czarnej kobiety (Afrykanki) „jest na najbardziej odległym

<sup>109</sup> Tamże, s. 176.

<sup>110</sup> Tamże, s. 177.

krańcu »inności«. Zatem przyjmuje ono wszystkie role nie-białego ciała (*not-white body*)<sup>111</sup>. Pojęcie różnicy w tym wypadku polega na opozycji białej rasy do czarnej. Warto tutaj odwołać się do koncepcji różni (*différance*) Jacques'a Derridy, w której czytamy, że znaczenie zależy od binarnych opozycji i jest zawsze opóźnione, bowiem znaki nigdy bezpośrednio nie przywołują tego, co oznaczają<sup>112</sup>.

Lorraine O'Grady twierdzi, że czarna służąca – Laura z obrazu Maneta jest figurą prostytutki i kobiecego eunucha. W przywołanym określeniach autorka używa imienia biblijnej Jezebel – symbolu kobiety bez skrupułów, rozwiązłej, zdeprawowanej, niegodziwej i zuchwałej oraz *Mammy*, które odnosi się do stereotypowych przedstawień wizualnych czarnych kobiet pełniących role służących ukazywanych w sposób aseksualny, na przykład ciotka Jemima. Laura jest więc kastratką, a nie madonną, co odróżnia ją od białych kobiet. W tym kontekście O'Grady wyciąga wniosek, że: „Miejsce Laury jest poza tym, co można określić jako kobietę. Jest chaosem, który należy usunąć, i to jej usunięcie stabilizuje zachodni konstrukt kobiecego ciała, ponieważ »kobiecość« ciała białej kobiety zapewniona jest poprzez nadanie pojęcia nie-bieli (*not-white*) chaosowi, który bezpiecznie usuwa się ze wzroku. Zatem jedynie białe ciało pozostaje obiektem, męskiego voyeurystycznego, fetyszyzującego spojrzenia”<sup>113</sup>.

Z powodu wskazanych asocjacji czerni i rozwiązłości autorka zauważa, że czarni artyści nie tworzyli aktów. Momentem, gdy ta

<sup>111</sup> L. O'Grady, *Olympia's Maid. Reclaiming Black Female Subjectivity*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010., s. 208.

<sup>112</sup> Zob. M. Magoński, *Kategoria różni u Jacques'a Derridy i jej znaczenie w rozważaniach nad zachodnią tradycją filozoficzną*, „Diametros” 2006, nr 10 (grudzień), s. 22–33.

<sup>113</sup> L. O'Grady, dz. cyt., s. 209.

tendencja zaczyna się zmieniać, jest rok 1971, kiedy miał miejsce performans Adrian Piper *Food for the Spirit*, w którym artystka fotografowała fizyczne i metafizyczne zmiany podczas długiego okresu postu oraz czytania *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta. Performans ten był odczytywany jako paradygmat wyjścia poza wstyd pochodzący od obnażania kobiecego ciała<sup>114</sup>.

Jednak na podstawione pytanie: czy nagie ciało czarnej kobiety przedstawia podmiotowość w amerykańskiej kulturze medialnej, która regularnie ukazuje je jako przedmiot męskiego voyeurystycznego, fetyszyzującego spojrzenia? – O’Grady odpowiada, że z perspektywy czarnej kobiety to pytanie jest błędnie postawione. Ciało czarnej kobiety w mniejszym stopniu jest obiektem męskiego spojrzenia niż ciało białej kobiety<sup>115</sup>. W tym miejscu autorka odwołuje się do tego, co Gayatri Spivak nazwała walką „o pozycję mówiącego podmiotu”<sup>116</sup>, którą dla afroamerykańskich kobiet należy subwersyjnie zbalansować na poziomie mentalnym z dwóch opozycyjnych kwestii: teorii fallocentrycznej i zachodniej imperialistycznej historii<sup>117</sup>.

Według O’Grady: „Nie jest przesadą powiedzieć, że największą barierą, z którą ja/my musimy się zmierzyć, aby odzyskać pozycję kwestionującego podmiotu, jest trwająca nadal zachodnia tradycja binarnej logiki i opozycji »albo albo«, filozoficznego systemu, który definiuje ciało w opozycji do umysłu. Myśl binarystyczna trwa i ma się dobrze nawet w tych współczesnych dyscyplinach, w których czarni artyści i teoretycy muszą szukać sprzymierzeńców. Jaka by

---

<sup>114</sup> Tamże, s. 210.

<sup>115</sup> Tamże, s. 212.

<sup>116</sup> J. Hutnyk, S. Mcquire, N. Papastergiadis, *Strategia tożsamość, pismo*, przeł. A. Górny, w: G. Ch. Spivak, *Strategie postkolonialne*, red. S. Harasym, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 59.

<sup>117</sup> L. O’Grady, dz. cyt., s. 208.

nie była teoria w danej chwili, zanim uzyskaliśmy szansę, żeby coś powiedzieć, już ktoś inny nas wypowiedział i nasze ciała zostały umieszczone w tym binarnym ekstremum, to znaczy, jakby można powiedzieć, po »drugiej« stronie dwukropka. Nieważne czy teorią jest chrześcijaństwo, czy modernizm, z których każde zapisuje ciało jako całkowicie naturalne, nasze ciała będą najbardziej naturalne. Jeżeli to poststrukturalizm/postmodernizm, który poprzez teoretyczne posunięcie daje iluzję wyjścia poza relacje binarne, łącząc dawniej rozdzielony ciało i umysł, a potem biorąc ten nowy »zunifikowany« podmiot, który perwersyjnie nazywa »zfragmentowanym«, określając go jako czysta kultura, możemy być pewni, że to nasze podmiotowości będą najbardziej zdeterminowane kulturowo”<sup>118</sup>.

W przedstawionej myśli czarne kobiety zawsze będą pojmowane w kategoriach „Innego”. Niezależnie od tego, jaka będzie powszechnie panująca teoria, zawsze będą one ujmowane w ramach binarnej opozycji: albo jako bardziej kulturowe, albo jako bardziej naturalne. Bogdan Banasiak twierdzi, że *différance* Derridy stanowi warunek wszelkich organizujących nasz język dialektycznych i binarnych opozycji pojęciowych, ponieważ jest ona względem tych opozycji uprzednia albo „wcześniejsza”, umożliwia ich pomysłenie, różnicuje je, a więc niejako ustanawia, powołuje. W tym też sensie *différence* może być nazwa „różnicą” albo różnicą zewnętrzną, ponieważ proces różnicowania zachodzi na zewnątrz<sup>119</sup>. W przedstawionej myśli teoretycznej O’Grady kategoria *différance* Derridy stanowi element odzyskania tożsamości i podmiotowości. Teoretyczka twierdzi, że czarna kobieta może funkcjonować jako podmiot tylko na drodze ustosunkowania się do binarnej opozycji „albo albo”.

<sup>118</sup> Tamże, s. 213–214.

<sup>119</sup> B. Banasiak, *Róż(ni(c)ość*, dz. cyt., s. 7.

### **3.4. Mechaniczna, cyfrowa i biocybernetyczna reprodukcja obrazów (Walter Benjamin/ /W. J. T. Mitchell)**

Zjawisko reprodukcji obrazu zostało poruszone przez W. J. T. Mitchella w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji biocybernetycznej*<sup>120</sup>. Główną metodą zastosowaną w tym eseju jest próba poszukiwania analogii między dziełem sztuki powstałym w epoce mechanicznej i biocybernetycznej reprodukcji. Oto jedna z nich: jeżeli dzieło sztuki w przypadku (analogowej) fotografii/filmu opierało się na mechanicznej reprodukcji, to w odniesieniu do współczesnych dzieł (w domyśle bioobrazów lub biocyfrowych obrazów) możemy mówić o biocybernetycznej reprodukcji. Dla Mitchella przywołana kwestia zamiany reprodukcji mechanicznej na biocybernetyczną, a w konsekwencji przejścia od analogowego obrazu do cyfrowego bioobrazu dotyczy samej jego istoty i definicji.

We wspomnianym eseju Mitchell twierdzi, że główny bohater filmu *A. I. Sztuczna inteligencja* (2001) David jest „obrazem”, współczesnym odpowiednikiem Pinokia albo doskonałym *simulacrum* chłopca. W przytoczonej kwestii Mitchell zakłada, że istotą obrazu jest podobieństwo, wychodząc z założenia, że jeżeli „coś” jest obrazem „czegoś”, to powstało na jego „podobieństwo”. Przywołana definicja pozostaje w zgodzie z rozumieniem znaku ikonicznego przez Charlesa S. Peirce’a, który uważał, że reprezentant jest powiązany z przedmiotem przez podobieństwo<sup>121</sup>. Jednak w tej kwestii Mitchell nie powołuje się na Peirce’a, ale szuka przesłanek na potwierdzenie swej tezy w tradycji judeo-chrześcijańskiej, w której

---

<sup>120</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, „Modernism/Modernity” 2003, Vol. 10, No. 3, 481–500; przekład w: W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 337–360.

<sup>121</sup> Zob. C. S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 1, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1992.

człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga<sup>122</sup>. Mitchell wiąże ideę chłopca jako obrazu z pojęciem „niesamowitości” Sigmunda Freuda. Skoro obraz opiera się na podobieństwie, to może budzić niepokój określony przez Freuda jako uczucie „niesamowitości” – wyraz procesu przywołującego dziecięcy lęk przed niezamierzonym powrotem tego samego<sup>123</sup>, powrotem do tego, co już było na zasadzie podobieństwa. W tym sensie z pojęciem obrazu można również powiązać ideę *répétition* (powtórzenia) Jacques’a Derridy, która odnosi się do reprezentacji jako re-petycji i re-produkcji<sup>124</sup>.

Można więc postawić zasadnicze pytanie, które odwołuje się do definicji samego pojęcia obrazu. Mitchell opierając się odwołaniu do tradycji judeo-chrześcijańskiej proponuje utożsamienie pojęcia obrazu z podobieństwem i twierdzi, że jest ono jego podstawową formą, a obraz „wiszący na ścianie” (*picture*) jest dalekim jego „krewnym”. W tym sensie podobieństwo jest podstawową i elementarną formą obrazu. Tą samą zasadę Mitchell próbuje zastosować w odniesieniu do bioobrazów. Tego rodzaju zasada zostaje przeniesiona na dzieła sztuki (obrazy), które zostają porównane do istot żywych (bioobrazów), stworzonych w akcie *creatio ex nihilo*.

W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji biocybernetycznej* Mitchell porusza te same problemy teoretyczne, o których pisał Walter Benjamin w tekście *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*<sup>125</sup>. Bardzo istotną kwestią wydaje się próba

<sup>122</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *What Is an Image?*, dz. cyt., s. 503–537.

<sup>123</sup> Zob. S. Freud, *Niesamowite*, przeł. R. Reszke w: tegoż, *Dzieła, tom III: Pisma psychologiczne*, Warszawa: KR 1997, s. 252–254.

<sup>124</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2002, s. 210.

<sup>125</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1972, s. 151–183.



zdefiniowania biocybernetycznej reprodukcji. W tej kwestii Mitchell twierdzi, że: „Reprodukcja biocybernetyczna w najwęższym sensie jest powiązaniem technologii komputerowej i nauk biologicznych umożliwiającym klonowanie i inżynierię genetyczną. W szerszym sensie pojęcie to odnosi się do nowych mediów technicznych i struktur ekonomii politycznej, przekształcających warunki życia wszystkich organizmów na Ziemi. Biocybernetyka sięga więc od najśmielszych projektów wybudowania nowego, wspaniałego świata doskonałych cyborgów po codzienne sceny z amerykańskiego klubu fitness, gdzie otyli konsumenci w średnim wieku wyciskają z siebie siódme poty podłączeni do kilku cyfrowych monitorów, śledzących przebieg ich życiowych procesów i jeszcze bardziej życiowo istotnych statystyk – zwłaszcza liczbę pochłanianych kalorii. Kwestia dotyczy zatem nie tylko sterylnych laboratoriów, gdzie obok zdalnie sterowanych mediów tłoczą się technicy w białych kitlach, ale także świata niechlujnych, chaotycznych stacji komputerowych, niszczących wirusów oraz zespołu cieśni nadgarstka”<sup>126</sup>.

W dalszej części eseju Mitchell wyjaśnia dlaczego używa pojęcia „biocybernetyka”, a nie „cybernetyka”, które pochodzi od greckiego słowa oznaczającego „sternika statku” i sugeruje kontrolę. Przedrostek *bios-* odnosi się do sfery organizmów żywych, które można poddawać kontroli, ale one same mogą również bronić się przed tą kontrolą i „żyć własnym życiem”. Natomiast „biocybernetyka” odnosi się nie tylko do pola kontroli i interaktywnej komunikacji, ale również do tego, co wymyka się spod kontroli albo odmawia komunikacji opartej na sprzężeniu zwrotnym. W ten sposób Mitchell pragnie zaproponować model, który podkreśla szerokie rozumienie współczesnych przemian kulturowych, wychodzący poza formułę społeczeństwa informacyjnego albo erę

---

<sup>126</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 340.

rozwoju systemów komputerowych. Jako przykłady mechanizmów, które wymykają spod kontroli systemów informatycznych, Mitchell podaje terroryzm i wirusy komputerowe, i proponuje, aby współczesne czasy nazwać „epoką informacji”, „epoką cyfrową” albo „erą komputerów”<sup>127</sup>.

Mamy więc dwa punkty widzenia. Z jednej strony punkt widzenia Benjamina dotyczący mechanicznej reprodukcji na masową skalę, a z drugiej stanowisko Mitchella. Benjamin nie definiuje reprodukcji mechanicznej w analogiczny sposób jak Mitchell, ale zwraca uwagę na zmiany, jakie wniosła ona w „egzystencję” dzieła sztuki. Co ciekawe, reprodukcja towarzyszyła sztuce od samego początku, w procesie jej historycznego rozwoju zmieniały się tylko jej metody. Podobnie jak dla Benjamina mechaniczna reprodukcja dzieła sztuki na skalę masową była czymś nowym, tak w przypadku Mitchella, mimo że pojawia się ten sam motyw przełomowego znaczenia opisywanych procesów, liczą się jednak przede wszystkim jego skutki. Benjamin opisuje reprodukcję mechaniczną w następujący sposób: „Wraz z wynalezieniem fotografii, po raz pierwszy w procesie reprodukcji obrazu, nastąpiło uwolnienie ręki od najważniejszych zadań artystycznych. Przypadły one teraz już tylko oku, zespolonemu z obiektywem. Ponieważ oko spostrzega znacznie szybciej niż ręka zdoła rysować, proces reprodukcji obrazu uległ przyspieszeniu tak wielkiemu, że mógł nadążyć za mową. Operator, który filmuje jakąś scenę w hali zdjęciowej, chwytając obraz z taką szybkością, z jaką aktor mówi”<sup>128</sup>.

Dla Benjamina techniczna/mechaniczna reprodukcja była zjawiskiem nowym, gruntownie zmieniającym status dzieła sztuki w relacji do artysty i powstającej w tym procesie kopii. Natomiast dla Mitchella biocybernetyczna reprodukcja nie jest determinowana

<sup>127</sup> Tamże, s. 340–341.

<sup>128</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości...*, dz. cyt., s. 152–153.

przez komputery i internet, ale nadaje życie nowym formom cielesnym oraz analogowym. Natomiast podstawowa różnica, jaka wynika z porównania mechanicznej i biocybernetycznej reprodukcji, to taka, że w tym drugim przypadku mamy do czynienia z formami życia. Mogą one dotyczyć masowo produkowanych (reprodukowanych) *smart bombs* („inteligentnych bomb”), które posiadają cechy żywego organizmu, jak i obrazów, którym nadaje się cechy żywego organizmu. Jednak co najważniejsze: ten sam obraz może ulegać zarówno mechanicznej, jak i biocybernetycznej reprodukcji, jednak efekty tych procesów są zgoła odmienne<sup>129</sup>.

Pierwsza relacja, którą opisuje Benjamin, odnosi się do zależności na linii oryginał i jego kopia. W tym aspekcie teoretyk skupia się na reprodukcji mechanicznej jako „maszynie do masowej produkcji kopii”. Biorąc pod uwagę zarysowany kontekst teoretyczny Benjamin uważa, że „reprodukcja mechaniczna jest w stosunku do oryginału bardziej samodzielna niż reprodukcja ręczna. W fotografice na przykład reprodukcja mechaniczna potrafi wydobyć aspekty oryginału niedostępne nieuzbrojonomu oku, widoczne wszakże dla obiektywu, który można odpowiednio nastawić i dowolnie wybrać dlań kąt, pod jakim się spojrzy. Przy pomocy pewnych metod – jak powiększenie czy ruch zwolniony – reprodukcja fotograficzna może uchwycić obrazy, które wymykają się naturalnemu widzeniu. [...] Reprodukcja techniczna przenosi kopię oryginału w sytuacje, w których oryginał sam nie mógłby się znaleźć. Przede wszystkim pozwala oryginałowi – w postaci bądź fotografii, bądź płyty – wyjść naprzeciw odbiorcy”<sup>130</sup>.

Podstawowe różnice między reprodukcją mechaniczną a cybernetyczną polegają na tym, że powstała w wyniku reprodukcji cybernetycznej „kopia” funkcjonuje jak żywy organizm. „Nie tylko

<sup>129</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 341.

<sup>130</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości...*, dz. cyt., s. 154.

istoty żywe zaczynają przypominać maszyny, lecz także maszyny dużo bardziej niż dotąd zachowują się jak żywe istoty”<sup>131</sup>.

Cechą charakterystyczną dla epoki biocybernetycznej są przede wszystkim jej fobie i lęki, które zdaniem Mitchella, można zauważyć w filmach science fiction: *Blade Runner* (1982), *Alien* (1979), *The Matrix* (1999), *Videodrome* (1983), *The Fly* (1986), *The Sixth Day* (2000), *A. I. Sztuczna inteligencja* i *Jurassic Park*. Wśród fobii charakterystycznych dla epoki biocybernetycznej są: widmo ożywienia wymarłego organizmu, destabilizacja tożsamości gatunkowej (mutacje genetyczne), wszechobecność protez cielesnych i urządzeń służących do percepcji („maszyn widzenia”), nieskończona zmienność i płynność umysłu oraz ciała. Dla porównania mechanicznej i biocybernetycznej reprodukcji Mitchell odwołuje się do filmu *Terminator 2. Dzień sądu* (1991) Jamesa Camerona, w którym mamy dwóch terminatorów. Jeden z nich jest „mechaniczny” (model T-800), a drugi „biocybernetyczny” (model T-1000). Pierwszy terminator, mimo że jest „mechanicznym” urządzeniem, jest sterowany przez cyfrowy/komputerowy mózg. Drugi wydaje się jednolitą masą, w której podziały na „umysł” i „ciało” nie mają zastosowania. Terminator „mechaniczny” musi zmierzyć się z „nowym modelem” cyborga zbudowanego z „żywego metalu”. Z porównania tych dwóch typów reprodukcji na przykładzie filmu *Terminator 2* można wysnuć wniosek, że reprodukcja mechaniczna należy już do przeszłości<sup>132</sup>.

W procesie reprodukcji mechanicznej obrazy analogowe zdominowały rzeczywistość, stały się od niej niejako ważniejsze. „»Nowoczesny« wiek XX określono jako epokę kultury audiowizualnej, czyli takiej, w której jedynym z głównych typów działalności było wytwarzanie i odbiór [ruchomych – przyp. K. C.] obrazów”<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 341.

<sup>132</sup> Tamże, s. 344.

<sup>133</sup> M. Jankowska, *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2002, s. 9.

Mitchell próbuje zastosować przywołany tekst Benjaminą w szerszym kontekście niż estetycznym. Proponuje włączyć w pojęcie sztuki wszystkie media wizualne. Jednak najważniejszym terminem jest tutaj reprodukcja, która w przypadku Benjaminą oznacza masową produkcję kopii, na zasadzie „taśmy produkcyjnej”; w odniesieniu do reprodukcji biocybernetycznej trudno zastosować podobne określenia albo metafory. Między mechaniczną i biocybernetyczną reprodukcją można zauważyć trzy podstawowe różnice. Po pierwsze, w epoce biocybernetycznej powstała w procesie reprodukcji kopia („żywy organizm” zamiast „mechanizmu”) nie jest niczym „gorszym” albo „upośledzonym” wobec oryginału, wręcz przeciwnie można o niej powiedzieć, że jest nawet „lepsza” od oryginału. Benjamin pisał, że w wyniku reprodukcji mechanicznej kopia traci „aurę”, która jest charakterystyczną cechą oryginału. W przypadku reprodukcji biocybernetycznej jest odwrotnie: kopia posiada więcej „aury” niż oryginał. Po drugie, relacja między dziełem a artystą i dziełem a modelem jest zarówno odległa, jak i intymna. Po trzecie, „nowa czasowość”, charakterystyczna dla erozji zdarzenia, pogłębia relacje między przeszłością i teraźniejszością, co powoduje przyspieszony zastój w odczuciu historii<sup>134</sup>.

Mitchell stawia tezę, że obecnie żyjemy w „świecie kopii”, w którym pojęcie „oryginału” jest swego rodzaju fikcją prawną. Oryginał traci swoją pozycję, jego istnienie jest kwestionowane i kopia zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Wyobraźmy sobie dzieło sztuki i jego zdjęcie, które są nieodporne na żadne zniszczenia, które można bardzo łatwo usunąć z kopii cyfrowej. Ta sytuacja powoduje, że kopia zajmuje uprzywilejowane miejsce, które kiedyś zajmował oryginał. Mitchell stwierdza, że: „Jeśli jednak aura oznacza odkrycie oryginalnej witalności, dosłownie »tchnienia« życia oryginału, to kopia cyfrowa może bardziej zbliżyć się do wyglądu

---

<sup>134</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 346.

i brzmienia oryginału niż sam oryginał”<sup>135</sup>. W ten sposób hierarchia kopia – oryginał ulega odwróceniu. Te same zasady dają się również odnaleźć w genetyce: klonowanie nie służy bowiem temu, żeby wyprodukować „idealną” kopie macierzystego organizmu, ale żeby otrzymać „ulepszoną” kopie.

W tym kontekście Mitchell odwołuje się do przykładu pracy Eduarda Kaca, którego twórczość artystyczna ujawnia problemy, jakie posiadała sztuka cybernetyczna z ukazaniem swego obiektu lub modelu szerszej publiczności. Jego fluorescencyjny królik Alba nigdy nie opuścił laboratorium i nie był publicznie pokazywany<sup>136</sup>. Ta sytuacja skłoniła Mitchella do zaliczenia tego dzieła jako przykładu sztuki konceptualnej, ponieważ: „W samym dziele, dosłownie, nie ma nic do zobaczenia, są jedynie dokumenty, gadzety, czarne skrzynki oraz pogłoski o mutacjach i potworach”<sup>137</sup>. Dla Mitchella fluorescencyjny królik jest „ulepszoną” kopią, która zawiera więcej aury niż oryginał, czego przejawem jest świecenie.

Następna różnica, która według Mitchella pojawia się w porównaniu mechanicznej i biocybernetycznej reprodukcji, polega na transformacji w relacji dzieło sztuki – artysta, związanej z nowymi technologiami. Benjamin kontrastuje ręczną i mechaniczną reprodukcję w figurach czarownika i chirurga, malarza i kamerzysty: „Chirurg stanowi jeden biegun porządku, na drugim znajduje się czarownik. Postawa czarownika, który uzdrawia chorego dotknięciem rąk, odbiega od postępowania chirurga, który wdziera się w głąb ciała. Czarownik utrzymuje naturalny dystans między pacjentem a sobą; mówiąc dokładniej: o ile przez położenie ręki zmniejsza się go w pewnym stopniu,

<sup>135</sup> Tamże, s. 347.

<sup>136</sup> Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2010, s. 152, 168.

<sup>137</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 355.

o tyle bardzo zwiększa ów dystans mocą swego autorytetu. [...] Czarownik i chirurg przypominają malarza i kamerzystę. Malarz przy pracy zachowuje naturalny dystans wobec materii, kamerzysta wdziera się w jej tkankę. Obrazy, które obaj uzyskują, różnią się ogromnie. Malarski jest pełny, skończony, obraz operatora jest wielorako rozbity, a jego części łączą się według nowych praw<sup>138</sup>.

Mitchell twierdzi, że w erze biocybernetycznej reprodukcji kamerzysty zostaje zastąpiony przez designera (projektanta) przestrzeni wirtualnych i elektronicznej architektury. W ten sposób malarz został przypisany do reprodukcji manualnej, operator do reprodukcji mechanicznej, a projektant odpowiada reprodukcji biocybernetycznej. Analogicznie do przedstawionego podziału Mitchell proponuje, żeby stworzyć zależności pomiędzy czarownikiem – chirurgiem i chirurgiem wirtualnym, które będą odpowiadać za trzy rodzaje reprodukcji: manualną, mechaniczną i biocybernetyczną<sup>139</sup>.

Poczynione porównania pozwalają ukonstytuować jeszcze jedną zależność, którą można określić za pomocą metafory artysty jako designera. W klasycznym schemacie sytuacji estetycznej, do którego odnosił się Benjamin w analizowanym tutaj tekście, mamy trzy podstawowe elementy: artysta – dzieło sztuki – odbiorca. Mitchell próbuje określić relację między artystą a dziełem sztuki w nowej erze biocybernetycznej reprodukcji, w której pozycja artysty wyraźnie słabnie i może być określona jako designer przestrzeni wirtualnych i elektronicznej architektury.

W myśl tej metafory model artysty jako autonomicznego twórcy/wytwórcy przechodzi do przeszłości, a pojawia się nowy układ zwracający uwagę na role społeczne artysty i budujący zależności

<sup>138</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości...*, dz. cyt., s. 165–166.

<sup>139</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 348.

wynikające z funkcjonowania na rynku nowych mediów<sup>140</sup>. Artysta staje się więc designerem, programistą komputerowym, który nie tworzy już samego dzieła, ale stwarza jedynie kontekst dla jego funkcjonowania. Dzieło może się pojawić dopiero podczas aktu jego odbioru, jak w sztuce interakcyjnej, na te procesy artysta ma wpływ jedynie pośrednio i jego zadaniem nie będzie kreacja samego dzieła, ale stworzenie warunków jego powstania. Mitchell wyjaśnia specyfikę nowego typu artysty na przykładzie metafory, w której: „[chirurg wirtualny – przyp. K. C.] Zachowuje [...] nie-naturalny dystans do ciała pacjenta, wykonując swoje działania na odległość – w innym pomieszczeniu, a nawet w innym kraju. Porusza rękoma w rękawicach danych niczym szaman – przesuwając się nad wirtualnym ciałem, zręcznie usuwa wirtualny guz. Zanim przeprowadzi właściwą operację, może wielokrotnie ćwiczyć swoje ruchy na symulatorze. Cyfrowa miniaturyzacja ruchów pozwala mu ciąć głębiej i precyzyjniej niż to w ogóle możliwe w tradycyjnej chirurgii manualnej. Podobnie cyberartysta działa jednocześnie z mniejszego i dużo większego dystansu wobec rzeczywistości”<sup>141</sup>.

Przykładem artysty, który spełnia określone przez Mitchella warunki, jest Stelarc. W jego performansie *Ping-Body* (1996) artysta tworzy układ rozszerzony, w którym z jednej strony zostają przesłane dane do dalekich lokacji w innych krajach. W ten sposób powstaje interaktywny performans, w którym uczestniczący widzowie zdalnie kontrolują ruchy ciała artysty. Performans przygotowany został dla Telepolis, polegał na tym, że ciałem artysty, który znajdował się w Luksemburgu, mogli stymulować interaktorzy zgromadzeni w trzech miejscach: Centre Pompidou w Paryżu, Media

---

<sup>140</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1999, s. 18.

<sup>141</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, dz. cyt., s. 348.



Lab w Helsinkach i Amsterdamie. Dodatkowo widzami całego przedsięwzięcia byli internauci. Ciało artysty podzielone zostało na dwie części: jedną sterowaną przez świadomość artysty, drugą stymulowaną sygnałami przesyłanymi za pośrednictwem łączy ISDN. Dziełem sztuki w przywołanym performansie jest ciało artysty. Relacja artysty do dzieła jest zatem bardziej intymna niż kiedykolwiek. Natomiast zdalna kontrola ruchów ciała artysty odbywa się na dużą odległość<sup>142</sup>.

Na koniec Mitchell wspomina o postrzeganiu czasu – temporalności (czasowości), która ma inny wymiar w erze biocybernetycznej reprodukcji. Sama idea „epoki” zdefiniowanej przez technikę albo technologię wywołuje inne odczucia na początku XXI wieku. Benjamin pisał w okresie międzywojennym, kiedy powstawały technologie masowej śmierci i eksterminacji populacji cywilnej, był to czas kryzysu, bezpośredniego niebezpieczeństwa, które objawiało się w katastrofach i dramatycznych innowacjach technicznych<sup>143</sup>.

Natomiast obecnie, w przeciwieństwie do czasów Benjamina, według Mitchella „żyjemy w czasach, które najlepiej opisać jako otchłań stale odraczanych nadziei i obaw. Wszystko ma się wydarzyć lub też już się wydarzyło, a my tego nie dostrzegliśmy. [...] Wojny w Zatoce, według Jeana Baudrillarda, nie było (choć przyznał on, że 11 września najpewniej był Wydarzeniem, ale jakiego rodzaju, dokładnie nie wiemy). Ludzki genom – »sam sekret życia« – jest zdekodowany, a mimo to wszystko pozostaje takie samo. Szumnie zapowiadany nowy komputer, kupiony w zeszłym tygodniu, będzie przestarzały, zanim nauczysz się go właściwie używać. Najprostszy możliwy mechanizm racjonalizacji życia politycznego za sprawą

---

<sup>142</sup> Zob. P. Zawojski, *Destrukcyjna „versus” wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarcza*, „Kultura współczesna” 2000, nr 1/2 (23/24), s. 169.

<sup>143</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 349.

»obliczalnego« wydarzenia o rozstrzygającym charakterze (czyli po prostu »wolne wybory«) okazuje się nie taki prosty, a decyzję o przywództwie w najpotężniejszym kraju na świecie podejmuje się w efekcie dyskusji o tym, czy przy liczeniu głosów należy zaufać ludziom czy maszynom. Nie będę przypominał, że ludzie przegrali”<sup>144</sup>.

Według Mitchella sytuacja współczesnego człowieka staje się coraz bardziej niedookreślona. Największa współczesna wojna z terroryzmem w ogóle nie przypomina wojny. Jest to wojna bez frontu, wojna niezdefiniowanych celów, wprowadza permanentny stan wyjątkowy, żeby skonsolidować władzę jednej partii politycznej, a nawet pewnej małej jej frakcji, co można by nazwać faszyzmem. Podczas gdy walka z terroryzmem jest zdefiniowana jako walka z największym złem naszych czasów. Najbardziej popularny film naszych czasów to *Matrix* (1999), który gloryfikuje małą bandę hakerów – terrorystów, którzy są zdeterminowani walczyć z całym systemem polityczno-ekonomicznym świata, ponieważ chcą się oprzeć komputerom, które kontrolują ludzkie życie<sup>145</sup>.

Kolejnym paradoksem jest to, że zdaniem Benjamina ludzka rasa będzie obserwować swoje własne zniszczenie jako wydarzenie estetyczne pierwszej klasy. Przepowiadana przez Benjamina tendencja zrealizowała się najpierw w filmach katastroficznych, a potem w wydarzeniach realnych, które były pokazywane przez media wizualne. Sam atak na WTC był podobny do wydarzeń ukazywanych w niektórych filmów katastroficznych. Terrorysty tak wyliczyli czas uderzenia drugiego samolotu, żeby setki kamer kręciły obraz na żywo i transmitowały na cały świat<sup>146</sup>. Przedstawiona sytuacja ukazuje, w jaki sposób produkcja obrazów funkcjonuje

<sup>144</sup> Tamże, s. 349–350.

<sup>145</sup> Tamże, s. 351.

<sup>146</sup> Tamże.

w nowej erze biocybernetycznej reprodukcji, w której powstają nie obrazy, a bioobrazy – żywe organizmy. Zjawisko reprodukcji mechanicznej jest reliktem epoki, która obecnie nie istnieje. Jednak niektóre opisane przez Benjamina prawidłowości stają się obecnie wyjątkowo aktualne i nabierają nowego znaczenia.

Na marginesie należy wspomnieć, że podobną do omawianej na przykładzie tekstu Mitchella próbę konfrontacji sytuacji, w jakiej znalazło się dzieło sztuki w epoce „cybernetycznej” reprodukcji, z ustaleniami Benjamina dokonał Bill Nichols w eseju *Dzieło sztuki w epoce systemów cybernetycznych*<sup>147</sup>. Agnieszka Ogonowska twierdzi, że: „Nichols zwraca uwagę na dwie istotne sprawy: zmianę strategii recepcji tekstu ze względu na zmianę środka ich produkcji; po drugie – na pojawienie się u Benjamina problemu estetyzacji rzeczywistości, zwłaszcza w zakresie konstruowania obrazów życia społecznego”<sup>148</sup>. Różnica polega na tym, że Mitchell do procesów reprodukcyjnych wprowadza element biologiczny i podkreśla, że w ich wyniku powstają „żywe organizmy”.

Nichols analizując tekst Benjamina wprowadza metaforę „komputera” i „systemów cybernetycznych” w celu skonstruowania odpowiedzi na pytanie: „w jaki sposób systemy cybernetyczne symbolizowane przez komputer zmieniają naszą koncepcję świadomości i rzeczywistości oraz stosunku do nich, analogicznie do tego, w jaki sposób wpłynęła na ich zmianę mechaniczna reprodukcja, symbolizowana przez kamerę”<sup>149</sup>. Konkluzje Nicholasa wydają się

---

<sup>147</sup> Zob. B. Nichols, *Dzieło sztuki w epoce systemów cybernetycznych*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Universitas 2001, s. 79–112.

<sup>148</sup> A. Ogonowska, *Dzieło sztuki w epokach: technicznej reprodukcji oraz systemów cybernetycznych. Waltera Benjamina i Billa Nicholasa wizja rozwoju mediów*, w: tejsze, *Między reprezentacją a symulacją. Szkice z socjologii mediów*, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2007, s. 154.

<sup>149</sup> B. Nichols, *Dzieło sztuki w epoce...*, dz. cyt., s. 80.

istotne w tej kwestii, ponieważ poruszają problematykę, która koresponduje z poglądami Mitchella. Dyskusja wymienionych tekstów ze stanowiskiem Benjaminą dotyczy bowiem relacji artysta – dzieło sztuki, dzieło sztuki – kopia i dzieło sztuki – odbiorca. Wymienione płaszczyzny stanowią główne osie teoretycznych konkluzji w esejach Mitchella i Nicholasa. Osobną kwestię stanowi status dzieła sztuki i problematyka aury. Benjamin twierdził, że dzieło sztuki traci aurę w procesie mechanicznej reprodukcji, Mitchell odwrotnie, starał się wykazać, że kopia może posiadać więcej aury niż oryginał. Nichols zgadza się z Benjaminem, ale uważa, że zanik aury jest rekompensowany stworzeniem sztucznej aury i systematycznym podnoszeniem wartości kopii.

Odpowiedź na pytanie, co się dzieje z aurą w przypadku cyfrowej reprodukcji, to główny problem tekstu Douglasa Davisa *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, który koresponduje z esejem Benjaminą. Autor wspomnianego tekstu wychodzi od założenia, że: „Digitalizacja przenosi aurę do zindywidualizowanej kopii”<sup>150</sup>. Żeby zrozumieć ten proces, trzeba zacząć od różnicy między sygnałem analogowym i cyfrowym. Sygnał cyfrowy może być kopiowany nieskończoną ilość razy bez degradacji, zawsze jest idealny, nie ma żadnych strat przy procesie kopiowania. Możemy więc kopiować i zachowujemy ciągle taką samą zawartość, ale również możemy wprowadzać łatwo zmiany, tworząc tzw. post-oryginalne oryginały<sup>151</sup>, które są oczywiście kopiami, ale niczym nie różnią się od oryginału i posiadają podobnie jak on aurę.

Według Davisa Benjamin mylił się w stwierdzeniu, że utrata aury będzie charakteryzowała rzeczywistość. Żyjemy co prawda

---

<sup>150</sup> D. Davis, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999, s. 381.

<sup>151</sup> Tamże, s. 383.

w świecie pełnym kopii, jak twierdził Benjamin, ale te kopie są pełne aury. W obecnych czasach kopiowanie stało się sztuką, ale „aura znajduje się nie w samej rzeczy [nie w samym dziele – przyp. K. C.], ale w oryginalności momentu, kiedy patrzymy, słuchamy, czytamy, powtarzamy, przeglądamy”<sup>152</sup>. Douglas Davis twierdzi, że pojęcie kopii traci w obecnych czasach na znaczeniu. Proces ten jest szczególnie widoczny, kiedy pod pojęciem kopii będziemy rozumieli rzecz, która straciła aurę w wyniku procesu kopiowania. Davis twierdzi, że obecnie taka sytuacja w ogóle nie ma miejsca. Kopia, o której pisał Benjamin, obecnie nie istnieje; jesteśmy otoczeni cyfrowymi kopiami, które zachowują aurę, ale opisana sytuacja nie dotyczy tylko kopii cyfrowych. Davis podaje dwa przykłady na poparcie swej tezy. W pierwszym z nich twierdzi, że Lucio Pozzi ponownie wystawiał swoje „oryginalne” performances w Nowym Jorku z pomocą Dia Art Foundation, nigdy nie wskazując widowni, że są one „kopiami” poprzednich performansów. Widownia za każdym razem przeżywała te dzieła, jakby obcowała z dziełem oryginalnym, które powstało po raz pierwszy i jedyny. Jednak w rzeczywistości nowe performansy Pozziego są poprawioną wersją rzekomo nadrzędnego „oryginału”<sup>153</sup>. Podobnie sprawa wygląda z filmem *Powrót do przyszłości II* (1989), który potwierdza przekonanie, że „to powtarzalna kopia żyje, a nie oryginał”<sup>154</sup>.

W zupełnie innym świetle widzą problem reprodukcji Lisa Cartwright i Marita Sturken w *Practices of Looking*. Autorki zwracają uwagę, że według Benjaminina reprodukcja pojawiła się razem z wprowadzeniem filmu i fotografii w obieg mediów masowych. W przypadku tych mediów trudno już mówić o jednym oryginalnym dziele, a zamiast tego pojawiają się kopie, które zastępują niepowtarzalną

---

<sup>152</sup> Tamże, s. 386.

<sup>153</sup> Tamże, s. 385.

<sup>154</sup> Tamże.

egzystencję jednostkowego dzieła sztuki. Reprodukowalność jako cecha funkcjonowania medium przeniosła dzieło sztuki z pozycji nacisku na autentyczność, która nadała mu wartość. Benjamin widział reprodukowalność jako potencjalnie rewolucyjną wartość, ponieważ uwalniała sztukę od cenionego statusu jako „unikalny, rytualny artefakt w tradycjach ikonicznego kultu i wymiany”<sup>155</sup>. W tym wymiarze sztuka włączona w masowy obieg reprodukcji i cyrkulacji może być siłą demokratyzacji i może być zaangażowana w politykę socjalistyczną, która łączy szerokie masy w recepcje sztuki za pośrednictwem dystrybuowanych się kopii.

Benjamin twierdził, że era, w której wartość artefaktu opierała się na statusie dzieła sztuki jako czegoś unikalnego, ekskluzywnego i wyjątkowego doprowadziła do reifikacji dzieła sztuki jako towaru w systemie kapitalistycznym. Gdy reprodukcja stała się integralną cechą medium, ten system można było podważyć. Obecnie reprodukcja przestała być systemem tworzenia fałszywych kopii i replik oryginału, stała się praktyką twórczą na rynku sztuki pod koniec XX wieku, transformując statut dzieła sztuki. Sturken i Cartwright twierdzą, że: „Jednym z paradoksów ery mechanicznej reprodukcji jest to, iż postępy w technikach mechanicznej i cyfrowej reprodukcji zostały zrównane z postępowaniem w mechanicznych technikach weryfikacji autentyczności dzieł sztuki pięknej, o których twierdzi się, że są oryginałami. Takie technologie wizualne jak promienie X Roentgena są teraz rutynowo używane, by znaleźć i wyodrębnić fałszerstwa oraz zmiany dokonane w dziełach oryginalnych”<sup>156</sup>.

W obliczu coraz bardziej rozpowszechnionej reprodukcji, problemem stała się „aura”, która według Benjamina była rodzajem sakralnej wartości i cechą oryginalnego dzieła sztuki. Aura nie

---

<sup>155</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 195.

<sup>156</sup> Tamże.

może być reprodukowana, podobnie jak unikalna obecność oryginalnego dzieła sztuki, czyli jego autentyczność. Jednak po lekturze eseju Davisa wiemy, że aura może być „przenoszona” w procesie reprodukcji cyfrowej. Podobnie jest z autentycznością, która może być inaczej rozumiana, niż to zaproponował Benjamin. Autentyczność może odnosić się do procesu widzenia, który odbywa się bez pomocy wielu technologii wizualnej reprodukcji. Termin ten jest używany w odniesieniu do ponadczasowych i trwałych cech, takich jak „autentyczne, klasyczne piękno”, które może być następnie reprodukowane. Autentyczność jest także cechą, którą producenci nadają dziełu poprzez wiele kodów kulturowych, np. w filmach dokumentalnych autentyczny „realizm” jest osiąganym przez profesjonalne użycie technik amatorskiej rejestracji filmowej: przypadkowe oświetlenie, ujęcia „z ukrytej kamery”, gwałtowne ruchy kamery, długie ujęcie, 100% dźwięk. Te techniki stylistyczne podkreślają autentyczność życia uchwyconego przez kamerę<sup>157</sup>.

Innym rozumieniem autentyczności jest lokowanie jej w odniesieniu do ludzi i ikon. Trwałość znaczenia ikon zależy od jej zdolności zachowania autentyczności w warunkach wzrastającej reprodukcji. Podobnie jest z ludźmi. W erze reprodukcji manipulacji ulegają nie tylko obrazy, ale także ciała ludzkie – zachowujemy szczególny szacunek do „autentycznego” piękna celebrytów, takich jak Cindy Crawford. Tej sytuacji nie zmienił nawet fakt, że Crawford przyznała brytyjskiemu „Daily Telegraph” w 2006 roku, iż przeszła wiele operacji plastycznych; jej piękno nadal było uważane za „autentyczne”. Autentyczność jest także poszukiwana na rynku reklamowym. Ten aspekt można zaobserwować w reklamie Arrow Clothing pokazywanej jako *Authentic American Style* (2007). W tym wypadku autentyczność nie jest czymś, co moglibyśmy odnieść do oryginalności albo unikalności, raczej jest to

---

<sup>157</sup> Tamże, s. 196.

*free-floating significant* (wolny, unoszący się w powietrzu element znaczący). *Signifiant* wiąże się tutaj z elementami ubrania, które mają świadczyć o tym, że jest to klasyczne albo ponadczasowe. W tym sensie autentyczność może być uprzedmiotowiana albo sprzedawana, reprodukowana jako wartość przypisana konkretnemu wyglądowi czy stylowi, ale nie może być personifikowana, czyli odnoszona o danej osoby<sup>158</sup>.

Benjamin zauważył, że znaczenie pojedynczego dzieła sztuki zmienia się, kiedy jest reprodukowane, ponieważ jego wartość pochodzi nie od unikalności obrazu, ale ze statusu „bycia oryginałem dla wielu kopii”. Reprodukacja może stanowić strategię artystyczną, ale może też być formą, poprzez którą znaczenie i wartość są rozwijane w oryginalnych dziełach sztuki. Przekładem tego rodzaju zabiegów może być *Mona Lisa* (1503) Leonarda da Vinci, która jest jednym z najbardziej znanych obrazów na świecie, rozpowszechnianym w ogromnej ilości reprodukcji. Obraz był przedmiotem parodii i *remakes*. W 1919 Marcel Duchamp wziął tanią pocztówkową reprodukcję obrazu i dorysował wąsy oraz bródkę. Ten przykład *ready mades* nosił bardzo sarkastyczny tytuł *L.H.O.O.Q.*, który wymawiany szybko po francusku, oznacza „ona ma gorący tyłek”. Duchamp zmienia kod „uśmiechu *Mona Lisy*” nadając mu erotyczny wymiar, sugerując, że *Mona Lisa* kryje pod uśmiechem żądze seksualne<sup>159</sup>. Reprodukacja *Mona Lisy* miała również miejsce w epoce cyfrowej jako jeden z pierwszych obrazów zeskanowanych i cyfrowo odtworzonych na komputerze w 1965 roku razem z portretem naukowca Norberta Wienera – twórcy pojęcia „cybernetyka”. Kopie tego dzieła były sprzedawane w internecie, gdzie obraz uchodził za „unikalny” – niezwykle z punktu widzenia konceptualnego<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> Tamże, s. 197.

<sup>159</sup> Tamże, s. 197–198.

<sup>160</sup> Tamże, s. 198.



Problem reprodukcji w erze cyfrowej dobrze zobrazowały Sturken i Cartwright, biorąc za przykład dzieła Chucka Close'a, który tworzy bardzo duże obrazy oddające z tonalną precyzją strukturę fotografii cyfrowych. Jego płótna przypominają abstrakcyjne układy przedstawiające strukturę obrazu. Jedno z dzieł tego artysty *Roy II* (1994), portret Roya Lichtensteina, przedstawia ziarnistą strukturę powierzchni fotografii z wewnętrzną siatką obrazu cyfrowego (wielokrotnie powiększonymi pikselami), które zlewają się, tworząc wizerunek niedający się rozpoznać. Obraz ten zmienia znaczenie w zależności od odległości, z jakiej jest oglądany: z bliska stanowi abstrakcyjny układ, z daleka ujawnia się twarz namalowanego artysty. Reprezentacja w obrazie cyfrowym nie dotyczy tylko przedstawionego wizerunku, ale ujawnia również strukturę samego obrazu, jest autoreferencyjna, odnosi się do samej siebie<sup>161</sup>. Przyjęcie założenia teoretycznego, które mówi o tym, że wizualność obrazu cyfrowego jest funkcją reprezentacji, pociąga za sobą stwierdzenie, że wizualny wymiar obrazu cyfrowego jest autoreferencyjny, czyli odsyła sam do siebie, a nie do zewnętrznego świata rzeczywistego<sup>162</sup>.

### **3.5. Realizm (reprezentacja wizualna) i symulacja: od perspektywy centralnej do mediów cyfrowych**

Jedno z pytań, na które należy udzielić odpowiedzi w tym podrozdziale, brzmi: co to jest realizm? Pojęcie realizmu jest bardzo kontrowersyjne i o bardzo szerokim znaczeniu. Sturken i Cartwright sugerują, że różnica między realizmem a abstrakcją nie jest jedno-

<sup>161</sup> Tamże, s. 220.

<sup>162</sup> M. Gołębowska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2003, s. 201–202.

znaczna i oczywista. Reprezentacja rzeczywistości, tak jak widziałoby ją oko obserwatora, wcale nie była w sztuce powszechna ani dominująca we wszystkich kulturach<sup>163</sup>. W przypadku reprezentacji mamy do czynienia ze szczególnego rodzaju paradoksem, który powoduje, że trudno ją uznać za realistyczną. Jak trafnie zauważa Michał P. Markowski: „Z jednej strony mamy więc relację: (obecna) kopia – (nieobecny) model, z drugiej zaś autoprezentację tego, co obecne. Innymi słowy, »reprezentować oznacza prezentować siebie, reprezentować coś innego«. Każda reprezentacja posiada więc dwa wymiary: przechodni (reprezentować coś) i zwrotny (prezentować siebie). *Mimesis* zaś byłaby tym rodzajem reprezentacji, która – skupiona wyłącznie na swym przechodnim aspekcie – zmierzałyby do maksymalnego zamazania aspektu zwrotnego, do »zapomnienia o swojej zwrotnej nieprzejrzystości« [...] Każda reprezentacja okazuje się więc z istoty swej paradoksem, gdyż w tym samym momencie odwołuje się do dwóch sprzecznych ze sobą aspektów, choć najczęściej jeden z nich wysuwa się na plan pierwszy”<sup>164</sup>.

Reprezentacja bazowała na ontologicznym związku modelu albo przedmiotu z jego obrazem i to on miał gwarantować relację realistyczną. Jednak okazało się, że w różnych kulturach powstały odmienne systemy reprezentacji.

Realizm jest swego rodzaju konwencją estetyczną, która zmienia się w procesie historycznym. Jednak definiując to pojęcie, Sturken i Cartwright twierdzą, że: „Termin »realizm« zwyczajowo odnosi się do zbioru konwencji lub też stylu sztuki czy reprezentacji, który rozumiany jest w danym okresie historycznym jako dokładna reprezentacja natury lub rzeczywistości albo jako

<sup>163</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 142.

<sup>164</sup> M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1999, s. 202–203.

coś służącego do przekazania, interpretowania dokładnych czy uniwersalnych znaczeń, ludzi, obiektów i wydarzeń w świecie. Celem sztuki realistycznej jest reprodukcja rzeczywistości takiej, jaka ona jest”<sup>165</sup>.

W tym sensie papirusy egipskie są dla współczesnego odbiorcy wyraźnie symboliczne, natomiast dla Egipcjan mogą stanowić wizjerunki realistyczne. Innym ciekawym przykładem, który analizują Sturken i Cartwright, jest film *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa. Artysta twierdził, że zajmuje się „bezpośrednio analizą otaczających nas zjawisk życiowych. Umiejętność ukazania i wyjaśnienia życia takim, jakie ono jest, stawiamy znacznie wyżej od – niekiedy zabawnej – igraszki z lalkami, którą ludzie nazywają teatrem, kinematografią itd.”<sup>166</sup>. Jednak film Wiertowa pozostaje na uboczu deklarowanych przekonań. Realistyczny obraz zostaje zakłócony przez montaż wewnątrzjęziowy, triki filmowe i ruch przyśpieszony. Sturken i Cartwright uważają, że *Człowiek z kamerą* jest przykładem socrealizmu, głównie w warstwie ideologicznej i z tego powodu można ten film zaliczyć do realizmu, pomijając kwestię zastosowanego konstruktywistycznego języka filmowego.

Dokonane przez autorki porównania i analizy pokazują, że realizm jest pojęciem wieloznacznym. Można za obrazy realistyczne uznać nawet kubistyczne dzieła Pabla Picassa. Dzieje się tak, ponieważ w procesie malarstwa kubistycznego zostaje „realistycznie” oddany proces ludzkiego widzenia. W tym znaczeniu: „Každy styl realizmu wyraża konkretną wizję świata, która w jakiś sposób łączy

---

<sup>165</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 146. Znajomość tej definicji wcale nam nie mówi o tym, w jaki sposób rzeczywistość była rozumiana w danej kulturze i w danym momencie historycznym, a także jakie konwencje są uznawane za właściwe dla reprezentacji rzeczywistości i ukazywania realizmu.

<sup>166</sup> D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, przeł. T. Karpowski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1976, s. 51.

się z innymi realizmami i innymi wizjami świata w szczególnych kontekstach społecznych”<sup>167</sup>. Z tego punktu widzenia realizm jest funkcją uwarunkowań społecznych.

Realizm może być również pojmowany jako zjawisko zmienne w procesie historycznym. Sturken i Cartwright odwołują się do Michela Foucaulta, który w *Słowach i rzeczach* używa określenia *episteme* jako organizacji wiedzy, jej rozumienia, określenia tego, co stanowi wiedzę, jak się ją zdobywa i zmian historycznych, jakie następują w tym procesie<sup>168</sup>. W tym sensie można odnieść pojęcie *episteme* również do konwencji realizmu, która ulega zmianom historycznym. To, co jest uważane za realizm w danym momencie historycznym, w jakiś sposób mówi o *episteme* tej epoki. Badamy realizm, żeby zrozumieć nie tyle rzeczywistość, ale jak dana kultura rozumiała rzeczywistość i dlatego nazywała określone struktury stylistyczne realizmem<sup>169</sup>.

W papirusie z Księgi Umarłych pisarza Ani organizacja przedmiotów w przestrzeni widziana z perspektywy pojedynczego, umiejscowionego podmiotu, spozycjonowanego przed ramą niczym oknem na świat nie była jednak jeszcze dominującym modelem epistemologicznym w reprezentacji świata<sup>170</sup>. Jednak w omawianym papirusie przedstawienie to wydaje się realistyczne. Podobnie w malarstwie średniowiecznym również można było zauważyć głębię, ale nie była to perspektywa dominująca. Jednak dopiero perspektywa centralna stała się w renesansie modelem dominującym; odsyła ona do zespołu systemów i mechanizmów używanych do tworzenia reprezentacji obiektów w przestrzeni, tak jakby były one obserwowane przez ramę albo okno<sup>171</sup>. Przedstawiony punkt

<sup>167</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 149.

<sup>168</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 76–77.

<sup>169</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 149.

<sup>170</sup> Tamże, s. 150.

<sup>171</sup> Tamże, s. 151.

widzenia ma swoje reperkusje w kulturze współczesnej, o czym pisała Anne Friedberg<sup>172</sup>.

Definiując zjawisko perspektywy Sturken i Cartwright piszą, że „perspektywa odsyła do zestawu systemów albo mechanizmów używanych do produkcji reprezentacji obiektów w przestrzeni, jak gdyby były widziane przez obserwatora przez okno albo ramę”<sup>173</sup>. Z perspektywą centralną wiąże się pewien wewnętrzny paradoks. Z jednej strony obrazy, które naśladują konwencję perspektywy, sugerują, że przedstawia ona rzeczywistość, że my tak właśnie patrzymy na rzeczywistość, tak ją widzimy. Natomiast z drugiej strony to, że perspektywa jest matematyczna, że daje się łatwo zdefiniować za pomocą liczb i geometrii, w pewien sposób sugeruje możliwość istnienia takiego obrazu bez podmiotu patrzącego. Stąd też wynika mechanizacja patrzącego oka<sup>174</sup>. W tym sensie perspektywa narzuca system matematycznych reguł, który obywa się bez potrzeby podmiotu patrzącego. Przedstawiony wniosek pozostaje w opozycji do konkluzji, którą na temat perspektywy sformułował Erwin Panofsky. Twierdził on, że perspektywa jest paradygmatyczną formą obrazowania świata związaną z racjonalistyczną filozofią Kartezjusza. W tym ujęciu podmiot widzący jest niezbędny w celu zaistnienia perspektywy. Erwin Panofsky twierdzi, że „przestrzenność przedstawienia artystycznego zawdzięcza wszystkie swoje określenia i cele podmiotowi. Mimo to właśnie one opisują moment, jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało, w którym przestrzeń jako wyobrażenie światopoglądowe zostało definitywnie oczyszczona (w filozofii przez Kartezjusza, a w teorii perspektywy przez Desarguesa) z jakichkolwiek subiektywnych domieszek”<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012.

<sup>173</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 151.

<sup>174</sup> Tamże, s. 155–156.

<sup>175</sup> E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 56.

Matematyczność i geometryczność perspektywy centralnej może być inspiracją dla nowych mediów cyfrowych i „maszyn widzenia”. Perspektywa centralna przywołuje zainteresowanie ciałem, ale z drugiej strony chce się tego ciała pozbyć i pozostać jedynie w matematycznych i geometrycznych ustaleniach. Z jednej strony pozycja obserwującego podmiotu jest centralna, ale także przyjmuje wymiar hipotetyczny, co prowadzi do tego, że mogłoby go wcale tam nie być. John Berger zinterpretował perspektywę centralną w kontekście kartezjanizmu i racjonalizmu, ponieważ według niego obraz z perspektywą sugerował widzowi, że jest on unikatowym „centrum świata”. W tym sensie instrumenty naukowego rozumu umiejscawiały kartezjański podmiot w centrum świata, ale jednocześnie zastępowany go przez maszynę. W *Sposobach widzenia* Berger pisze, że: „Perspektywa czyni pojedyncze oko centrum widzialnego świata. Wszystko zbiega się w oku jak w punkcie zaniku nieskończoności. Widzialny świat urządzony jest dla widza tak samo jak uniwersum – jak niegdyś wierzone – zostało urządzone dla Boga”<sup>176</sup>.

W tym kontekście historyk sztuki Norman Bryson opracował teorię perspektywy i opisał, w jaki sposób wiąże się ona z racjonalną wizją świata, sugerując, że model perspektywy udokumentowany przez Albertiego w *De Pictrura* oferował reprezentację jako punkt świadomego patrzenia w paradoksalny sposób wyjęty z przestrzennych warunków ucieleśnionej subiektywności. System Albertiego, jak sugerował Bryson, sytuował widza zarówno w pozycji źródła, jak i przedmiotu spojrzenia, sugerując tym samym istnienie „boskiego”, nieucieleśnionego, obiektywnego punktu widzenia, który mieścił się w centrum świata<sup>177</sup>.

Ostatnim zagadnieniem, które zamierzam poruszyć w tym podrozdziale, jest zjawisko symulacji, które odnosi się do reprezentacji

<sup>176</sup> J. Berger, dz. cyt., s. 16.

<sup>177</sup> N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, New Haven: Yale University Press 1986.

i perspektywy centralnej. Lev Manovich twierdzi, że: „Kultura renesansowa została zdominowana przez tradycję reprezentacji, co nie oznacza, że tradycja symulacji zaniknęła zupełnie. [...] Wirtualna rzeczywistość kontynuuje tradycję symulacji. Wprowadza jednak do niej jedną znaczącą różnicę. Wcześniej symulacja przedstawiała fikcyjną przestrzeń stanowiącą przedłużenie normalnej przestrzeni. Na przykład malarstwo ścienne tworzyło złudzenie pejzażu zaczynającego się na ścianie i rozciągającego się dalej. W wirtualnej rzeczywistości albo nie ma związku między tymi dwiema przestrzeniami (na przykład jestem w fizycznej rzeczywistości pokoju, a wirtualna rzeczywistość ukazuje świat pod wodą) albo – odwrotnie – obydwie zupełnie się pokrywają (na przykład tak, jak w projekcie *Super Cockpit*). W obu przypadkach przestrzeń rzeczywista jest ignorowana, lekceważona i odrzucana”<sup>178</sup>. Wspominałem już, że z tego względu zjawisko reprezentacji i perspektywy centralnej może się okazać inspirujące w przypadku nowych mediów.

### **3.6. Perspektywa centralna i reprezentacja w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego, Grahame’a Weinbrena i Luca Courchesne’a**

Twórczość artystyczna Zbigniewa Rybczyńskiego koresponduje ze sztuką renesansową i perspektywą centralną. Artysta przywołuje prace Michała Anioła i Leonarda da Vinci, zwracając tym samym uwagę na egzystencję tych dzieł w kulturze współczesnej. Trójwymiarowa przestrzeń oparta na perspektywie centralnej ulega w dziełach Rybczyńskiego serii zaburzeń i dekonstrukcji, które transformują reprezentację trójwymiarowego świata w jego stymulację opartą na rzeczywistości wirtualnej. Jednym z przykładów pracy, która dokonuje opisanych procesów w sferze wizualnej, jest

---

<sup>178</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 199.

*The Fourth Dimension* (1985, *Czwarty wymiar*). W tej pracy temporalizacja przestrzeni i spacializacja czasu osiągają postać ekstremalną<sup>179</sup>. Uczasowienie przenika tutaj wszystko, materia jest na tyle plastyczna, że wykazuje chęć do ciągłej zmiany. Uczasowienie przestrzeni osiąga wymiar całościowy i przenika wszystko, co istnieje, do najgłębszych warstw bytu. Na kolejnych obrazach obserwujemy, w jaki sposób czas konstruuje i przekształca trójwymiarową przestrzeń w czterowymiarową czasoprzestrzeń. Należy jednak pamiętać, że: „Jeżeli czas jest wymiarem przestrzeni, to [...] nie poruszamy się w czasie, ale znajdujemy się bezpośrednio w nim. Zatem zdarzenia nie stają się, lecz istnieją. My tylko przechodzimy obok nich i przez nie. Za nami pozostają one takie, jakie były przy nas i jakie były, zanim do nich doszliśmy. Według tej teorii przeszłości i przyszłości nie ma, jest tylko teraźniejszość lub, wyrażając się inaczej i dokładniej, nasze ciała i wszystkie przedmioty, i zjawiska świata cechują się rozciągłością w czasie. Zmiany z biegiem czasu nie istnieją, jest tylko różnorodny obraz w różnych punktach tej rozciągłości”<sup>180</sup>.

Ten rodzaj „rozciągłości w czasie” prezentuje materia ukazywana w *Czwartym wymiarze* Rybczyńskiego. W tej pracy nie ma żadnych wydarzeń dziejących się w czasie, wręcz przeciwnie, czas został tutaj potraktowany jako kolejny wymiar transformujących się ciał i przedmiotów. Zmianie ulega również idea ruchu, który staje się ruchem wokół własnej osi, a nie ruchem od punktu a do punktu b. Ruch wpływa więc na zmiany geometrii materii w *Czwartym wymiarze*. Podstawowe wymiary: szerokość, długość i wysokość ulegają zakrzywieniu i zyskują dodatkowy, niemożliwy do uchwycenia w trójwymiarowym systemie wymiar.

---

<sup>179</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa: Instytut Kultury 1999, s. 173.

<sup>180</sup> P. D. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. H. Prosnak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001, s. 34.



Kolejnym przykładem symulacji jest kino interaktywne, które w konstruowaniu swej wielopoziomowej narracji wykorzystuje koncepcję opartą na bazie danych, którą Lev Manovich określił w *Języku nowych mediów* następująco: „Obiekty nowych mediów bez względu na to, czy wykorzystują zaawansowane modele bazy danych czy nie, z punktu widzenia doświadczeń użytkownika są bazami danych w bardziej ogólnym sensie. Wydają się zbiorami elementów, na których użytkownik może dokonywać operacji różnego rodzaju – oglądać, nawigować, wyszukiwać. Doświadczenie płynące z kontaktów użytkowników z owymi skomputeryzowanymi kolekcjami jest zatem zupełnie odmienne od czytania utworów fabularnych, oglądania filmów lub przemieszczania się po dziełach architektonicznych. Podobnie jak w przypadku literackiej lub kinowej fabuły, planu architektonicznego i bazy danych – każde z nich stanowi inny model struktury świata. [...] Idąc tropem dokonanej przez Erwina Panofsky’ego analizy perspektywy linearnej jako formy symbolicznej ery nowożytnej, moglibyśmy nazwać bazę danych nową symboliczną formą ery komputerowej (lub zgodnie z terminem wprowadzonym przez Lyotarda w jego słynnej rozprawie *Kondycja ponowoczesna – społeczeństw informacyjnych*), nowym sposobem nadawania struktury doświadczeniu siebie i świata. Jeśli po śmierci Boga (Nietzsche), upadku wielkich narracji oświecenia (Lyotard) i nadejściu sieci (Tim Berners Lee) świat wydaje się nam nieskończonym i niezorganizowanym w żadną strukturę zbiorem obrazów, tekstów i innych danych, jedynym właściwym rozwiązaniem wydaje się traktowanie go w kategoriach bazy danych”<sup>181</sup>.

Przykładem symulacji i relatywizacji pojęcia reprezentacji jest interaktywna praca Grahame’a Weinbrena *Tunnel* (2000), która była eksponowana w maszynowni zamkniętej kopalni węgla

---

<sup>181</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 334–335.

w Zagłębiu Rury (Dortmund). Odbiorcy przemieszczają się w tunelu o długości dziewięćdziesięciu stóp, dwanaście stóp ponad ziemią, zbudowanym z plastikowego skafandra przypominającego skórę. Praca składa się z pięciu ekranów projekcyjnych: trzech umieszczonych w podłodze (pod nogami) i dwóch w suficie (nad głową) odbiorców. Przemysłowy sensor odkrywa obecność człowieka i śledzi jego ruchy. Odbiorca jest prowadzony w tunelu przez swojego awatara – obraz górnika emitowany pod jego stopami; który odzwierciedla jego ruchy.

Praca Weinbrena ujawnia istotną cechę obrazu wideo, która zwraca uwagę na to, że reprezentacja zostaje w nim zastąpiona przez prezentację. Rozpatrując prezentację w ścisłej zależności ze zjawiskiem reprezentacji i traktując ją jako formę ciągłości tego rodzaju fenomenu, dochodzimy do wniosku, że prezentacja jest modelem reprezentacji, który pozostaje jedynie na swym aspekcie zwrotnym. Obraz, który coś prezentuje, jeśli odsyła, to tylko sam do siebie, jest rodzajem autoreferencji. Mechanizm prezentacji obrazu wideo jest opisywany jako swego rodzaju fenomen współistnienia rzeczywistości i jej przedstawienia w tym samym czasie.

Podobnie kino interaktywne Luca Courchesne'a można rozpatrywać w kontekście symulacji i sztuki immersyjnej, która wykorzystuje ideę „przeniesienia” widza do wnętrza obrazu(ów). Olivier Grau określił ten aspekt jako „zainstalowanie obserwatora w hermetycznej, zamkniętej od zewnątrz obrazowej przestrzeni iluzji”<sup>182</sup>. W pracy *Landscape One* (1997) interaktor może ingerować w otaczające go obrazy i nawiązywać komunikację z postaciami pojawiającymi się w nich. Jednak w twórczości Courchesne'a ujawniają się dwie sprzeczne tendencje rozwoju sztuki europejskiej.

---

<sup>182</sup> O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, przeł. G. Custance, Cambridge: The MIT Press 2003, s. 4–5.

Z jednej strony, jego interaktywne panoramy stanowią kolejny etap rozwoju technologicznego sztuki mimetycznej, uznającej iluzję rzeczywistości jako podstawowy środek wyrazu<sup>183</sup>, z drugiej jednak strony, konstrukcja prac opartych na mimetycznych przedstawieniach rzeczywistości i sposób kształtowania interaktywnego odbioru sprawiają, że widz bezustannie doświadcza ich sztuczności i niezależności. Immersyjny charakter prac Courchesne'a okazuje się więc pułapką dla odbiorcy. Początkowo podatne na jego manipulacje wirtualne światy, stopniowo ujawniają swą autonomię<sup>184</sup>. Biorąc pod uwagę rozwój sztuki mimetycznej, trudno nie umieścić rzeczywistości wirtualnej w perspektywie określonej przez Graua, który twierdził, że: „Próby stworzenia wszechogarniających obrazów przestrzeni tkwią w szeroko pojmowanej, głównie europejskiej tradycji iluzji przedstawieniowej. Można je odnaleźć na przykład w letnich domach i miejskich rezydencjach arystokracji, a dla szerokiej publiczności nabrały znaczenia w formie ogromnych, malowanych sklepień w barokowych kościołach, dziewiętnastowiecznych panoramach, kinoramach, sensoramach, kinie trójwymiarowym, Imaxach, kinach o dookólnym ekranie i wirtualnych instalacjach sztuki komputerowej. Tego rodzaju przestrzeń iluzoryczna funkcjonuje na zasadzie całkowitego, prawie całkowitego, odcięcia pola widzenia obserwatorów od reszty świata. Widz jest wciągnięty do przestrzeni obrazu tworzącej jedność czasu i miejsca, a zdefiniowanej

---

<sup>183</sup> Piotr Zawojcki analizuje pracę Luca Courchesne'a *Landscape One* (1997) i inne przykłady sztuki immersyjnej jako rozszerzenie aspektu iluzoryczności obrazu. Zob. P. Zawojcki, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2005, s. 171–178.

<sup>184</sup> Zob. M. Ożóg, *Towards the Visitor – Mastery, Control and Communication in Luc Courchesne's Interactive Video Installations*, „*Art Inquiry*”. *Recherches sur Les arts, Volume V (XIV): Cyberarts/Cybercultures/Cybersocieties*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2003, s. 227–242.

przez realizm, przypadek i współdziałanie różnych mediów. Pojawia się sztuczna rzeczywistość przedstawieniowa pozwalająca widzowi oscylować pomiędzy pełną relaksu kontemplacją a zniewalającą fascynacją<sup>185</sup>.

Prace Courchesne'a umieszczają kino w relacji do rozwoju technologicznego sztuk mimetycznych, które obecnie są realizowane przez rzeczywistość wirtualną<sup>186</sup>. Intermedialne aspekty kina

<sup>185</sup> O. Grau, *Nowe obrazy z życia. Rzeczywistość wirtualna, sztuka genetyczna i transgeniczna*, przeł. E. Dżurak, „Kwartalnik Filmowy” 2001, s. 108; przedruk: O. Grau, *New Images from Life: Virtual Reality, Genetic and Transgenic Art, „Art Inquiry”*. *Recherches sur Les arts, Volume II (XI): The Prospects of Art in the New Century*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2000, s. 7–8.

<sup>186</sup> Zob. K. Chmielecki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 3, s. 104–110. Przy tej okazji warto zwrócić uwagę, że teza mówiąca o tym, że rzeczywistość wirtualna jest etapem rozwoju kina może budzić sprzeciw ponieważ: „Świat filmu [...] wbrew wytwarzanej przezeń iluzji rzeczywistości, nie jest tą samą rzeczywistością, w której znajduje się odbiorca. Nie może on więc wpływać na filmowe wydarzenia”. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, dz. cyt., s. 221. Konsekwencją takiej postawy widza kinowego wobec iluzji filmowej jest warunek nieprzekraczalności granicy oddzielającej rzeczywistość realną od filmowego świata przedstawionego (diegezy), który charakteryzował wszystkie formy kina wytworzone w toku jego rozwoju. Jednak trudno nie wziąć pod uwagę, że: „Jedną z najważniejszych transformacji, które przyniósł sztukom audiowizualnym rozwój i zastosowanie technologii cyfrowych w domenach artystycznych jest [...] zmiana relacji między odbiorcą a obrazem. Transformacja ta, w swych najciekawszych i najbardziej zaawansowanych przejawach, jest zarazem ściśle powiązana z zachodzącym równolegle przekształcaniem relacji między odbiorcą a ekranem. Ten złożony proces w największym stopniu dotknął kina. Ono to bowiem w całej swej historii – niezależnie od tego, który z modeli opisujących status widza w odniesieniu do sytuacji odbioru dzieła ekranowego weźmiemy pod uwagę – zawsze czyniło ekran swego rodzaju niezmienną ramą oferowanego doświadczenia, ramą stabilną i niepodatną na jakiegokolwiek próby zmierzające do naruszenia tej jej niezmienności”. R. W. Kluszczyński, *Ekran – obrazy*

interaktywnego szczególnie silnie ujawniają się w pracy *The Visitor: Living by Numbers* (2001–2003), która czerpie z *Teorematu* (1968) Piera Paola Pasoliniego. Odbiorca traktowany jest jako gość, który może, podobnie jak bohater filmu, wpływać na zachowanie postaci spotykanych w wirtualnym świecie<sup>187</sup>. Jednak interakcje podejmowane przez owego gościa z wirtualnymi postaciami zwracają uwagę nie na iluzoryczność przedstawionego świata, ale na wewnętrzne mechanizmy, które się w nim ujawniają. Odbiorca zostaje postawiony wobec sytuacji, w której próba zapanowania nad wirtualnym światem przynosi odwrotne od zamierzonych skutki.

Charakter obrazu cyfrowego, który ujawnia się w pracach Courchesne'a jako element autonomii prezentowanego świata, można porównać do świadectwa bycia-w-świecie odbiorcy, który wszedł z nim w konfrontację. Przekonanie o niemożliwości zapanowania nad kreowanym światem szczególnie silne widoczne jest w doświadczeniach komunikacyjnych odbiorcy z postaciami spotkanymi w pracach Courchesne'a, ale już na poziomie samej wizualności i budowania iluzji przedstawiony obraz daleki jest od obiektywnego punktu widzenia, gdyż ujawnia centralnie umieszczonego wobec prezentowanych obrazów widza, który jest nimi otoczony z czterech stron. Odbiorca może zaakceptować tę sytuację, przekształcając się z widza/użytkownika w obserwatora/gościa, który będzie manifestował swoje bycie-w-świecie za pomocą kontemplacji. Za każdym razem postawa ta pozostaje w zgodzie z ideą „gestu wideo” Flussera, podkreślającego jego intencjonalny i epistemologiczny charakter. Prace Courchesne'a, choć przybierają

---

– *światy transformacje*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków: Rabid 2002, s. 382.

<sup>187</sup> Zob. L. Courchesne, *The Construction of Experience: Turning Spectators into Visitors*, w: *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, red. M. Rieser, A. Zapp, London – Karlsruhe: British Film Institute – Centre for Art and Media 2002, s. 265.

formę interaktywnej panoramy<sup>188</sup>, traktując metody konstruowania iluzji i mechanizmy reprezentacji w obrazie cyfrowym jako prowokacje do ukazania zupełnie innej kwestii wynikającej z ingerencji odbiorcy w ukazywaną rzeczywistość na poziomie komunikacji z wirtualnymi postaciami i wymykania się jej spod kontroli.

Transformacja reprezentacji w symulację następuje w obrazach cyfrowych, które mają odmienny rodzaj reprezentacji (*representation*), określane jako prezentacja (*presentation*). Między tymi pojęciami buduje się wyraźna opozycja, pozwalająca również spekulować, że prezentacja (symulacja) jest szczególnym rodzajem reprezentacji. O ile bowiem zjawisko reprezentacji wymaga zależności opartej o *mimesis*, która odsyła do rzeczywistości realnej, o tyle prezentacja jest od niej wolna. Wniosek ten daje się wyprowadzić na podstawie założenia, które konstruuje Jacques Derrida za pomocą powtórzenia (*répétition*). Pozwala ono bowiem zauważyć, że: „Obecność-tego-co-obecne wywodzimy z powtórzenia, a nie na odwrót”<sup>189</sup>. Myśl ta zostaje rozwinięta w dekonstrukcji Derridy, w której: „Punktem wyjścia jest przekonanie Husserla, że język pojmować można zarówno jako »ideę« (*Vorstellung*), jak i »uobecnienie« (*Vergegenwärtigung*), jako prezentację i re-prezentację. Prezentacja idei kusi swą bezpośrednią obecnością, podczas gdy re-prezentacja zakłada minioną już nieobecność, w re-prezentacji Derrida dostrzega re-petycję i re-produkcję”<sup>190</sup>.

Ukazana zależność między pojęciami reprezentacji i prezentacji pokazuje, że można konstruować powiązania reprezentacji

<sup>188</sup> Chris Hales, *New Paradigms < > New Movies: Interactive Films and New Narrative Interfaces*, w: *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, red. M. Rieser, A. Zapp, London – Karlsruhe: British Film Institute – Centre for Art and Media 2002, s. 110.

<sup>189</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1997, s. 88.

<sup>190</sup> A. Melberg, dz. cyt., s. 210.

z symulacją. Jednak reprezentacja w obrazie cyfrowym przyjmuje bardziej bezpośredni charakter niż w obrazie analogowy, co więcej możemy powiedzieć, że zostaje ona przekształcona w prezentację, która jest modelem reprezentacji pozostającym w przeciwieństwie do reprezentacji jedynie w swym aspekcie zwrotnym. Obraz, który coś prezentuje, jeśli odsyła, to tylko sam do siebie, jest rodzajem autoreferencji. Mechanizm prezentacji obrazu cyfrowego jest opisywany jako swoisty fenomen współlistnienia rzeczywistości realnej i jej przedstawienia w tym samym czasie.

Kreacja obrazów, które nie posiadają swych desygnatów w rzeczywistości realnej, pociąga za sobą zniesienie prymatu ludzkiego widzenia jako podstawowego mechanizmu poznawczego. Dlatego obrazy cyfrowe są ściśle związane z mentalnym przetwarzaniem informacji, z wyobraźnią, fantazją albo symulacją (liczbową, architektoniczną lub innego rodzaju). Nowe technologie obrazowania przynoszą, wraz ze swym rozwojem, problemy, które wiążą się bezpośrednio z udziałem wyobraźni w tworzeniu obrazów. Obrazy cyfrowe są bowiem odwzorowaniem procesu myślowego, a widzenie zostaje przeciwstawione wyobraźni<sup>191</sup>. Podstawowa różnica między obrazami cyfrowymi a analogowymi polega na tym, że posiadają one odmienny status ontologiczny. Reprezentacja zostaje zastąpiona przez prezentację albo symulację (*simulacrum*). W tej sytuacji okularocentryczny charakter kultury zachodnioeuropejskiej zostaje podważony, a w jego miejsce pojawiają się inne alternatywne centryzmy. Jednak biorąc pod uwagę omawiane w tym podrozdziale pojęcia teoretyczne, takie jak realizm i perspektywa centralna, można próbować odnaleźć te zjawiska w symulacji i obrazie cyfrowym. Warto przy okazji zauważyć, że generowany komputerowo obraz cyfrowy powstał podobnie jak obraz elektroniczny, filmowy

---

<sup>191</sup> Zob. E. Stawowczyk, *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2 (25), s. 26–27.

i fotograficzny, aby dać świadectwo istniejącej rzeczywistości i pod tym względem kontynuuje okularocentryczny charakter prezentowanych przedstawień wizualnych.

### **3.7. Dominacja wzroku w kulturze: wzrokocentryzm (ocularcentrism) i reżimy skopiczne (scopic regimes)**

Dominacja wzroku w kulturze współczesnej przejawia się na wielu poziomach. Po pierwsze żyjemy w globalnej wiosce, w której zaspokajanie pierwotnych instynktów odbywa się za pomocą obrazów. Po drugie proliferacja bodźców wzrokowych staje się doświadczeniem codziennym w ramach funkcjonowania „społeczeństwa spektaklu” (Guy Debord). Wizualny charakter doświadczenia codziennego wiąże się również ze zjawiskami konsumpcji obrazów w mediach masowych, odbywania podróży i utrwalania ich za pomocą mediów wizualnych, rozpowszechniania nowych mediów w telewizji oraz w postaci iPadów i iPhone’ów, a także kolonizowania nowych obszarów przez „globalne” media elektroniczne<sup>192</sup>.

Okulocentryzm albo okularocentryzm (wzrokocentryzm) jest poglądem filozoficznym, który został wprowadzony w odniesieniu do niektórych kultur i epok, zdominowanych przez doświadczenie wzrokowe oraz zmysł wzroku<sup>193</sup>. Termin ten został zaproponowany

<sup>192</sup> Por. R. Sendyka, dz. cyt., s. 141. Konkluzji potwierdzających opisany stan kultury współczesnej dostarcza Piotr Sztompka, który twierdzi, że „nasz świat jest coraz bardziej widowiskowy, spektakularny. Wyraża się to w dwojaki sposób. Przede wszystkim otoczenie naszego życia społecznego jest przepełnione obrazami (przedstawieniami wizualnymi) najrozmaitszego rodzaju. A po drugie, postrzegalne aspekty (przejawy wizualne) otaczającego nas świata są bardziej wyraziste, zróżnicowane i bogatsze niż kiedykolwiek”. P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 11.

<sup>193</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 1994, s. 3.



przez Martina Jaya, który w swej pracy *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* wymienia dowody szczególnego uprzywilejowania wzroku w kulturze zachodnioeuropejskiej. W tym względzie wzrok, poczynając od *Timajosa*, uzyskał przywilej „najszlachetniejszego ze zmysłów”. Jay tworzy rozróżnienie między uprzywilejowanym zmysłem w kulturze greckiej i hebrajskiej. U Greków jest to właśnie wzrok, a u Żydów słuch. To rozróżnienie widać w filozofii. Parmenides nie stworzyłby koncepcji niezmiennego i doskonałego bytu, gdyby nie inspiracja wzrokiem, który ogarnia szereg rzeczy naraz, tak jak na fotografii można zatrzymać je w jednym obrazie<sup>194</sup>.

W filozofii greckiej pojawia się również rozróżnienie na podmiot i przedmiot, czyli na obserwatora i świat obserwowany. Według Jaya zachodnioeuropejski okulocentryzm przejawia się na dwa sposoby: uprzywilejowanie wzroku nie zawsze oznacza uprzywilejowanie samego zmysłu wzroku. W okulocentryzmie czasami chodzi również o zwrócenie uwagi na pewną metaforykę w dyskursie epistemologicznym<sup>195</sup>. Ten aspekt widoczny jest w pewnym dualizmie na poziomie metaforyki języka. Ważny wydaje się nie tylko prymat rzeczywistego zmysłu wzroku, ale również widzenie bez potrzeby oczu, jak dzieje się to w przypadku teorii, które można widzieć jasno i wyraźnie (widzenie w umyśle). Jay twierdzi, że okulocentryzm przejawia się w różnych momentach historycznych i epokach, kiedy jeden z dwóch elementów: rzeczywiste oczy albo „oko umysłu” jest krytykowany. Jednak kiedy kultura marginalizuje jedną z tych opcji, to jednocześnie promuje drugą, utrzymując w ten sposób okulocentryzm<sup>196</sup>.

<sup>194</sup> Tamże, s. 24.

<sup>195</sup> Jay pisze o tym w następujący sposób: „Wzrok można rozumieć albo jako rzekomo czystą wizję idealnych nieruchomych form widzianych »okiem umysłu«, albo jako nie do końca czyste, ale bezpośrednio doświadczane widzenie poprzez rzeczywiste dwoje oczu”. Tamże, s. 29.

<sup>196</sup> Tamże, s. 33–36.

Promowana w średniowieczu idea wcielenia Chrystusa, a więc ciała, które można obserwować, wzmacnia okulocentryzm. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa w interpretacji Starego Testamentu zmieniano metaforykę z hebrajskiego „słuchania” na grecki „wzrok”. Natomiast w Nowym Testamencie pojawiają się stwierdzenia, że „Bóg jest światłem”, co zwraca uwagę na znaczenie widzenia w kulcie religijnym. Jay wiąże okulocentryzm ze średniowieczną metaforyką światła, w której mamy rozróżnienie między dwoma rodzajami światła: *lumen* (platońskie światło duszy) i *lux* (światło postrzegane za pomocą oczu). Podobnie rozwój średniowiecznej optyki i teorii perspektywy centralnej był związany ze zmysłem wzroku, a także architektury, w której wznoszono sakralne budowle pełne „widzialnego” światła”<sup>197</sup>. Jay twierdzi, że z teoretycznego punktu widzenia ugruntowane podstawy wzrokocentryzmu powodują, iż: „Rozwój zachodniej filozofii nie może być w pełni zrozumiały bez uświadomienia sobie jego nawykowego wręcz uzależnienia od wizualnych metafor takiego czy innego rodzaju. Poczynając od gry cieni na ścianie jaskini Platona i Augustyńskiego podziwu dla »boskiego światła«, poprzez Kartezjańskie idee osiągalne poprzez »stały ogląd umysłowy« oraz oświeceniową wiarę w nasze dane zmysłowe, wzrokocentryczne filary naszej tradycji filozoficznej miały niewątpliwie silne oddziaływanie. Poprzez spekulację, obserwację czy też odkrywczą iluminację zachodnia filozofia przejawiała tendencje do bezspornej akceptacji tradycyjnej zmysłowej hierarchii. A jeśli przyjmiemy hipotezę Rorty’ego, dotyczącą »zwierciadła natury«, musimy zgodzić się, że współcześni zachodni myśliciele zbudowali swe teorie wiedzy na fundamencie wizualnym”<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> Tamże, s. 36–39.

<sup>198</sup> Tenże, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1998, s. 317.

Przedstawione przez Jaya argumenty mogą skłaniać do wniosku, że kultura zachodnioeuropejska jest traktowana jako wzrokocentryczna, czyli taka, którą należy traktować jako efekt funkcjonowania dominującej ideologii określonej z jednej strony przez sferę przedstawięń wizualnych zaliczanych do sztuki, a z drugiej wszelkich „sposobów widzenia” rzeczywistości realnej, zarówno w obrazach zmysłowych, jak i tych, które powstały z wykorzystaniem urządzeń opartych na reprodukcji mechanicznej. W tym sensie pojęcie obrazu obejmuje wrażenia wzrokowe, odbierane przez człowieka, a następnie poddawane przez niego interpretacji. Wzrokocentryczny charakter kultury spowodował ukształtowanie się paradygmatu fonologocentryzmu, który wyznacza kierunek poznania w kulturze zachodnioeuropejskiej: od form wizualnych, poprzez budowanie modeli teoretycznych, aż do prób zrozumienia konceptualnych konstrukcji mentalnych<sup>199</sup>. Przyjęcie tego założenia spowodowało, że pojęcie obrazu stało się podstawowe zarówno dla wszelkich konstatacji na temat mediów, jak i dla epistemologii. Nic więc dziwnego, że teoretycy identyfikujący się ze studiami kultury wizualnej w ujęciu reprezentowanym przez Chrisa Jenksa traktują fotografię, film, telewizję, wideo, internet i rzeczywistość wirtualną jako „przedłużenia zmysłu wzroku”, które w konsekwencji digitalizacji doprowadziły do podważenia i zakwestionowana wzrokocentryzmu kultury zachodnioeuropejskiej. Ten problem trafnie ujmuje Edyta Stawowczyk-Tsalawoura, twierdząc, że: „Wzrastająca rola wizualności we współczesnej kulturze wiąże się z przemianami technologicznymi. Współcześnie to właśnie technologie wyznaczają określone porządki widzenia, a zatem dostarczają nowych sposobów nadawania światu znaczeń. [...] Komputery pozwalające zarejestrować więcej danych niż człowiek

---

<sup>199</sup> Ch. Jenks, *The Centrality of Eye in Western Culture: an Introduction*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995, s. 1.

stają się najważniejszym narzędziem percepcji. Tomaso Poggio, specjalista w dziedzinie »widzących« komputerów z Massachusetts Institute of Technology, twierdzi, że w przeciwieństwie do ludzi zdolności percepcyjne komputerów są nieograniczone. Jeden z teoretyków nowych mediów, Paul Virilio, proklamuje nadchodzącą epokę wizjoniki – syntetycznego widzenia bez patrzenia, triumfu zindustrializowanej ślepoty. Sytuacja wygląda paradoksalnie: w miarę poszerzenia się zakresu widzialności odwracamy się od idei poznania świata za pomocą zmysłów, a zwracamy się ku modelom oraz samym mechanizmom przetwarzania informacji wizualnej (wzorom analogowo-neuronowym)<sup>200</sup>.

Drugim pojęciem obok wzrokocentryzmu, które wprowadził do studiów wizualnych Jay, są reżimy skopiczne. Należą one do kulturowo uwarunkowanych sposobów widzenia albo form „widzenia kulturowego”, które pojawia się w miejsce patrzenia. W myśl tego ujęcia reżimy skopiczne nie są naturalne, ale konwencjonalne i są zależne od rasy, płci, kultury, a także rozwoju danej kultury. Reżimy skopiczne są zmienne historycznie i tworzą dynamiczną strukturę. Można je nazwać rodzajem „widzenia kulturowego”, które ukształtowało się w procesie tworzenia rozlicznych społecznych strategii wizualności konkurujących ze sobą i tworzących strukturę „naturalnej hierarchii wzroku”<sup>201</sup>. Martin Jay wyróżnia trzy modele reżimów

<sup>200</sup> E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Stłuczone lustra rzeczywistości*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002, s. 42–43. Autorka cytowanej publikacji powołuje się fragment książki: P. Virilio, *The Vision Machine*, przeł. J. Rose, London: British Film Institute 1994, s. 59–77, przekład: P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001, s. 39–62.

<sup>201</sup> Zob. P. de Bolla, *The Visibility of Visuality*, w: *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, London – New York: Routledge 1996, s. 63–82.

skopicznych. Jednak w stosowanym przez niego nazewnictwie zostały one określone jako współzawodniczące pola wzrokowe (*competing ocular fields*). Pierwszym z nich jest model kartezjański, w którym widzenie zostało określone przez matematyczną formułę perspektywy centralnej opisaną przez Leona Battistę Albertiego i podmiot kartezjański. Model ten jest bliski fizycznemu ujęciu natury widzenia; spowodował on, że pojęcie reprezentacji zdominowało kulturę zachodnioeuropejską. „Kartezjański model widzenia” albo inaczej „kartezjański perspektywizm” (*Cartesian perspectivalism*) charakteryzuje się uprzywilejowaniem racjonalizmu. Podmiot kartezjański przyjmuje pozycję absolutnego, pozbawionego ciała „boskiego oka”, obiektywnie wyrwanego z kontekstu i narracji. Używając terminu Normana Brysona w odniesieniu do tego rodzaju widzenia, możemy powiedzieć, że korzysta on z logiki spojrzenia (*gaze*), czyli stwarza punkt widzenia „na zewnątrz” obserwatora, pozbawiony ciała i abstrakcyjnie zimny. Ta „Fundująca Percepcja”, jak ją określił Bryson, to metaforyczne „absolutne oko”, w którego centrum schodzą się wszystkie linie biegnące od obserwowanego przedmiotu<sup>202</sup>. Jest to model matematyczny, edukacyjny, którego mechanizmy opisał Erwin Panofsky: „Chcąc za pomocą tej »perspektywy zbieżnej« ukształtować przestrzeń całkowicie racjonalną, to znaczy nieskończoną, niezmienną i jednorodną, milcząco przyjmujemy dwa istotne założenia: po pierwsze, że patrzymy jednym, nieruchomym okiem, po drugie, że płaski przekrój przez piramidę widzenia można uznać za adekwatne odwzorowanie obrazu wzrokowego”<sup>203</sup>.

Drugi model opisany przez Jaya nosi nazwę „opisowego”. Jest to wariant modelu kartezjańskiego, który usytuowuje się w opozycji do niego. Przy opisie tego modelu Jay odwołuje się do książki

<sup>202</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku...*, dz. cyt., s. 80–81.

<sup>203</sup> E. Panofsky, dz. cyt., s. 20–21.

Svetlany Alpers *The Art of Describing*<sup>204</sup>. Jego realizację znajdujemy w traktatach filozoficznych Francisca Bacona i malarstwie holenderskim. Charakterystyczny dla tego modelu jest impuls „mapowania”, zaczerpnięty od Alpers, która uważała, że: „Jeśli istnieje model sztuki holenderskiej, to jest nim mapa z jej niepokornie płaską powierzchnią i chęcią prezentowania w swojej przestrzeni wizualnej zarówno słów, jak i przedmiotów”<sup>205</sup>. Z dwóch powodów sztuka opisu w interpretacji Alpers stanowiła zapowiedź późniejszych modeli widzenia, niezależnie od tego, w jakim stopniu była ona podporządkowana kartezjańskiemu perspektywizmowi. Po pierwsze system Albertiego trudno uznać za filiacyjny w stosunku do sztuki modernistycznej. Bardziej prawdopodobnym jej poprzednikiem była sztuka holenderska. Po drugie, sztuka opisu jest również antycypacją doświadczenia wizualnego, które daje fotografia. Ta sytuacja jest szczególnie widoczna na przykładzie paraleli fotografii i antyperspektywizmu sztuki impresjonistycznej. Jay podkreśla, że z jego punktu widzenia ważne jest istnienie alternatywnego reżimu skopicznego w momencie rozkwitu dominującej tradycji.

Model „widzenia barokowego” nawiązuje grę z przyzwyczajeniami widza, próbuje przedstawić nieprzedstawialne, ale rodzi również melancholię, którą Walter Benjamin uznał za charakterystyczną dla barokowej wrażliwości. Jednak nie jest to model, który miał miejsce tylko w epoce baroku, można go zauważyć również we współczesności. Barok rozwijał się w opozycji do świata renesansu, był wieloznaczny i otwarty. Martin Jay uznaje barok za model, który istnieje permanentnie, przez całą erę nowożytną. Postawiona diagnoza wydaje się trafna, ponieważ mowa tutaj o „zalewie obrazami”,

<sup>204</sup> Zob. S. Alpers, *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press 1993.

<sup>205</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku...*, dz. cyt., s. 85.

która wydaje się charakterystyczna dla współczesnej ery proliferacji wizualności. Model ten sytuuje się w kontraście do dwóch pozostałych, ponieważ jest niejasny i nieodczytywalny. W kontekście filozoficznym Jay odwołuje się do pluralizmu monadycznych punktów widzenia Leibniza i medytacji o paradoksie Pascala. W modelu barokowym ujawnia się kontrast w porównaniu do modelu kartezjańskiego, polegający na zestawieniu z monadami Leibniza obdarzonymi własnym punktem widzenia. Model barokowy podkreślał nierozzerwalny związek retoryki i wzrokowości, który powodował, że obrazy były znakami, a pojęcia zawierały w sobie składnik obrazowy<sup>206</sup>.

Warto również zwrócić uwagę na taktylność i dotykowość modelu barokowego, a także jego powrót do cielesności jako doświadczenia wizualnego, który zapobiega przed transformacją tego modelu w kartezjański perspektywizm. Ciało powraca w modelu barokowym w tym celu, aby obalić spojrzenie pozbawione ciała, które miało miejsce w modelu kartezjańskim. Jak widać, model barokowy wykazuje wyraźne opozycje w stosunku do widzenia kartezjańskiego. Jay uważa, że reżim skopieczny, który uzyskał w naszych czasach pełną świadomość i status „szaleństwa widzenia”, to właśnie model barokowy. W tym kontekście, powołując się na Christine Buci-Glucksmann, zaznacza, że: „W dyskursie ponowoczesnym, który wynosi wzniosłość ponad piękno, najbardziej nieodparte wydają się »palimpsesty niewidzialnego«”<sup>207</sup>.

W podsumowaniu Jay pisze, że w XX wieku nastąpiło osłabienie modelu kartezjańskiego i podjęto krytykę modelu opisowego. W tej sytuacji najsilniejszy pozostaje model barokowy. Jednak wszystkie przedstawione reżimy skopieczne są w ten sam sposób

---

<sup>206</sup> Tamże, s. 88.

<sup>207</sup> Tamże.

uprawomocnione i nie należy ich deprecjonować, a jedynie zaakceptować ich pluralizm i zmienność historyczną, która powoduje, że jeden następuje po drugim<sup>208</sup>.

### 3.8. Problematyka widza/widzenia (spectator/spectatorship)

Sturken i Cartwright twierdzą, że w języku potocznym terminy *viewer* i *spectator* są synonimiczne. Jednak w teorii wizualnej określenie *spectator* oznacza widza – jednostkę, która patrzy, natomiast *spectatorship* to inaczej *practices of looking* – praktyki widzenia. Terminy te mają dodatkowe znaczenia, które pochodzą z psychoanalitycznej i kognitywnej teorii filmu. Z jednej strony spojrzenie widza (*spectator gaze*) jest ukonstytuowane przez relacje między podmiotem, którzy patrzy, a innymi podmiotami, instytucjami i miejscami obserwowanymi przez niego, ale również te wymienione obiekty mogą być opisane jako źródło patrzenia w spojrzeniu (*the source of the look in the gaze*)<sup>209</sup>. Konceptje *spectator/spectatorship* pozostają ważnymi punktami w rozwoju teorii wizualnych i opierają się głównie na koncepcjach psychoanalitycznych. W tym ujęciu teoria *spectatorship* zbliża się do ujęcia spojrzenia.

Jonathan Crary w *Modernizing Vision* opisuje zmiany w paradygmacie widzenia, które polegały na odejściu od modelu *camery obscury* na rzecz ucieleśnionego patrzenia w kontekście problematyki widza. Crary opisuje przypadek, w którym widz mieści się w środku *camery obscury*. Ta sytuacja ukazuje rozdział między obserwatorem i obserwowanym światem. Ściana, w której światło przechodzi przez otwór w *camerze obscurae*, jest granicą między widzem

<sup>208</sup> M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988, s. 20.

<sup>209</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 101–102.



a światem. Ten aspekt łączy się z kartezjańskim dualizmem ciała i duszy, ponieważ w podobny sposób dusza – substancja duchowa całkowicie niezależna od substancji cielesnej jest rozdzielona od świata zewnętrznego. W tym aspekcie cielesność nie wpływa na sposób czy warunki ograniczenia obserwacji. Ciało przynależy do świata zewnętrznego obserwowanego, a nie do mechanizmu patrzenia. Model ten ulega zmianie, kiedy zwraca się uwagę na fakt dwuoczonej obserwacji świata przez człowieka. W *Teorii kolorów* Johanna Wolfganga von Goethego pojawiła się sugestia, że ciało ma możliwości generowania doświadczeń wizualnych. W tym samym okresie pojawia się tendencja do tego, żeby zajmować się powidokami. Te doświadczenia spowodowały, że zaczęto odczuwać, że dane zmysłowe przechodzą nie tylko przez samo oko, ale również przez ciało. Zaczęto badać strukturę oka i bodźce zmysłowe. Rozdział na obserwatora i obserwowany świat zaczął zanikać. W ten sposób stworzono nowy, bardziej mobilny i praktyczny model obserwatora (widza)<sup>210</sup>.

Najczęściej cytowaną publikacją w zakresie studiów wizualnych dotyczącą zagadnienia widza są *Słowa i rzeczy* Michela Foucaulta, w której znajdujemy analizę obrazu Diego Velázquez *Panny dworskie* (1656). Głównym problem podejmowanym w tej analizie jest ukazanie widza, który jest niezdolny do bycia zarazem podmiotem i przedmiotem reprezentacji<sup>211</sup>. Jednak równie ważnym aspektem jest spojrzenie widza, które zostaje uwikłane w relacje spojrzeń postaci na obrazie. Foucault twierdzi, że: „Widowisko, które malarz obserwuje, jest więc podwójnie niedostępne widzeniu: ponieważ nie jest przedstawione w obszarze obrazu i ponieważ znajduje się

---

<sup>210</sup> J. Crary, *Modernizing Vision*, w: *Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988, s. 29–44.

<sup>211</sup> Tenże, dz. cyt., s. 41.

w ślepych punkcie, w tej zasadniczej kryjówce, w której dla nas samych kryje się nasze spojrzenie w chwili, gdy patrzymy”<sup>212</sup>.

W obrazie Velázquez, w interpretacji Foucaulta, widz zostaje wciągnięty w grę „wizualności” i dialektykę spojrzeń. Przestaje być jasne, kto patrzy, a kto jest oglądany. Spojrzenie malarza spoczywa na modelu, ale również na nas<sup>213</sup>. W ten sposób sam widz zostaje wciągnięty w sieć powiązanych ze sobą spojrzeń. Jest definiowany w relacji do spojrzenia królewskiej pary, malarza i portretowanej infantki. Nasze własne spojrzenie zostaje poszerzone przez pole spojrzeń konstytuowanych wśród postaci ukazanych na obrazie. Foucault opisuje ten aspekt w następujący sposób: „[...] spojrzenie malarza, zwrócone poza obraz ku pustce, która znajduje się naprzeciwko niego, przyjmuje tyłu modeli, ilu ma widzów; w tym miejscu dokładnie określonym, ale obojętnym, nieustannie wymieniają się patrzący i ten, na którego patrzą. Żadne spojrzenie nie jest stałe; w neutralnej bruździe spojrzenia, które na wskroś przebija płótno, widz i model w nieskończoność wymieniają się rolami”<sup>214</sup>.

Spojrzenie widza jest konstruowane przez odmienne systemy reprezentacji i linie wzroku; nawet w przypadku pojedynczego aktu widzenia brakuje stabilności, ponieważ jest odnoszone ono do pola spojrzeń, które emanuje od przedmiotów/podmiotów.

### 3.9. Spojrzenie (gaze) według Jacques’a Lacana

W Seminarium XI Jacques’a Lacana pojawia się obszerny fragment zatytułowany *Du regard comme object petit a*, który zdaniem Jamesa Elkinsa uchodzi za jedno z najbardziej wpływowych ujęć spojrzenia (gaze) w obrębie studiów wizualnych. Jednak myśl Lacana jest

<sup>212</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 17–18.

<sup>213</sup> M. Kociuba, dz. cyt., s. 158

<sup>214</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, dz. cyt., s. 18.

tak dalece sugestywna, że ujęcie to staje się niemożliwe do jednoznacznego odczytania. Z tego powodu jedna spójna interpretacja spojrzenia Lacana jest trudno osiągalna, a jedynie może być zbiorem mniej lub bardziej inspirujących fragmentów<sup>215</sup>.

Perspektywa spojrzenia polega na koncepcji świadomości, potencjalności „bycia obserwowanym” i tym, że my sami, myśląc o sobie, widzimy siebie z „zewnątrz”. Na pytanie, co jest obrazem, Lacan odpowiada, że sam człowiek, ponieważ sam siebie widzi, a raczej widzi go spojrzenie (*gaze*). Lacan podkreśla, że spojrzenie wiąże się ze świadomością bycia widzianym z zewnątrz<sup>216</sup>. Jednocześnie człowiek próbuje bezskutecznie stworzyć całościowy obraz swojej osoby. Jest niejako uwikłany w spojrzenie, w świadomość „bycia obserwowanym”, ale bez potrzeby podmiotowego obserwatora. Człowiek sam widzi swój obraz, który jest ciągle wystawiony na możliwość widzenia i obserwacji.

Podstawową i kluczową sprawą jest tutaj rozdźwięk między patrzeniem za pomocą oczu i spojrzeniem z zewnątrz, które przynależą do tego samego podmiotu. Lacan pisze: „W naszej relacji do rzeczy, do tego stopnia, do jakiego ta relacja jest konstytuowana przez pole wizji i uporządkowana figurami reprezentacji, coś wymyka się, przemija, jest transmitowane, krok po kroku i zawsze do jakiegoś stopnia nieobecne, i to jest to, co nazywamy spojrzeniem”<sup>217</sup>.

Przytoczona definicja zwraca uwagę na ulotność spojrzenia, a także na jego wszechobecny wymiar. Lacan przejmuje to pojęcie od Jean-Paula Sartre’a. Koncepcja spojrzenia innego Sartre’a została przedstawiona w historii o obserwatorze, który znajduje się w początkowej fazie sam w parku. Jednak z następnym etapie

---

<sup>215</sup> J. Elkins, *The End of the Theory of the Gaze*, w: *Knowing Bodies, Feeling Minds: Embodied Knowledge in Arts Education and Schooling*, red. L. Bresler, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 2004.

<sup>216</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 105.

<sup>217</sup> Tamże, s. 73.

do parku wkracza inny. Samotność obserwatora zostaje zakłócona, teraz obserwator jest obserwowany<sup>218</sup>. Jednak patrzenie za pomocą oczu i bycie obserwowanym budzi sprzeczne uczucia. Ten sam rozdźwięk podmiotu znajdujemy u Lacana, tylko że inne jest jego źródło. Sartre twierdzi, że: „Nie możemy postrzegać świata i jednocześnie zauważać utkwionego w nas spojrzenia; musi zachodzić albo jedno, albo drugie. Postrzegać bowiem to tyle, co patrzeć i spoglądać, natomiast uchwycić spojrzenie, to nie tyle dostrzec w świecie jakieś spojrzenie-jako-przedmiot [*objet-regard*] (chyba że to spojrzenie nie jest skierowane na nas), ile uświadamiać sobie, że się jest widzialnym, oglądanym. Spojrzenie, które ujawniają oczy – jakiegokolwiek byłyby one natury, jest czystym odsyłaniem do mnie samego”<sup>219</sup>.

Norman Bryson twierdzi, że przepracowanie koncepcji spojrzenia, zaczerpniętej od Sartre’a, pozbawia go spersonalizowanego innego<sup>220</sup>. Jednak wśród przywoływanych cytatów powtarza się szczególnie często nazwisko Maurice’a Merleau-Ponty’ego, autora *Fenomenologii percepcji*. W ten sposób Lacan próbuje bardziej precyzyjnie wyrazić się na temat spojrzenia: „Mam na myśli to, i Merleau-Ponty też to zauważa, że jesteśmy istotami, które są obserwowane w spektaklu świata. To, co czyni nas świadomością, tworzy z nas jednocześnie *speculum mundi*”<sup>221</sup>.

Powyższe stwierdzenie uświadamia, że człowiek jest istotą, która wyobraża sobie „spektakl świata” jako wszechwidzenie. Jest

<sup>218</sup> J.-P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyziński, P. Matochleb, Kraków: Zielona Sowa 2007.

<sup>219</sup> Tamże, s. 333.

<sup>220</sup> N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, przeł. M. Bryl, w:  *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009, s. 295.

<sup>221</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 74–75.

to fantazja, która znalazła odzwierciedlenie w platońskiej perspektywie „absolutnej istoty”, której przypisujemy cechę wszechwzroku<sup>222</sup>. W tym ujęciu widzenie zostaje przypisane materii nieożywionej. Lacan odwołuje się do kartezjańskiego *cogito* i tworzy nową wersję podmiotu, którego aktywność poznawcza zostaje określona w następujący sposób: „Widzę siebie, widzącego siebie”<sup>223</sup>. Podmiot w ujęciu Lacan postrzega siebie „z zewnątrz”. Jeżeli patrzy się z perspektywy spojrzenia, to należy zadać fundamentalne pytanie, czy to spojrzenie przynależy do podmiotu. Lacan twierdzi, że: „Widzę z zewnątrz, że percepcja nie jest we mnie, a jednak postrzegam świat w percepcji”<sup>224</sup>. Spojrzenie ma silne oparcie w świecie fizycznym: jesteś widoczny, kiedy pada na ciebie światło. Można powiedzieć, że spojrzenie jest świadomością obserwacji, ale przyczyną tego stanu jest fizyczne zjawisko światła. Podstawowym pytaniem, które Lacan sobie stawia, jest kwestia, czy to, co „widzi z zewnątrz”, przynależy do jego podmiotu czy nie.

Jednak w narracji budowanej przez Lacana wokół pojęcia spojrzenia opowieść jest bardziej osobliwa i dotyczy puszki sardynek, która unosiła się na powierzchni morza razem ze szczątkami rozbitego statku. Jeden z rybaków pyta Lacana: „Czy widzi pan tę puszkę? Widzi ją pan? No ale ona pana nie widzi”<sup>225</sup>. W dalszej części swego wywodu Lacan pisze: „Skoro Petit-Jean powiedział do mnie, że puszka mnie nie widzi, to miało to znaczenie tylko w tym sensie, że ona w jakiś sposób na mnie patrzyła. Patrzyła na mnie z punktu widzenia, na poziomie punktu światła, punktu, w którym wszystko, co patrzy na mnie, jest usytuowane, i nie mówię metaforycznie”<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> Tamże, s. 75.

<sup>223</sup> Tamże, s. 80.

<sup>224</sup> Tamże.

<sup>225</sup> Tamże, s. 95.

<sup>226</sup> Tamże.

W przedstawionym przez Lacana ujęciu świat nieożywiony jest źródłem spojrzenia. Hal Foster twierdzi, że podmiot w ujęciu Lacana jest ustalony w podwójnej pozycji: na piramidę widzenia wychodzącą z podmiotu zostaje nałożona inna piramida, wychodząca z przedmiotu, w punkcie światła nazywanym przez Lacana spojrzeniem. Przywołane piramidy pochodzą z różnych porządków widzenia. Pierwsza piramida, wychodząca od podmiotu, jest zapożyczona z renesansowych traktatów o perspektywie, sytuuje podmiot w roli władcy spojrzenia, a przedmiot jako obraz. Druga piramida wprowadzona przez Lacana, złożona z linii biegnących od przedmiotu, powoduje, że „podmiot znajduje się także pod spojrzeniem przedmiotu, sfotografowany przez jego światło, zobrazowany przez jego spojrzenie: stąd nałożenie dwóch piramid, z przedmiotem w punkcie światła (*the gaze*), z podmiotem także w punkcie obrazu (*the subject of representation*) i z obrazem także w jednej linii z ekranem”<sup>227</sup>.

Jednak spojrzenie u Lacana nie zależy od wtargnięcia innego osobliwego widza. Jego źródłem jest światło, które wpada do oka obserwującego podmiotu. W opisanym przypadku światło odbija się od unoszącej się puszki i wpada do oka obserwatora, tworząc wrażenie spojrzenia (*gaze*). Lacan opisuje, że puszka lśni w słońcu. I być może dlatego to spojrzenie jest tak niepokojące, ponieważ światło potencjalnie może się odbijać ze wszystkich stron. I dlatego możemy być obserwowani ze wszystkich stron naraz. To zjawisko Lacan opisuje w następujący sposób: „Mówię tu o strukturze na poziomie podmiotu i odzwierciedla to trochę coś, co można odnaleźć w naturalnej reakcji, które oko przypisuje w odniesieniu do

---

<sup>227</sup> H. Foster, *Powrót Realnego*, przeł. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009, s. 324.

światła. Nie jestem tylko punktową istotą ulokowaną w punkcie geometrycznym, przez którą uchwycona jest perspektywa. Bez wątplenia w głębokości mojego oka malowany jest obraz. Ten obraz na pewno jest w moim oku. Ale ja nie jestem na tym obrazie”<sup>228</sup>.

Przywołana konkluzja uświadamia, że kiedy podmiot patrzący obserwuje coś, samemu się nie widzi. Spojrzenie ma w tym ujęciu wymiar przerażający, ponieważ z tej perspektywy podmiot może być obserwowany z zewnątrz. „To, co jest światłem – patrzy na mnie”<sup>229</sup>. To kolejne stwierdzenie Lacana, które potwierdza, że nie chodzi tutaj o obraz powstający w oku obserwatora, ale o szczególny rodzaj spojrzenia, które jest niezależne od naszych oczu. W tym kontekście warto podkreślić stwierdzenie Brysona, który uważa że: „Widzenie jest uspołecznione i odstępstwo od tej społecznej konstrukcji rzeczywistości wizualnej może być wymierzone i odpowiednio nazwane: jako halucynacja, błędne rozpoznanie lub »wizualne zakłócenie«. Między podmiotem i światem funkcjonuje wielość dyskursów, które tworzą wizualność, ów kulturowy konstrukt, i które czynią wizualność różną od widzenia, czyli niezapośredniczonego doświadczenia wizualnego. Między siatkówką i światem ustawiony jest ekran znaków, ekran składający się z wszystkich tych licznych dyskursów o widzeniu funkcjonujących na arenie społecznej”<sup>230</sup>.

W seminarium XI przykładem spojrzenia jest również obraz Hansa Holbeina *Ambasadorowie* (1533), który przedstawia dwóch mężczyzn w otoczeniu dóbr, które zgromadzili podczas podróży. Jednak w dolnej części obrazu pojawia się trudny do rozpoznania obiekt. Jest to przykład anamorfozy, w której patrząc prosto niczego nie zobaczymy, ale kiedy pochylimy się w dół i przeniesiemy

---

<sup>228</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 96.

<sup>229</sup> Tamże.

<sup>230</sup> N. Bryson, dz. cyt., s. 295.

ciało w lewo, zobaczymy czaszkę. Ten element w obrazie nie tylko sygnalizuje ukrytą obecność śmierci – *memento mori*, ale również, co dla Lacana jest istotniejsze, oznacza spojrzenie.

Czaszka jest szczególnym punktem na obrazie – „ślepą plamką”, w której widz traci dystans wobec obrazu, musi przesunąć ciało i przechylić głowę, żeby zobaczyć jak czaszka „rośnie” i ukazuje się w całej pełni. Todd McGowan, opisując początki Lacanowskiej teorii filmu, twierdzi, że: „Spojrzenie istnieje w sposób, w jaki perspektywa widza zniekształca pole widzenia, sygnalizując jego zaangażowanie w scenę, z której wydaje się być wyłączony. Pokazuje wyraźnie wpływ aktywności podmiotu na to, co podmiot widzi na obrazie, ujawnia, że obraz nie jest po prostu czymś, na co się patrzy, i że patrzeć nie jest aktywnością neutralną”<sup>231</sup>

Lacan wiąże anamorficzną czaszkę na obrazie Holbeina z kompleksem kastracji, który jest uosobieniem niemocy w obliczu śmierci. Podobnie jak zgromadzone przedmioty i motywy umieszczone na drugim planie obrazu. Warto również podkreślić, że wszystkie te przedmioty mają znaczenie symboliczne i odwołują się do sztuk wyzwolonych: geometrii, astronomii, muzyki i były często opisywane w różnych traktatach teoretycznych<sup>232</sup>. Przedstawione wnioski obrazuje wzór, w którym spojrzenie równa się minus  $\varphi$  (fi) kastracji<sup>233</sup>. Dopiero gdy się spojrzy na czaszkę z pewnej perspektywy, to ona rośnie, przyjmuje stan erekcji. Czaszka na obrazie Holbeina jest dla Lacana uosobieniem kastracji, o którym wyraził się on w następujący sposób: „Jak to jest, że nikt nigdy nie wpadł na to, żeby połączyć to (czaszkę) z efektem erekcji”<sup>234</sup>. Z tego powodu

<sup>231</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Miskurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008, s. 26

<sup>232</sup> Zob. J. Baltrusaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: słowo obraz/terytoria 2009, s. 113–114.

<sup>233</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 89.

<sup>234</sup> Tamże, s. 87–88.



czaszka jest na obrazie w stanie spoczynku, kiedy patrzy się na nią stojąc prosto naprzeciw obrazu, i zaczyna osiągać wspomniany efekt w wyniku zmiany perspektywy widzenia, co zostaje określone jako spojrzenie. Podmiot patrzący na obraz Holbeina jest podmiotem pożądania. Spojrzenie widza ogarnia wanitatywne przedmioty, potem skupia się na kształcie czaszki na pierwszym planie. W tym sensie podmiot zostaje ukazany jako zobrazowane wcielenie kastracji. Z tego powodu omawiany obraz jest „pułapką dla spojrzenia”. Lacan łączy kompleks kastracji z anamorficzną formą, która nagle wydłuża się i staje się widzialna. Czaszka zostaje przez Lacana porównana do tatuażu na organie seksualnym w stanie spoczynku, ukazującego swą rozwiniętą formę w stanie erekcji. Z punktu widzenia teorii wizualności obraz Holbeina stał się kluczem do dyskusji Lacana na temat kartezyjańskiej podmiotowości<sup>235</sup>.

Dla Lacana bardzo ważne są nie tylko motywy wanitatywne, ale również inne przedmioty zlokalizowane na drugim planie. Jednak odnosząc się wprost do motywu czaszki, Lacan pisze: „W obrazie Holbeina pokazałem wam od razu bez ukrywania bardziej niż zwykle ten osobliwy obiekt unoszący się na pierwszym planie, który jest tam, żeby go obserwować, żeby złapać, powiedziałbym, żeby złapać w swojej pułapce obserwatora, to znaczy nas. Jest on, w skrócie, w oczywisty sposób bez wątpienia czymś wyjątkowym i wynika z momentu refleksji, ze strony malarza, ukazuje nam jako podmiotom, że jesteśmy dosłownie wezwani do obrazu i przedstawieni na nim jak złapani, ponieważ sekret tego obrazu, którego implikacje wyjaśniłem, związek z *vanitas*, ten fascynujący obraz manifestuje sekret pomiędzy tymi dwoma cudownie ubranymi nieruchomymi postaciami, wszystkim, co przyzywa z perspektywy tej epoki próżność sztuk i nauk. Sekret tego obrazu ujawnia się w momencie,

---

<sup>235</sup> G. Doy, *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London – New York: I.B.Tauris&Co – Palgrave Macmillan 2005, s. 45–46.

kiedy oddalając się od niego krok po kroku w lewą stronę, odwracając się widzimy, co ten magiczny, unoszący się obiekt oznacza. On odzwierciedla naszą nicość w postaci głowy śmierci. A zatem jest ten obraz użyciem geometrycznego wymiaru wizji, aby złapać nas w oczywistej relacji z pożądanym, które pozostaje enigmatyczne”<sup>236</sup>.

Według Lacana podmiot konstruuje się poprzez język i relacje z innymi. W swym wystąpieniu pod tytułem *Czym jest obraz?* Lacan argumentuje, że nie tylko wyobrażenie jest obrazem, ale również podmiot może nim być, kiedy jest obserwowany przez innych. W malarstwie artysta próbuje nam narzucić swoje spojrzenie w obrazie. Lacan twierdzi jednak, że nawet w malarstwie pozbawionym postaci, tak jak w przypadku holenderskiej martwej natury czy krajobrazu, widz będzie odczuwał spojrzenie malarza. Obraz malarski jest więc pułapką dla spojrzenia widza, zapraszając go do spojrzenia, ale zmuszając do „złożenia spojrzenia”. Wyjątkiem są obrazy ekspresjonistyczne, które oferują spojrzeniu cielesną satysfakcję, wskazując na fizyczne ślady obecności malarza. Spojrzenie jest kluczowe dla konstruowania się podmiotowości. Lacan porównuje podmiot kartezjański z ideą widzenia siebie samego obserwującego siebie samego. W tym sensie spojrzenie jest iluzją świadomości albo „podszewką świadomości”<sup>237</sup>. Lacan podkreśla, że „w polu skopiecznym spojrzenie jest na zewnątrz, ja jestem obserwowany, to znaczy ja jestem obrazem. To jest funkcja, którą można znaleźć w samym sercu instytucji podmiotu w sferze widzialnej. To, co determinuje mnie, na najgłębszym poziomie, w sferze widzialności, to spojrzenie, które jest na zewnątrz. To poprzez spojrzenie wchodzę w światło. To ze spojrzenia otrzymuję efekty światła. Stąd dzieje się tak, że spojrzenie jest instrumentem,

<sup>236</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 92.

<sup>237</sup> G. Doy, dz. cyt., s. 44–45.

poprzez które światło jest ucieleśnione i poprzez które, jeśli pozwolicie użyć mi takiego słowa, [...] ja jestem sfotografowany”<sup>238</sup>.

Spojrzenie jest więc „wywołującym się filmem” – zarówno dla podmiotu, jak i przedmiotu. Opisując strukturę spojrzenia, Lacan przywołuje obraz wywróconej rękawiczki, który pojawia się w seminarium *Anamorfoza*. Wywrócenie rękawiczki na drugą stronę znajduje swą kulminację w świadomości iluzji widzenia siebie widzącego samego siebie jako podstawy w wywróconej strukturze spojrzenia, które skierowane jest na podmiot obserwujący będący jednocześnie obrazem.

---

<sup>238</sup> J. Lacan, dz. cyt., s. 106.

## ROZDZIAŁ 4

# **Myśl społeczno-kulturowa na obszarze studiów kultury wizualnej**

### **4.1. Refleksja socjologiczna (społeczna)**

Można zaryzykować stwierdzenie, że źródeł refleksji socjologicznej (społecznej) na obszarze studiów kultury wizualnej (VCS) należy poszukiwać w refleksji Susan Sontag i Rolanda Barthesa<sup>1</sup>, w której zwrócono uwagę na wizualny i znakowy charakter rzeczywistości społecznej. Jednak „autentyczna” geneza tej myśli teoretyczno-metodologicznej *de facto* ma kilka źródeł. Jednym z nich jest deklaracja i program rozwoju kultury wizualnej zawarty w słynnym eseju J. W. T. Mitchella *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, a dwa pozostałe źródła wiążą się z jednej strony z kryzysem reprezentacji zawartym w refleksji poststrukturalistycznej, a drugiej z rozwojem socjologii wizualnej. Na marginesie wypada stwierdzić, że dyscypliny studiów kultury wizualnej (VCS) i socjologii wizualnej bywają ze sobą utożsamiane i podział między nimi jest umowny. Odwołując się do przywołanego eseju

---

<sup>1</sup> P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012, s. 12–13. Piotr Sztompka przywołuje następujące dzieła: R. Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadek, Warszawa: Aletheia 2008 i S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków: Karakter 2009.

Mitchella, źródeł powstania refleksji socjologicznej na obszarze VCS można upatrywać w stwierdzeniu, że: „Kultura wizualna dotyczy zasadniczo społecznej konstrukcji pola wizualnego. To, co widzimy, oraz sposób, w jaki kształtujemy to widzenie, nie jest po prostu jedną z naturalnych zdolności. [...] Kultura wizualna to wizualna konstrukcja tego, co społeczne, nie tylko społeczna konstrukcja widzenia”<sup>2</sup>.

Przekonanie o tym, że badania kultury wizualnej sprowadzają się do tworzenia społecznych konstrukcji podzielane jest również przez Hala Fostera, który wizualność rozumie jako fakt społeczny. Jednak w dalszym toku jego rozważań okazuje się, że samo widzenie jest również warunkowane i determinowane społecznie. Ale nie tylko wymienione powody decydują, że refleksja na temat kultury wizualnej daje się umieścić w kontekście społecznym. W *Czego chcą obrazy?* Mitchell stwierdza: „Życie obrazów nie jest kwestią prywatną czy indywidualną, lecz formą życia społecznego. Obrazy żyją w genealogicznych lub genetycznych seriach, reprodukują się w czasie, migrując z jednej kultury do drugiej. Prowadzą także równoległy żywot zbiorowy w mniej lub bardziej wyróżniających się pokoleniach i okresach, podporządkowanych zwykle wielkim formacjom obrazów, które nazywamy »światoobrazami«”<sup>3</sup>.

Socjologiczna refleksja na obszarze kultury wizualnej obejmuje więc kilka podstawowych zagadnień. Jednym z nich jest problematyka widzenia albo kwestia „społecznego życia obrazów”. Swego rodzaju podsumowanie wymienionych przesłanek stanowi stwierdzenie Iwony Kurz i Łukasza Zaremby, że „Pisząc o obrazach, piszę się o całym świecie społecznym i środowisku życia

---

<sup>2</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013, s. 369–370.

<sup>3</sup> Tamże, s. 123.

człowieka”<sup>4</sup>. Powyższa sugestia jest szczególnie widoczna we wszelkich sposobach określania znaczenia terminu „kultura wizualna” i jej przedmiotu badań. Mitchell uważa, że „dialektyczna koncepcja kultury wizualnej nie może poprzestać na określeniu swojego przedmiotu jako »społecznej konstrukcji pola wizualnego«, lecz wymaga refleksji nad chiastycznym odwróceniem tej definicji, a więc analizy wizualnej konstrukcji pola społecznego. Nie chodzi bowiem jedynie o to, że widzimy tak, jak widzimy, ponieważ jesteśmy zwierzętami społecznymi, lecz także o to, że nasze społeczne sposoby organizacji przybierają określone formy dlatego, że jesteśmy zwierzętami widzącymi”<sup>5</sup>.

W tym ujęciu przedmiot badań kultury wizualnej odnosi się do „pola wizualnego” i „pola społecznego”. Te dwie struktury są w stosunku do siebie w dialektycznej relacji. Pole wizualne jest społecznie konstruowane, a pole społeczne posiada wizualną konstrukcję. W tym miejscu warto odwołać się do Pierre’a Bourdieu, który uważa, że „pole można zdefiniować jako sieć albo konfigurację obiektywnych relacji między pozycjami”<sup>6</sup>. W koncepcji Mitchella pozycjami są pole wizualne i pole społeczne, a relacje są tworzone (konstruowane) przez ich strukturę. Dialektyczne relacje, o których pisze Mitchell, stanowią sieć, z której składa się pole, a jego autonomiczny obszar jest wyznaczony przez formy aktywności ludzkiej (np. tworzenie wszelkich rodzajów wizualności). „Pola” nie tylko warunkują pozycję tworzonej wizualności, ale są miejscem walki o jej dominację, która jest uzyskiwana w oparciu o logikę i reguły gry uznające określone wartości.

---

<sup>4</sup> I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W. J. T. Mitchella*, w: W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>5</sup> W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?...*, dz. cyt., s. 371–372.

<sup>6</sup> P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Siwisz, Warszawa: Oficyna Naukowa 2001, s. 78.

W zakresie myśli socjologicznej na obszarze studiów kultury wizualnej pojawia się kilka tematów, które chciałbym tutaj omówić. Jednym z nich jest refleksja poststrukturalistyczna, reprezentowana przez takich socjologów, jak Pierre Bourdieu, Malcolm Barnard, czy Jean Baudrillard, a głównie problematyka kryzysu reprezentacji w niej zawarta, która – zdaniem Hansa Beltinga – ujawnia się w „dzisiejszej polemice przeciw obrazom”. Wspólny kontekst refleksji na temat obrazów wyłania się, począwszy od refleksji Michela Foucaulta, i traktuje o kryzysie reprezentacji. Filozofowie i socjologowie w tym dyskursie czynią odpowiedzialnymi obrazy za zanik reprezentacji rzeczywistości realnej. Jean Baudrillard nazywa obrazy „mordercami realnego”<sup>7</sup>. Ponadto kryzys reprezentacji polega w istocie na załamaniu się relacji między rzeczywistością a obrazem. Obrazu nie poprzedza już żadna rzeczywistość, a jedynie on sam antycypuje rzeczywistość medialną albo obrazową, która jest wytworem sztucznym/wirtualnym. Baudrillard uważa, że każdy obraz, który nie odnosi się do rzeczywistości realnej jest symulakrem<sup>8</sup>; podobnie jak wszędzie tam, gdzie zanegowana zostaje wymagana przez obraz ekwiwalencja znaku i znaczenia<sup>9</sup>. Kryzys analogii i reprezentacji ma swoje źródła również w „obrazie digitalnym”, który poszukuje relacji nie z rzeczywistością realną, a jedynie z algorytmami logicznymi<sup>10</sup>. Brakuje także zaufania

---

<sup>7</sup> Zob. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2005.

<sup>8</sup> Zob. tenże, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2007.

<sup>9</sup> Zob. A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przeł. Cz. Tomaszewska, Warszawa: Optima 2005, s. 21–36.

<sup>10</sup> Ten problem poruszyłem w artykule: K. Chmielecki, *Obrazy, które nie są już obrazami. Wizualność obrazu cyfrowego w antropologii obrazu Hansa Beltinga*, w: *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego: pomiędzy fenomenologią a kulturą wizualną*, red. A. Łukasiewicz-Alcaraz, Szczecin:

społecznego do tego typu obrazów. Dyskusja na temat kryzysu reprezentacji pojawiła się z chwilą wzrostu ekspansji obrazów cyfrowych i wynikała z tych samych przesłanek metodologicznych, które doprowadziły do przekonania o przetransformowaniu refleksji na temat historii sztuki w historię mediów<sup>11</sup>.

Ostatnim źródłem myśli socjologicznej na obszarze VCS jest powstanie i rozwój socjologii wizualnej. Piotr Sztompka wymienia pięć przejawów kultury wizualnej: społeczeństwo ikon, społeczeństwo spektaklu, społeczeństwo autoprezentacji, społeczeństwo

---

Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie 2016, s. 114–135. Por. H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt.

<sup>11</sup> W przekonaniu Hansa Beltinga historia sztuki, albo według jego nomenklatury „historia obrazów”, zawsze była historią mediów (wizualnych). Od najstarszych technik manualnych do procedur cyfrowych obrazy podlegały „uwarunkowaniom technicznym”, które wydobywały ich „medialne właściwości”. Zob. H. Belting, *Obraz i jego media...*, dz. cyt., s. 303–306. Ten aspekt pozwala zrozumieć, że wysiłki Beltinga *de facto* zmierzają w kierunku stworzenia historii mediów. To przesunięcie wyznacza również nowe rozumienia historii sztuki, która włącza w zakres swoich rozważań również media wizualne proklamujące, według Beltinga, „koniec historii sztuki”. W projekcie historii mediów badacz nie proponuje włączenia historii sztuki w zakres poszerzonej historii/teorii mediów, ani żadnej podobnej aneksji, a jedynie zwraca uwagę na fakt, że historia sztuki już od dawna zajmowała się zagadnieniami mediów wizualnych, rozumiejąc je jako środki wyrazu lub nośniki idei artystycznych. Z tego powodu Belting postuluje włączenie w zakres historii sztuki rozważań na temat sztuki wideo i tym samym wskazuje na obszary zainteresowania historii mediów wizualnych. Zob. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej „Funktionsgeschichte” ku antropologicznej „Bildwissenschaft” („Casus” Hans Belting)*, „Artium Quaestiones” XI, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2000, s. 237–293. Z tego powodu Belting postuluje włączenie w zakres historii sztuki rozważań na temat sztuki wideo i tym samym wskazuje obszary zainteresowania historii mediów. Projekt ten ukazuje genezę antropologicznej *Bildwissenschaft*, uważanej za odpowiednik studiów nad kulturą wizualną.



designu i społeczeństwo podglądactwa, które umieszcza oraz analizuje w zakresie tej dyscypliny wiedzy<sup>12</sup>. Teksty niektórych teoretyków kultury wizualnej piszących na temat jej socjologicznych aspektów funkcjonują w odmiennych dyskursach i kontekstach teoretycznych. Jednym z przykładów tego typu refleksji są teksty Lwa Manovicha, wymienianego w antologiach VCS jako teoretyk, który wypowiada się jednocześnie na temat wizualności i nowych mediów. W tym kontekście Wiesław Godzic pisze: „Czytając *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, dzieło zbiorowe wydane pod redakcją Jerzego Kaczmarka w roku 2004, czuję się trochę jak Pan Jourdain, nie wiedząc, że uprawiałem przez lata dyscyplinę, której nazwę poznałem mimochodem i niedawno. [...] Przede wszystkim wołałbym, żeby inspiracje pochodziły także z innych dyscyplin i obszarów badawczych, bowiem dyscyplina, wokół której należy się zjednoczyć, nazywa się *visual culture* i także ma swoją tradycję, a niewątpliwie swoją terażniejszą historię (głównie amerykańską) i globalną przyszłość”<sup>13</sup>.

Jak widać inspiracja pochodząca od refleksji socjologicznej zatacza w studiach kultury wizualnej coraz szersze kręgi i generuje powstanie nowych dyscyplin wiedzy, między innymi socjologii kultury wizualnej i socjologii wizualnej. Obie dyscypliny dążą do wzajemnej integracji i zespolenia. Tym bardziej że status socjologii kultury wizualnej jest niepewny i nauka ta bywa marginalizowana. Natomiast socjologia wizualna umacnia swoje podstawy teoretyczne i metodologiczne z coraz większą siłą. Ta sytuacja będzie powodować, że wymienione dyscypliny będą się integrować.

---

<sup>12</sup> P. Sztompka, *Wyobrażenie wizualna i socjologia*, dz. cyt., s. 15–20.

<sup>13</sup> W. Godzic, *Socjologia wizualna oczami medioznawcy*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006, s. 13–14.

#### **4.1.1. Paradygmaty teoretyczne myśli socjologicznej**

Paradygmaty teoretyczne refleksji socjologicznej dążą do sformułowania swej problematyki wokół pojęć związanych z obrazem i reprezentacją wizualną oraz wypracowania własnej metodologii, izolując wizualność od zmysłów oraz procesu widzenia<sup>14</sup>. W zakresie tego przekierunkowania teoretyczno-metodologicznego mieści się również problematyka reprodukcji mechanicznej, obrazu analogowego i cyfrowego, kryzysu reprezentacji, symulacji komputerowej. Rozwój myśli socjologicznej jest bardzo mocno powiązany z ekspansją socjologii wizualnej na obszarze nauk humanistycznych, a najczęściej z przywoływanymi teoretykami w tym zakresie jest Michel Foucault, który również na obszarze studiów kultury wizualnej pełni ważną rolę<sup>15</sup>.

W przedstawionym ujęciu rozwój myśli socjologicznej jest powiązany z brytyjskimi studiami kulturowymi (również o prominencji społecznej i to głównie z tego powodu refleksja ta została włączona w zakres kulturoznawstwa). Takie rozwiązanie prowadzi nas nieuchronnie w stronę socjologii kultury wizualnej. Ale nie tylko w tym miejscu socjologia spotyka się ze studiami wizualnymi, które dzielą z nią wspólny obszar badań. Wskazana właściwość wynika ze wzrokocentryzmu kultury zachodnioeuropejskiej, który należy

---

<sup>14</sup> Zob. R. Boyne, *Fractured Subjectivity*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995, s. 58–76.

<sup>15</sup> Zob. np. J. O'Neill, *Foucault's Optics: The (In)vision of Mortality and Modernity*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995, s. 190–201. Ten problem poruszyłem w artykule: K. Chmielecki, *Teorie Michela Foucaulta wobec zwrotu wizualnego. Bioobrazy i wizualność jako strategie (bio)władzy/biopolityki i dyskursu postkolonialnego*, w: *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2016, s. 23–38.

traktować jako formę dominującej ideologii określoną z jednej strony przez sferę przedstawięń wizualnych zaliczanych do sztuki, a z drugiej wszelkich sposobów postrzegania rzeczywistości realnej. To właśnie paradygmat wzrokocentryczny wyłoniony na obszarze studiów wizualności powoduje, że socjologia kultury wizualnej nie jest dyscypliną autonomiczną. W tym ujęciu pojęcie obrazu obejmuje wrażenia wzrokowe, odbierane przez człowieka, a następnie poddawane przez niego społecznej interpretacji. Wymienione przesłanki powodują, że w zakresie zwrotu socjologicznego refleksja albo inaczej interpretacja społeczna przeważa w obrębie wymienionych problemów teoretycznych. Sytuacja ta, może powodować, że układ tematów niektórych pozycji bibliograficznych przypomina tematy podejmowane w socjologii kultury. Powinowactwo do tej nauki zwraca uwagę na zakres pojęciowy zwrotu socjologicznego, który jest bliski tej dziedzinie wiedzy wypowiadającej się na temat wizualności i obrazu. Przedstawiona sytuacja powoduje, że typologia i podział omawianych nauk wydaje się coraz bardziej dyskusyjny.

Wendy Griswold twierdzi, że: „Każde współczesne badanie socjologiczne musi przyjąć perspektywę ponadnarodową albo globalną. Badania kultury [wizualnej – przyp. K. C.] nie są tu wyjątkiem”<sup>16</sup>. Perspektywa globalna w przypadku studiów kultury wizualnej polega na ukazaniu przykładów pochodzących z różnych kultur<sup>17</sup>, analizie wpływu procesów globalizacji na

---

<sup>16</sup> W. Griswold, *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*, przeł. P. Tomanek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013, s. 25.

<sup>17</sup> Wiele artykułów na ten temat można odnaleźć w antologiach: *Tourism and Visual Culture*, Volume 1: *Theories and Concepts*, red. P. M. Burns, C. Pelmer, J.-A. Lester, Oxfordshire – Cambridge: CABI 2010; *Tourism and Visual Culture*, Volume 2: *Methods and Cases*, red. P. M. Burns, L. Bibbings, J.-A. Lester, Oxfordshire – Cambridge: CABI 2010.

kulturę wizualną<sup>18</sup>, rozwoju środków komunikacji społecznej w odniesieniu do mediów wizualnych<sup>19</sup>. Wszystkie wymienione ujęcia teoretyczne dają się sprowadzić do perspektywy kultury wizualnej, w której rolę przewodnią pełni koncepcja kultury globalnej.

Paradygmat globalnej perspektywy dla refleksji socjologicznej na obszarze studiów kultury wizualnej warto skrzyżować z jeszcze jedną tendencją rozwoju tej dyscypliny wiedzy. Recepcja tej myśli zdaniem Malcolma Bernarda odbywa się według dwóch podstawowych podejść: fenomenologicznego, hermeneutycznego i strukturalnego. Podejścia hermeneutyczne i fenomenologiczne skupione są na podmiocie, który pełni doniosłą rolę w procesie rozumienia i widzenia rzeczywistości realnej. Proces ten jest celowym działaniem jednostek ludzkich. Prowadzi on do powstania wytworu indywidualnej świadomości, umiejscowionego historycznie i przestrzennie. Pierwsze oznaki konstruowania się podmiotowości można zauważyć w przypadku pism Kartezjusza, które znalazły bardzo szerokie zastosowanie w kulturze wizualnej. W tym ujęciu refleksja nad kulturą wizualną jest *de facto* zbliżona coraz bardziej do interpretacji, która mieści się w zakresie koncepcji podmiotowości w ujęciu filozoficznym. Podejście strukturalne określa rolę struktury w procesie rozumienia. Z tego powodu proces rozumienia i podmiotowość są wytworem struktur<sup>20</sup>. Krytyka takiego ujęcia

---

<sup>18</sup> K. Robins, *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*, London – New York: Routledge 1996, s. 107–126.

<sup>19</sup> A. Munster, *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Hanover – London: Dartmouth College Press – University Press of New England 2006, s. 86–116.

<sup>20</sup> M. Barnard, *Kultura wizualna a nauki społeczne – wyjaśnienie i rozumienie*, przeł. A. Małek, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012, s. 219–220.

odbija się echem w filozofii poststrukturalistycznej, z której korzysta refleksja socjologii kultury wizualnej.

Chris Jenks twierdzi, że w społeczeństwie zachodnioeuropejskim wzrok zapewnia dostęp do świata zewnętrznego i powoduje, iż zdolności wizualne zostały zrównane z umiejętnościami umysłowymi<sup>21</sup>. To zrównanie ma daleko idące konsekwencje w postaci powstania wzrokocentryzmu, który był projektem modernizmu. Przedstawiona sytuacja miała dalsze skutki. Kultura współczesna spowodowała, że wzrok stał się podstawowym medium komunikacji zapewniającym dostęp do repozytorium symbolicznego<sup>22</sup>. Wskazana właściwość wynika ze wzrokocentryzmu kultury zachodnioeuropejskiej, który należy traktować jako formę dominującej ideologii określoną z jednej strony przez sferę przedstawię wizualnych zaliczanych do sztuki, a z drugiej wszelkich sposobów postrzegania rzeczywistości realnej. Pojęcie obrazu obejmuje wrażenia wzrokowe, odbierane przez człowieka, a następnie poddawane przez niego społecznej interpretacji.

Teoretyk społeczny jest zamknięty w pozycji obserwatora. Jest skrzępowany anachronicznym przekonaniem, że rozumienie następuje tylko za pomocą obserwacji. Obserwacja ciągnie za sobą bagaż epistemologicznych założeń, które powodują, że staramy się zbadać pochodzenie naszych „sposobów widzenia”<sup>23</sup>. Rozwój refleksji socjologicznej opiera się na przeświadczeniu o widzialnym charakterze zdarzeń społecznych. Natomiast teoretyk społeczny jest uwikłany w rozwój nauki oparty na metaforze kartezjańskiego obserwatora, który wyraża doświadczenie nauki i stał się dominującym modelem naukowym<sup>24</sup>. Z tego powodu społeczna refleksja

---

<sup>21</sup> Ch. Jenks, dz. cyt., s. 1.

<sup>22</sup> Tamże, s. 2.

<sup>23</sup> Tamże, s. 4.

<sup>24</sup> Tamże, s. 5.

na temat kultury wizualnej stała się teorią niejako wtórną, obarzoną całym bagażem tematów socjologicznych, które wypierają problematykę wizualności.

#### **4.1.2. Społeczne teorie widzenia albo społeczne „sposoby widzenia” rzeczywistości**

Teoria społeczna w zakresie studiów kultury wizualnej ma status metafory, która jest określana jako „sposoby widzenia”. Metafora ta pochodzi z książki Johna Bergera o tym samym tytule. W tym ujęciu teorie społeczne są różnymi wariantami (sposobami) widzenia otaczającej rzeczywistości. John Berger twierdzi, że: „Sposób, w jaki postrzegamy rzeczy, zależy od naszej wiedzy bądź wiary”<sup>25</sup>. W ten sposób wiedza zostaje połączona ze „sposobami widzenia” rzeczywistości.

Tradycja budowania metafor jest w naukach społecznych głęboko osadzona. Richard H. Brown twierdzi, że metafory są nieodzownym sposobem organizacji wyводу naukowego w naukach społecznych<sup>26</sup>. Jednak metaforyczna metoda bardzo długo pozostawała poza zasięgiem koncepcji społecznych. Podczas gdy współcześni fizycy tworzyli metafory, aby określić zjawiska niedostępne zdroworozsądkowemu myśleniu i określić ich wzajemne relacje, socjologodzy pozostawali w anachronicznym paradygmacie, że rozumienie odbywa się tylko drogą obserwacji<sup>27</sup>. Ten paradygmat okazał się niewystarczający dla współczesnej socjologii, w której myślenie wiąże się z pojęciem abstrakcji. W ten sposób doszło do metodologicznego przewrotu, w którym paradygmat obserwatora Kartezjańskiego został zastąpiony przez konstruowanie metafor.

---

<sup>25</sup> J. Berger, dz. cyt., s. 8.

<sup>26</sup> R. H. Brown, *A Poetic for Sociology. Toward a Logic of Discovery for Human Science*, Cambridge: University of Cambridge 1977.

<sup>27</sup> Ch. Jenks, dz. cyt., s. 3–4.

Wymienione społeczne teorie widzenia można zastosować nie tylko w socjologii, ale również w medioznawstwie. Metafory medialne pojawiają się w dyskursie naukowym, ponieważ „środki masowego przekazu to nie tylko maszyny dyskursywne wytwarzające teksty oraz specyficzne strategie ich odbioru, instytucje społeczne zdolne do zaspokojenia potrzeb swoich użytkowników, ale także dostarczyciele określonych strategii konceptualizowania rzeczywistości. Media determinują równocześnie sposób postrzegania świata społecznego, w tym relacji międzyludzkich, a także waloryzacji poszczególnych faktów, zdarzeń, obiektów oraz relacji interpersonalnych”<sup>28</sup>.

W podobny sposób wizualność wpływała na sposoby konceptualizowania rzeczywistości społecznej, powodując, że myślenie metaforyczne stawało się podstawowym paradygmatem metodologicznym. W tym sensie społeczne teorie widzenia są jednocześnie metaforami medialnymi, które traktują media jako maszyny widzenia i urządzenia generujące wizualność.

W metodologii socjologii kultury wizualnej podstawowym paradygmatem jest próba wykorzystania dzieła *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* Michaela Baxandalla jako depozytu relacji społecznych, w którym sztuka wyraża relacje społeczne<sup>29</sup>. Drugim paradygmatem jest metoda „sztuki opisywania” (*the art of describing*) Svetlany Alpers<sup>30</sup>, którą wykorzystał Bruno Latour w celu porównania artystycznych i naukowych inskrypcji. Koncepcja ta opisuje różne procesy, w których dane są zapisywane na poziomie

---

<sup>28</sup> A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 23.

<sup>29</sup> Zob. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford – New York: Oxford University Press 1988.

<sup>30</sup> Zob. S. Alpers, dz. cyt.

ich reprezentacji i następnie utrwalane. Latour argumentuje, że kiedy inskrypcje występują w formie zmiennej lub ruchomej, stają się potężnym instrumentem w rękach osoby, która nimi dysponuje, ponieważ niezmienna inskrypcja nie degeneruje się w procesie duplikowana, a to oznacza, że wielu ludzi ma dostęp do tych samych informacji<sup>31</sup>. Wykorzystując koncepcję Alpers, Latour dochodzi do wniosku, że „naukowe i artystyczne wizualizacje [inskrypcje – przyp. K. C.], niezależnie od licznych spotkań i częstego krzyżowania się, różnią się od siebie pod jednym ważnym względem: naukowe inskrypcje wiążą ze sobą (*draw together*) długie ciągi niepodobnych do siebie narzędzi nawigacyjnych, podczas gdy malarstwo z definicji określa jedynie dwa końce – kopię i prototyp”<sup>32</sup>.

Elizabeth Chaplin wykorzystuje koncepcję inskrypcji w celu określenia ram reprezentacji w naukach społecznych i roli podobieństwa (*resemblance*) do oryginalnego modelu<sup>33</sup>. W tym sensie ramy reprezentacji wyznaczają dwa zakresy: mimetyczny i nawigacyjny, w których można poszukiwać informacji i wiedzy na temat reprezentowanej rzeczywistości.

#### **4.1.3. Społeczeństwo nadzoru**

Społeczeństwo nadzoru jest współczesną metaforą funkcjonowania mediów wizualnych (telewizji i internetu) w przestrzeni publicznej. Określenie to powstało w odpowiedzi na burzliwy rozwój maszyn widzenia – mediów, które służą do kontroli i obserwacji

---

<sup>31</sup> B. Latour, *Drawing Things Together*, w: *Representation in Scientific Practice*, red. M. E. Lynch, S. Woolgar, Cambridge – London: The MIT Press 1990, s. 29–31.

<sup>32</sup> V. November, E. Camacho-Hübner, B. Latour, *Wkraczając na terytorium ryzyka: przestrzeń w erze nawigacji cyfrowej*, przeł. K. Abriszewski, „Kultura Popularna” 2010, nr ¾ (29/30), s. 112.

<sup>33</sup> E. Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, London – New York: Routledge 1994, s. 192.



społeczeństwa. Rzecznikami i teoretykami w zakresie społeczeństwa nadzoru są Michel Foucault i Paul Virilio.

Pierwszy z wymienionych teoretyków zapoczątkował nurt refleksji określanej jako panoptycyzm, który konstruuje „społeczeństwo nadzoru”; nurt ten jest reprezentowany przez Lisę Cartwright i Annę Friedberg, które odnoszą teorie Foucaulta do fotografii<sup>34</sup>, panoramy i dioramy<sup>35</sup>. W tym kontekście najczęściej cytowaną publikacją jest *Nadzorować i karać*, której celem było „podjąć studia nad metamorfozą metod karania w oparciu o polityczną technologię ciała, z których dałoby się wyczytać wspólną historię stosunków władzy i stosunków przedmiotowych. W ten sposób, dzięki analizie łagodności kar jako techniki sprawowania władzy, można będzie zrozumieć, jak to się stało, że człowiek, dusza, jednostka normalna lub anormalna pojawiły się w miejscu zbrodni jako przedmioty interwencji penitencjarnej — jak i to, w jaki sposób specyficzny rodzaj ujarzemia mógł zrodzić człowiecze »ja«, uchodzące za przedmiot dyskursu korzystającego z prestiżu naukowości”<sup>36</sup>.

Przedstawiony schemat sprawowania władzy i kontroli, w którym podmiot (*sujet*) – człowiecze „ja” bierze się do ujarzemia (*assujettissement*), ujawnia się – zdaniem Cartwright – w obrazach fotograficznych, które „były instrumentalnie używane do wytworzenia tego, co Foucault nazwał *the docile bodies*”<sup>37</sup>. Natomiast według Friedberg: „Panorama i diorama [alternatywne formy wizualności – przyp. K. C.] były budynkami-maszynami zaprojektowanymi w odmiennym celu – przenoszenia – raczej niż więzienia – widza-podmiotu. Jak

<sup>34</sup> L. Cartwright, M. Sturken, dz. cyt., s. 104–111.

<sup>35</sup> A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009, s. 59–102.

<sup>36</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>37</sup> L. Cartwright, M. Sturken, dz. cyt., s. 110.

zobaczymy, urządzenia te tworzyły przestrzenną i czasową – a nie tylko »wirtualną« – mobilność. Widz panoramy i dioramy uzyskiwał wyobrażoną iluzję przemieszczania się<sup>38</sup>.

Refleksja nad panoptycyzmem w studiach wizualnych rozciąga się od obrazów satelitarnych do medycznych. Taka perspektywa została uwzględniona również przez Nicholasa Mirzoeffa, który – definiując „zdarzenia wizualne” (*visual events*), zwraca uwagę, że we współczesnej kulturze wizualne staje się to, co *ex definitione* takowe nie jest, przykładem może być obrazowanie wnętrza ludzkiego ciała, które odbywa się za pomocą technologii medycznych<sup>39</sup>. „Wizualne zdarzenia” stanowią przykłady procesu wizualizacji zachowań społecznych, które są głównym przedmiotem obserwacji „maszyn widzenia” i refleksji studiów wizualnych.

Jednym z przykładów refleksji osadzonej w tym paradygmacie jest również artykuł Lisy Parks<sup>40</sup>, który opisuje projekt *Digital Earth* („Cyfrowej Ziemi”) — wirtualnego środowiska obejmującego całą planetę z olbrzymią ilością obrazów satelitarnych, fotografii komputerowych, cyfrowych animacji i software’u umożliwiającego uzyskanie informacji o planecie Ziemi. W kontekście tych rozważań istotne wydają się spostrzeżenia Paula Edwardsa (cytowane przez Parks), które mówią, że komputery pomogły w stworzeniu i potrzymaniu „dyskursu zamkniętego świata” (*closed-world discourse*). W ten sposób, w bardzo krótkim czasie, rozwinął się w gigantycznej skali militarny system kontroli, który stał się, w metaforycznym rozumieniu, systemem światowej polityki stosowanym podczas „zimnej wojny”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> A. Fiedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>39</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, dz. cyt., s. 254.

<sup>40</sup> L. Parks, *Satellite and Cyber Visualities: Analyzing „Digital Earth”*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London – New York: Routledge 2002, s. 279–292.

<sup>41</sup> P. Edwards, *The Closed Word Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge – Massachusetts: The MIT Press 1996, s. 7.

Wspomniany tutaj *closed-world discourse* to nic innego jak „dyskurs władzy”. Mechanizm jego funkcjonowania Foucault wyjaśnia następująco: „[w] każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddawane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymykać się ciężkiej, niepokojącej materialności. [...] Dyskurs z trudem da się sprowadzić do czegoś nieznaczącego; zakazy, które go dotyczą, ukazują bardzo wcześnie i szybko związek z pożądaniem i władzą. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro dyskurs – jak pokazała nam psychoanaliza – nie jest wyłącznie tym, co ujawnia (lub ukrywa) pożądanie, lecz także samym jego przedmiotem. Historia nieustannie dowodzi, że dyskurs jest nie tylko czymś, co tłumaczy walki i systemy panowania, lecz również tym, dla czego i poprzez co walczymy – jest władzą, którą usiłujemy zdobyć”<sup>42</sup>.

Natomiast wszelkie „przywłaszczenie” dyskursu, czyli inaczej mówiąc zapanowanie nad władzą, której jest on nieodłącznym nośnikiem, może się dokonać jedynie za pomocą procedur wykluczenia (zakazy, odrzucenie lub arbitralny podział na prawdę i fałsz).

W kontekście refleksji nad panoptycyzmem Geoffrey Batchen opisuje „archeologię rzeczywistości wirtualnej”, dowodząc, że już w XIX wieku powstawały prototypy aparatów (kalejdoskop) umożliwiających „widzenie sferyczne”, otaczające odbiorcę ze wszystkich stron. Autor cytowanego tekstu przypomina, że dla Foucaulta panoptyzm jest nie tylko projektem doskonałego więzienia, ale także diagramem mechanizmu idealnej władzy, w którym zawiera się idea nowoczesnej konfiguracji ludzkiej subiektywności (podmiotowości) uwikłanej

---

<sup>42</sup> M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002, s. 7–8.

w ciągle negocjowanie tego co jest „realne”, a co „wirtualne”<sup>43</sup>. Ta interpretacja idei panoptyzmu Foucaulta zwraca uwagę na szczególne powiązanie „wirtualności” z systemem władzy/wiedzy. Począwszy od fotografii, media wizualne zyskują właściwości pozwalające im na wytworzenie systemu władzy i kontroli demokratycznego społeczeństwa, który przyczynił się do powstania współczesnych form panoptycyzmu.

Jednak owa kontrola nabiera w obrazach emitowanych przez media elektroniczne i cyfrowe, określane jako „maszyny widzenia”, szczególnego wymiaru, który Paul Virilio nazywa ślepotą, „ponieważ wytwarzanie widzenia bez patrzenia samo stanowi jedynie reprodukcję intensywnej ślepoty, ślepoty, która staje się nową i ostatnią formą industrializacji: industrializacji braku spojrzenia”<sup>44</sup>. W kontekście „ślepoty”, uwarunkowanej przez media elektroniczne, Mirzoeff umieszcza panoptyzm Foucaulta, który stał się obecnie naturalnym celem albo obiektem społecznego zaniepokojenia, dlatego że „widzenie” i „bycie widzianym” zostało w Panoptikonie rozdzielone do tego stopnia, że „widzieć wszystko” oznaczało *de facto* samemu nie „być widzianym”. Mirzoeff twierdzi, że: „Panoptycyzm był zatem świadomie przyjętą formą widzenia, dla której powodzenia w takiej samej mierze konstytutywna była odmowa widzenia pewnych obiektów lub ludzi, jak postrzeganie siebie lub innych”<sup>45</sup>. Współczesne media elektroniczne realizują ideę „widzenia bez patrzenia” (ślepoty), w którym kamera sterowana przez komputer monitoruje środowisko („widzi wszystko”). Jednak jest to widzenie odbywające się bez udziału ludzkiego oka.

---

<sup>43</sup> G. Batchen, *Spectres of Cyberspace*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London – New York: Routledge 2002, s. 241.

<sup>44</sup> P. Virilio, *Maszyny widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001, s. 57.

<sup>45</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 259.

#### **4.1.4. Społeczeństwo spektaklu i społeczeństwo konsumpcyjne**

Społeczeństwo spektaklu jest metaforą pochodzącą ze słynnej książki Guya Deborda *Społeczeństwo spektaklu* (1967), w której autor napisał, że: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia. [...] Spektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”<sup>46</sup>.

Spektakl w tej koncepcji stanowi coś, co radykalnie rozbija bliskość relacji międzyludzkich. Jest wytworem zapośredniczonego komunikowania interpersonalnego i masowego. Spektakularne, produkowane przez media wizualne obrazy stanowią obecnie źródło zachowań społecznych. Być może z tego powodu wynika popularność metafory „społeczeństwa spektaklu”, która nader często jest wykorzystywana do opisu społeczeństw funkcjonujących w oparciu o procesy komunikowania zapośredniczonego i jednocześnie wykorzystujących w tym celu obrazy medialne. Na obszarze kultury wizualnej refleksja na temat „społeczeństwa spektaklu” pojawia się w kontekście określenia wpływu mediów wizualnych na kulturę popularną i społeczne zachowania<sup>47</sup>.

Refleksja ta powraca w pracach Jeana Baudrillarda, Zygmunta Baumana<sup>48</sup>. W koncepcjach wymienionych teoretyków „spektakl”

---

<sup>46</sup> G. Debord, „*Społeczeństwo spektaklu*” oraz „*Rozważania o społeczeństwie spektaklu*”, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2006, s. 33–34.

<sup>47</sup> Zob. L. Cartwright, M. Sturken, dz. cyt., s. 239–240.

<sup>48</sup> Zob. m.in.: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt.; tenże, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2006; Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.

oznacza sytuację, w ramach której rzeczywistość realna zostaje zastąpiona przez niezależniące się od niej obrazy. Teraz to one, już w swej własnej immanencji, jawią się jako to, co rzeczywiste, bezpośrednie, zmysłowe – i jako takie domagają się akceptacji. Ze względu na swój zgeneralizowany, monolityczny charakter, same ją też sobie zapewniają. Co więcej, obrazy te, choć są wytworami działalności ludzkiej, dystrybuowane przez media wizualne w procesie komunikowania interpersonalnego i masowego, przyjmują charakter spektaklu rozumianego jako efekt funkcjonowania społecznych zachowań.

W przedstawionej koncepcji szczególną rolę odgrywa problematyka tworzenia obrazów przez media wizualne, które biorą udział w procesie spektakularyzacji współczesnej kultury. Te dwa aspekty zostają połączone obecnie na obszarze badań kultury wizualnej. Co więcej, spektakularyzacja, która jest w nich opisywana odbywa w rezultacie funkcjonowania procesu widzenia. Ten proces, uzyskiwany w wyniku oddziaływania mediów wizualnych, ma swoje źródło w zwrocie piktorialnym, który jest efektem uzupełnienia paradygmatu tekstualnego przez element wizualny. Teorie spektakularyzacji współczesnej kultury powstają na obszarze socjologii mediów. Mowa w nich o różnych metaforach społeczeństwa funkcjonującego pod wpływem mediów: społeczeństwa spektaklu, społeczeństwa konsumpcyjnego, społeczeństwa ekranów i społeczeństwa nadzoru. Agnieszka Ogonowska, konstruując model społeczeństwa spektaklu w aspekcie kultury wizualnej, twierdzi, że: „Debord opisuje model odbiorcy całkowicie zniewolonego, a zarazem nieustannie uwodzonego przez spektakularność obrazów, które zastępują mu nie tylko rzeczywiste potrzeby i pragnienia, ale również realne życie oraz możliwość objęcia go niezależną refleksją. [...] W koncepcji Deborda konsekwentnie rysuje się obraz pasywnego widza oraz wszechpotężnych mediów, które całkowicie przejmują kontrolę nad jego życiem społecznym

i wewnętrznym, proponując wszystkim odbiorcom coraz bardziej alienującą formę doświadczania tego samego”<sup>49</sup>.

Kultura w stadium spektaklu funkcjonuje za pomocą mediów wizualnych, które oddziałują na odbiorców „zdarzeń wizualnych” (*visual events*) obrazami zastępującymi realność. W tym kontekście szczególnie ważne wydają się teorie, które odnoszą się do problematyki widzenia, jako podstawowego mechanizmu postrzegania rzeczywistości realnej. Pojęcie spektaklu we współczesnym dyskursie społeczno-kulturowym wykorzystywane jest zarówno w koncepcjach społeczeństwa konsumpcyjnego, jak i społeczeństwa nadzoru, które opierają się na funkcjonowaniu „maszyn widzenia” – mediów wizualnych monitorujących przestrzeń publiczną<sup>50</sup>. W tej koncepcji ważną rolę pełni problematyka widzenia, która jest efektem rozwoju technologicznego mediów wizualnych określanym jako „maszyny widzenia”.

Środki masowego przekazu uczestniczą w transmisji zachowań społecznych, uzyskiwanych za pomocą procesu symulacji, „[...] w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym”<sup>51</sup>. Procesy komunikacyjne powodują, że wydarzenia społeczne, polityczne, ekonomiczne i osobiste zyskują cechy spektaklu symulowanego, tworzonego przy udziale mediów wizualnych w procesie komunikacji masowej oraz interpersonalnej.

---

<sup>49</sup> A. Ogonowska, *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością widza*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej im. KEN 2006, s. 209.

<sup>50</sup> Zob. też, *Między reprezentacją a symulacją...*, dz. cyt., s. 178–182.

<sup>51</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006, s. 145.

Według Deborda społeczeństwo spektaklu funkcjonuje ponieważ: „Spektakl, pojmowany jako całość, jest równocześnie rezultatem i celem istniejącego sposobu produkcji. Nie jest dopełnieniem realnego świata, jego dekoracyjną oprawą, ale samym rdzeniem nierealności realnego społeczeństwa. We wszystkich swych poszczególnych formach – informacji lub propagandzie, reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywek – spektakl wyznacza dominujący model życia społecznego. Jest wszechobecną afirmacją wyboru dokonanego już w produkcji, a zarazem konsumpcją jej wytworów. [...] Spektakl ujmowany za pośrednictwem jego własnych kategorii, jest afirmacją pozoru oraz taką afirmacją całego życia ludzkiego, a więc życia społecznego, która sprowadza je do zwykłego pozoru. Krytyka docierająca do prawdy spektaklu rozpoznaje w nim jednak widoczną negację życia; negację życia, która stała się widoczna”<sup>52</sup>.

W późniejszych *Rozważaniach o społeczeństwie spektaklu* (1988) Debord, aktualizując swoją diagnozę, zdecydowanie przestrzegając przed transformacją społeczną wywołaną funkcjonowaniem spektaklu w mediach masowych, które spowodowało, że: „Zamiast mówić o spektaklu, wiele osób posługuje się pojęciem »medialność« (*mediatique*). Sugeruje ono, że chodzi o zwykłe narzędzie, coś w rodzaju publicznej usługi, zarządzającej z bezstronnym »profesjonalizmem«, za pośrednictwem środków masowego przekazu, nowym bogactwem powszechnej komunikacji”<sup>53</sup>.

Komunikowanie interpersonalne zapośredniczone przez media wizualne przyjmuje obecnie formę spektaklu ujawniającego się za pomocą zachowań społecznych (komunikowania opartego na aktach mowy i innych środkach semiotycznej ekspresji) również w aspekcie problematyki konsumpcji. „Spektakl – jak pisze Debord

<sup>52</sup> G. Debord, *Spoczeństwo spektaklu...*, dz. cyt., s. 34–36.

<sup>53</sup> Tamże, s. 150.



– to uwieńczenie zasady fetyszyzmu towarowego, społecznego panowania »rzeczy jednocześnie zmysłowych i nadzmysłowych«<sup>54</sup>. Świat zmysłowy zastępują wybrane obrazy, które istnieją ponad nim, a jednocześnie domagają się uznania jako to, co *par excellence* zmysłowe. [...] Spektakl to etap całkowitego podporządkowania towarom całości życia społecznego. Nie dość, że utowarowienie stało się widoczne, to nie widać już nic poza nim: świat widzialny jest światem towaru»<sup>55</sup>.

W intencji Deborda pojęcie spektaklu wytwarzanego przez media wizualne, biorące udział w procesie życia społecznego, zastępuje niejako rzeczywistość. Stwierdzenie to miało stanowić narzędzie krytyki społeczeństwa kapitalistycznego. Jednak dużo do myślenia daje fakt, że analogicznie pojęty, choć odmiennie wartościowany, „spektakl” odgrywa również kluczową rolę w refleksji Baudrillarda. Obraz – źródło spektaklu, w procesie przemian historycznych stanowi najpierw odbicie rzeczywistości, potem zaczyna ją metaforyzować, by wreszcie ujawnić już tylko jej brak i ostatecznie całkowicie się od niej oderwać, stając się autonomicznym *simulacrum*. Nic więc dziwnego, że: „Rzeczywistość [...] produkowana przez mikroskopijne komórki, matryce i moduły pamięci, systemy operacyjne – da się ją zatem powielać w nieskończoność” w procesie symulacji. „Jest [...] generowaniem, przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia rzeczywistości

---

<sup>54</sup> Jest to cytat z *Kapitału* Karola Marksa: „Jest rzeczą najzupełniej oczywistą, że człowiek działaniem swym zmienia formy materiałów przyrody w sposób dla siebie pożyteczny. Zmieniamy np. formę drewna, gdy robimy z niego stół. Mimo to stół pozostaje drewnem, rzeczą bardzo zwyczajną i zmysłową. Ale gdy tylko występuje jako towar, przeobraża się w rzecz jednocześnie zmysłową i nadzmysłową [podkreśl. K. C.]”. K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej, T. 1, Ks. 1: Proces wytwarzania kapitału*, przeł. H. Lauer, Warszawa: Książka i Wiedza 1970, s. 91.

<sup>55</sup> G. Debord, *Spółczesność i spektakl...*, dz. cyt., s. 45–48.

– hiperrealności. Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie żyje dłużej niż ona. Nadeszły czasy, że mapa poprzedza terytorium – precesja symulaków – że to ona rodzi terytorium [...]”<sup>56</sup>.

W pracach Baudrillarda można bez trudu odnaleźć ślady inspiracji ideą społeczeństwa spektaklu Deborda. W tym ujęciu spektakl jest źródłem symulacji, która odnosi się bezpośrednio do sytuacji widza telewizyjnego. W społeczeństwie ponowoczesnym spektakl obejmuje nie tylko realność, ale również jej zmodyfikowaną przez media (audio)wizualne, w całości lub we fragmentach, formę rzeczywistości – hiperrealność. Przedstawiona sytuacja znajduje odzwierciedlenie w przekazach telewizyjnych, które nie odzwierciedlają rzeczywistości, lecz ją tworzą.

Jak podkreśla Ogonowska w odniesieniu do omawianego problemu: „Sfera telewizyjnego spektaklu utworzonego na bazie określonych faktów społecznych stopniowo uwalnia się od związków z rzeczywistością, przechodząc stopniowo od komentarza na jej temat w kierunku tworzenia dramaturgii telewizyjnej opowieści będącej kolażem wykorzystywanych w tym celu dyskursów. Układ tych subtekstów jest podporządkowany zarówno regułom gatunku, jak i kompozycji całego strumienia telewizyjnego [...]”<sup>57</sup>.

Baudrillard analizuje współczesne spektakle odbywające się za pomocą mediów wizualnych w kategoriach symulacji i społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym obraz albo spektakl tworzą „hiperrzeczywistość” i wypierają realność.

Natomiast Bauman widzi ten sam problem zgoła odmiennie. Podobnie jak Debord, pisząc o zasadzie *fetyszyzmu towarowego*, nawiązuje do dzieła Karola Marksa pt. *Kapitał: fetyszystyczny*

---

<sup>56</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komentant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński 1998, s. 176.

<sup>57</sup> A. Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny...*, dz. cyt., s. 214.

*charakter towaru i jego tajemnica* (1867) i zwraca uwagę na „[...] zwyczaj pomijania albo ukrywania relacji ludzkich za przepływem towarów: jakby towary wchodziły w relacje między sobą, same z siebie, bez pośrednictwa ludzi”<sup>58</sup>. Ta konkluzja prowadzi do rozszerzenia aspektu tożsamości i „podmiotowości” w społeczeństwie konsumentów. Według Baumana jeśli ideą fetyszyzmu towarowego było ukrywanie ludzkiej materii społeczeństwa producentów, to obecnie przyszła kolej na ukrywanie utowarowionej rzeczywistości społeczeństwa konsumentów przez fetyszyzm podmioty. „Podmiotowość” konsumentów tworzą więc towary kupowane przez podmiot – potencjalnego ich nabywcę, natomiast jej opis przyjmuje formę listy zakupów. To, co uznaje się za materializację podmiotu, w istocie okazuje się idealizacją materialnych – uprzedmiotowionych – śladów konsumenckich decyzji<sup>59</sup>. Jednak o ile w przypadku towaru w społeczeństwie producentów akt kupna – sprzedaży był całkowicie ludzkim produktem, o tyle „[w] przypadku podmiotowości w społeczeństwie konsumentów przychodzi kolej na kupno i sprzedaż symboli wykorzystanych do konstrukcji tożsamości – tego rzekomo publicznego wyrazu własnego »ja«, które w swej istocie jest »symulakrum« w rozumieniu Jeana Baudrillarda, podstawiającym »reprezentację« na miejsce tego, co ponoć ma reprezentować, a co ma być z ostatecznej postaci produktu wymazane”<sup>60</sup>.

Symulacja, o której pisze Baudrillard, jest rozumiana przez Baumana nie jako „strategia rzeczywistości”<sup>61</sup>, ale jako konstrukcja tożsamości oparta na schemacie kupna/sprzedaży. Spektakl w ujęciu proponowanym przez Baumana funkcjonuje jako strategia konsumpcji.

<sup>58</sup> Z. Bauman, dz. cyt., s. 19.

<sup>59</sup> Tamże, s. 20–21.

<sup>60</sup> Tamże, s. 21.

<sup>61</sup> Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja...*, dz. cyt., s. 28–38.

W ujęciu Baumana społeczeństwo spektaklu jest więc rodzajem „społeczeństwa konsumentów”, często również określanego jako „społeczeństwo konsumpcyjne”, którego cechą dystynktywną jest konsumpcja; nie tylko usług i towarów, ale także obrazów oraz spektakli<sup>62</sup>. W kontekście podjętych przeze mnie rozważań istotna wydaje się sytuacja widza, który uczestniczy w spektaklu telewizyjnym. Ogonowska ujmuje ten problem następująco: „Choć »telewizja nie jest spektaklem; w każdym razie nie ogranicza się do niego«, to jednak ustanawia specyficzną relację między widzem a tym, co składa się na istotę przedstawienia, nakłada na rzeczywistość struktury artystyczne związane z logiką telewizyjnej produkcji, pełni rolę »gry społecznej«, która anektuje widza oraz związaną z nim rzeczywistość w przedmiot własnego oddziaływania, a wtedy ekran telewizji przestaje być sceną, a »staje się przykładem nowego organu, tele-spojrzeniem«. [...] Wbrew argumentom potwierdzającym odmiennosc tych dwóch porządków rzeczywistości, między sferą realności a spektaklu nie istnieje sztywna granica. Ta pierwsza może w dowolnej chwili przeobrazić się w widowisko pod warunkiem, że nada się jej charakter ostensywny, a przez to uczyni zobiektywizowanym przedmiotem oglądu. Obiektem zainteresowania medium może stać się równie dobrze przestrzeń zajmowana przez widza w czasie rzeczywistym jej odbioru. Dzięki temu telewidz zostaje automatycznie usytuowany na zewnątrz widowiska, którego w istocie sam jest konstytutywnym elementem. Porzuca on rolę zaangażowanego w przedstawienie uczestnika i zaczyna występować w charakterze obiektywnego obserwatora telewizyjnego spektaklu”<sup>63</sup>.

Wskazane mechanizmy funkcjonowania spektaklu telewizyjnego mogą prowadzić do postawy odbiorczej widza, w której podlega

---

<sup>62</sup> Zob. A. Ogonowska, *Między reprezentacją a symulacją...*, dz. cyt., s. 169–178.

<sup>63</sup> *Taż*, *Voyeurizm telewizyjny...*, dz. cyt., s. 215–216.

on nie tylko mechanizmom percepcji zmysłowej, ale również zbiorowemu procesowi widzenia. Spektakl jest w tym ujęciu formą oddziaływania na zmysły odbiorców w zapośredniczonym komunikowaniu masowym, odbywającym się za pomocą telewizji. W tym wypadku „[...] istotne stają się reakcje odbiorcze na poziomie procesów psychologicznych, określane na osi przez takie dwa skrajne wymiary, jak: pełna identyfikacja widza z aktorem i poddanie się iluzji związanej z nim rzeczywistości oraz przyjęcie postawy krytycznego dystansu. Wystąpieniu tej ostatniej sprzyjają specyficzne działania twórców spektaklu, związane z demystyfikacją produkcji spektaklu, a nawet uczynienie z tego aktu elementu przedstawienia”<sup>64</sup>.

Trudno nie odnieść wrażenia, że spektakl telewizyjny jest pojmowany jako wytwór logiki „kultury konsumpcyjnej” i funkcjonuje w kategoriach procesów komunikacyjnych, osiąganych za pomocą mediów wizualnych, które uczestniczą w tworzeniu spektakłów medialnych jako metafor społeczeństwa<sup>65</sup>.

Marita Sturken i Lisa Cartwright, definiując spektakl na potrzeby studiów kultury wizualnej, twierdzą, że „odnosi się [on – przyp. K. C.] do zdarzenia lub obrazu, który jest szczególnie uderzający w swojej widzialności, do takiego stopnia, że wywołuje szacunek i strach w odbiorcach. Zwykle myślimy o spektaklu jako o czymś, co zawiera w sobie coś na olbrzymią skalę: pokazy fajerwerków, wzbudzające respekt i lęk olbrzymie obrazy czy ekrany kinowe IMAX”<sup>66</sup>. Jednak pojęcie spektaklu funkcjonuje również w kontekście społecznym i określa sposób współczesnego życia – konsumpcji. Teorie Deborda osiągnęły szczyt popularności pod koniec XX wieku zwłaszcza w odniesieniu do spektaklu medialnego albo tworzonego za pomocą mediów wizualnych i spektaklu zdarzeń politycznych.

---

<sup>64</sup> Tamże, s. 216.

<sup>65</sup> Tamże, s. 125–223.

<sup>66</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 240.

Wirtualne światy gier komputerowych i symulacje komputerowe są przykładami spektaklu w rozumieniu Baudrillarda.

Jedną z najbardziej wpływowych krytyk społeczeństwa spektaklu i „przemysłu kulturowego” pojawia się ze strony teoretyków szkoły frankfurckiej, którzy zastosowali teorię marksistowską do studiów na kulturą popularną. W tym ujęciu obraz albo zdarzenie wizualne są rozumiane jako fetyszyzm towarowy, który prowadzi do powstania estetyzacji rzeczywistości w rozumieniu Mike’a Featherstone’a. Przy okazji wprowadzenia tego pojęcia natrafiamy na kolejne odwołanie do Baudrillarda, które Featherstone opisuje w następujący sposób: „Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna”<sup>67</sup>.

W tym rozumieniu pojęcie spektaklu w kulturze wizualnej nabiera nowego znaczenia jako odwołanie do problematyki mediów wizualnych, które z jednej strony mogą prowadzić do zjawiska estetyzacji rzeczywistości, a z drugiej są również odpowiedzialne za tworzenie rzeczywistości zmediatyzowanej, symulowanej, w której zaciera się granica między obrazem a rzeczywistością<sup>68</sup>.

#### **4.1.5. Społeczeństwo ekranów**

Manifest społeczeństwa ekranów na obszarze kultury wizualnej jest zawarty w pierwszym zdaniu eseju Nicholasa Mirzoeffa *Czym*

---

<sup>67</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński 1998, s. 307.

<sup>68</sup> M. Sturken, L. Cartwright, dz. cyt., s. 241–242. Marita Sturken i Lisa Cartwright twierdzą, że to mass media są odpowiedzialne za homogenizację kultury i utowarowienie obrazów.

jest kultura wizualna? Brzmi ono następująco: „Życie współczesne toczy się na ekranie (*Modern live takes place onscreen*)”<sup>69</sup>. Deklaracja ta nieprzypadkowo poprzedza usankcjonowanie społeczeństwa ekranów, które poczynił Lev Manovich w *Języku nowych mediów*, w stwierdzeniu, że: „Możemy się zastanawiać, czy nasze społeczeństwo jest społeczeństwem spektaklu, czy symulacji, natomiast bez wątpienia jest ono społeczeństwem ekranu”<sup>70</sup>. Ze swej strony pozwolę sobie zauważyć, że pomiędzy przytoczonymi zdaniem, można wykazać związek przyczynowo-skutkowy, bo skoro współczesne życie społeczne toczy się na ekranie, to żyjemy w społeczeństwie ekranów. Jednak zależność ta opiera się na pewnego rodzaju nonsensie, na co zwrócił uwagę Łukasz Zaremba<sup>71</sup>, powołując się na Mieke Bal, która oskarżyła Nicholasa Mirzoeffa o „wizualny esencjonalizm” i bezrefleksyjne przyjmowanie dogmatu wizualności na obszarze studiów kultury wizualnej. Czy miała ona rację?

Podstawowym celem Bal, która była rzecznikiem poststrukturalistycznej semiotyki, stało się ugruntowanie teoretyczne i ukierunkowanie rozwoju studiów kultury wizualnej, aby nowo powstające instytuty studiów wizualnych budowały swoją tożsamość w opozycji do historii sztuki, z którą genetycznie są najsilniej związane. Tego rodzaju ukierunkowanie nieodparcie skłaniało studia kultury wizualnej w kierunku poszukiwania samookreślenia na obszarze nauk społecznych i studiów kulturowych. Dlatego Bal wyostrza różnice między swoją postawą a propozycją Mirzoeffa, która jej zdaniem może być przykładem „wizualnego esencjonalizmu”, uniemożliwiającego

---

<sup>69</sup> N. Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, przeł. M. Krywult-Albańska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012, s. 158.

<sup>70</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 177.

<sup>71</sup> Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, [online:] <http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/15/16> [dostęp: 26.04.2014].

stworzenie interdyscyplinarnego przedmiotu, który „nie należy do nikogo”. Rozwój studiów kultury wizualnej był potwierdzeniem założeń i argumentacji Bal, która zakładała, że historia sztuki nie radzi sobie z analizą dzieł sztuki współczesnej nie dlatego, że operuje narzędziami adekwatnymi tylko do analizy sztuki dawnej, ale odwrotnie – gdyż nie posiada adekwatnych narzędzi ujmowania tradycyjnych dzieł sztuki<sup>72</sup>.

Mariusz Bryl twierdzi, że: „Projekt VCS w ujęciu Bal jawi się jako projekt totalnej (inter)dyscypliny, która nie tylko wyklucza wszystko to, co specyficznie dyscyplinarne, ale zarazem wykazuje tendencję do włączania wszystkiego tego, co wykracza poza tę »dyscyplinarność«. Ten swoisty ekspansjonizm VCS zagraża już nie tylko historii sztuki (pozbawionej »swojego« przedmiotu – sztuki definiowanej w kategoriach »wizualnego esencjalizmu«), ale przede wszystkim polemicznym perspektywom badawczym, które – po odłączeniu od obszarów dyscyplinarnych, na których funkcjonowały – miałyby wspólnie składać się na VCS”<sup>73</sup>.

Wyłożone przez Mirzoeffa tezy o wizualnym charakterze współczesnej kultury mogą potwierdzać funkcjonowanie społeczeństwa ekranów. Podobnie dzieje się, kiedy autor *Introduction to Visual Culture* pisze, że „Żyjemy w świecie nasyconym ekranami, obrazami i rzeczami, wszystkie z nich domagają się, abyśmy na nie patrzyli. [...] Kultura wizualna jest wszędzie: dookoła nas są ekrany komputerowe, konsole do gier, iPody, odręczne urządzenia i monitory telewizyjne”<sup>74</sup>, realizuje założenia społeczeństwa ekranów

---

<sup>72</sup> M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006, s. 295–331.

<sup>73</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2008, s. 654–655.

<sup>74</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London – New York: Routledge 2009, s. 1–2.



wyznaczone przez Manovicha. Kultura wizualna nabiera w tym sensie nowego wymiaru, który Mirzoeff określa jako „taktikę negocjowania hiperwizualności codziennego życia w zdigitalizowanej globalnej kulturze”<sup>75</sup>. Tworzenie tej „hiperwizualności” odbywa się bez kontroli dominujących środków masowego przekazu, które uczestniczą w jej produkcji. Pojęcie „hiperwizualności” pojęciowo nawiązuje do „hiperrzeczywistości” Jeana Baudrillarda, choć sam Mirzoeff takich powiązań bezpośrednio nie tworzy. Z dalszego opisu ataku terrorystycznego na World Trade Center, 11 września 2001 roku, wynika, że wymiar „hiperwizualności” zostaje uzyskany dzięki destrukcji filmowego „symbolu”, a następnie przywołany w postać przedstawienia ikonicznego przez telewizję CNN.

Wśród licznych tendencji rozwoju kultury wizualnej na czoło wyłania się obecnie przekierowanie metodologiczne, które pochodzi od refleksji społecznej i polega na ustawicznie podkreślanym wpływie medioznawstwa na kulturę wizualną. Mark Poster w artykule *Visual studies as media studies*, opublikowanym w „Journal of Visual Culture”, pisze o tym problemie w następujący sposób: „Proponowane przeze mnie badania nad wizualnością są najbardziej produktywne wówczas, gdy rozumie się je jako badania nad mediami”<sup>76</sup>. Przyszłość studiów kultury wizualnej w dużym stopniu zależy od rozwoju refleksji nad mediami. To właśnie ta dziedzina wiedzy wyznacza obecnie nowe paradygmaty metodologiczne. Szczególnie ważną kwestią okazały się współczesne tendencje rozwoju nowych mediów i problematyka związana z transformacją mediów analogowych pod ich wpływem, która znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów kultury wizualnej<sup>77</sup>. Być może jest

<sup>75</sup> Tenże, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 1.

<sup>76</sup> M. Poster, *Badania wizualności jako badania nad mediami*, przeł. M. Raczek, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12), s. 338.

<sup>77</sup> Zob. m.in.: L. Nakamura, dz. cyt.; A. Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London – New York: Routledge

to pierwszy krok w kierunku przekształcenia omawianej dyscypliny wiedzy w refleksję nad mediami wizualnymi i cyberkulturą. Swój istotnym podsumowaniem opisanej sytuacji może być stwierdzenie Postera mówiące o tym, że pejzaż kulturowy jest obecnie modyfikowany przez zdigitalizowany tekst, dźwięk i obraz. Z tego właśnie powodu postuluje się przekształcenie studiów kultury wizualnej w badania nad mediami wizualnymi<sup>78</sup>. „W tym kontekście [jak twierdzi Poster – przyp. K. C.] to, co wizualne, nadal może być częściowo badane w ramach swoich własnych granic, ale powinno być także otwarte na pracę porównawczą i historyczną, która zawierać będzie określenie ograniczeń każdego z mediów w jego konkretnym zastosowaniu”<sup>79</sup>.

Wyznaczone przemiany są związane z transformacją paradygmatów metodologicznych, które były odpowiedzialne za ujawnienie się zwrotu piktorialnego. Odbywają się one w oparciu o podejście interdyscyplinarne, zaproponowane przez Nicholasa Mirzoeffa, które wykorzystuje zdobycze teoretyczne między innymi: historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, socjologii, a także innych dyscyplin zajmujących się wizualnymi aspektami współczesnej kultury<sup>80</sup>.

## **4.2. Refleksja transkulturowa i kulturowa**

Transkulturowość jest pojęciem, które nie powstało na obszarze kultury wizualnej, zostało natomiast przez nią zaadoptowane, często z licznymi zmianami, prowadzącymi do transformacji pierwotnego

---

2000; Bentkowska-Kafel A., Cashen T., Gardiner H., *Digital Visual Culture: Theory and Practice. Computers and the History of Art Series*, Bristol – Chicago: Intellect Books – The University of Chicago Press 2009.

<sup>78</sup> M. Poster, dz. cyt., s. 340–341.

<sup>79</sup> Tamże, s. 341.

<sup>80</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 5–7.

znaczenia. Teoretycy kultury wizualnej używają również wielu synonimicznych i pokrewnych pojęć w tym zakresie. Nicholas Mirzoeff używa sformułowania „transkultuacja” (*transculturation*), które pojawia się w miejsce transkultuowości<sup>81</sup>.

Natomiast transkultuowość została wprowadzona na obszarze teorii kultury przez Wolfganga Welscha, który twierdził, że wiąże się ona z koncepcją umysłu transwersalnego (*transversale Vernunft*). Jej autor podkreśla znaczenie trzech aspektów umysłu: subiektywności, pluralizmu i transwersalności. Tę ostatnią cechę należy rozumieć jako interaktywność składowych *psyche*, przekrojowość albo uniwersalność. Pluralizm cech ludzkiego *psyche* ma dwa aspekty: wewnętrzny (indywidualny) i zewnętrzny (kulturowy), co prowadzi do kompleksowego i wielorakiego pojmowania podmiotu ludzkiego. Ponadto umysł ludzki ma właściwości mimetyczne i zdolność do tworzenia poznawczego dysonansu, także wobec samego siebie<sup>82</sup>.

Według Welscha składniki subiektywnego podmiotu łączą się ze sobą nie od zewnątrz, ale od wewnątrz, co powoduje, że oddziałują na siebie w różnych interakcjach: modyfikują się, wzmacniają, wypierają, interpretują. Subiektywność jednostki określają więc różne tożsamości, co zgodne jest z zasadą pluralizmu, a podstawową strukturę i spójność ludzkiej subiektywności zapewnia umysł transwersalny<sup>83</sup>.

Nie dziwi więc fakt, że koncepcja umysłu transwersalnego kieruje nas w stronę problematyki tożsamości, która daje się również powiązać z transkultuowością na polu psychologii kultury, gdzie mowa o rozumieniu przedrostka „trans” jako „przez”

---

<sup>81</sup> Tamże, s. 131.

<sup>82</sup> W. Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, s. 830, 843.

<sup>83</sup> Tamże, s. 852.

„między”, „ponad”; ponadto jest on także odpowiednikiem greckiego określenia „meta”<sup>84</sup>. Transkulturowość jest również symptomatyczna dla postmodernizmu i wszelkich procesów globalizacji, które odnoszą się szczególnie do procesów społecznych i estetycznych. Przykładem tych tendencji może być również estetyzacja rzeczywistości, która prowadzi do tworzenia struktur hybrydycznych.

Wolfgang Welsch w eseju *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury* krytykuje istniejące koncepcje pojedynczych kultur, a także młodsze idee wielokulturowości i interkulturowości. Ta krytyka znajduje uzasadnienie w stwierdzeniu, że: „Gdyby kultury faktycznie [...] miały strukturę wysp czy kul, niemożliwe byłoby ostateczne uwolnienie się ani rozwiązanie problemu ich koegzystencji i współdziałania. [...] Nasze kultury w istocie zatraciły już swą jednorodność i odrębność, aż po rdzeń charakteryzuje je przemieszanie i wzajemne przenikanie. Tę nową koncepcję kultury nazywam transkulturowością [podkreśl. K. C.], jako że wykracza ona poza tradycyjną koncepcję i przekracza tradycyjne kulturowe granice”<sup>85</sup>.

Koncepcja transkulturowości Welscha wyraża szczególną strukturę kultury, która obejmuje kilka poziomów. Pierwszym z tych poziomów jest budowanie sieci, które Welsch uzasadnia w sposób następujący: „Różnorakie style życia splecione nie zamykają się w granicach kultur narodowych, lecz wychodzą poza nie, adaptując się równie dobrze w innych kulturach. Styl życia ekonomisty,

---

<sup>84</sup> Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii Kultury Eneteia 2008, s. 248.

<sup>85</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteki, w: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, red. R. Kubicki, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1998, s. 203.

nauczyciela akademickiego czy też dziennikarza nie dzieli się już na niemiecki czy francuski, lecz ma charakter europejski czy nawet ogólnoświatowy<sup>86</sup>.

Mirzoeff sugeruje, że studia kultury wizualnej powinny używać słowa „kultura” w sensie dynamicznym, płynnym, a nie w antropologicznym znaczeniu. Przywołane już pojęcie „transkultury” sugeruje „nie tylko przejście innej kultury, co naprawdę określa angielskie słowo akulturacja (*acculturation*), ale również proces, który w sposób konieczny wiąże się z utratą lub wykorzeniem wcześniejszej kultury, co można zdefiniować jako dekulturacja (*deculturation*). Co więcej, niesie z sobą ideę konsekwentnej kreacji nowych zjawisk kulturowych, co można by określić neokulturacją (*neo-culturation*)<sup>87</sup>.

Punktem wyjścia dla rozważań na temat transkulturowości na obszarze studiów kultury wizualnej jest założenie, że kultura nigdy nie jest „czystym obiektem”, ale stanowi hybrydyczny produkt sieci – „wszystkie kultury są transkulturowymi”<sup>88</sup>. Welsch twierdzi, że hybrydyzacja znamionuje współczesne przeobrażenia kulturowe. Prezentowana postawa teoretyczna postuluje przyjęcie założenia, że obecnie mamy do czynienia z konstruowaniem się „sieci tożsamości transkulturowych” o charakterze hybrydycznym<sup>89</sup>. Welsch uzasadnia to założenie w następujący sposób: „Dla każdej kultury, wszystkie inne kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami. Proces ten zachodzi na poziomie zaludnienia,

---

<sup>86</sup> Tamże, 204.

<sup>87</sup> F. Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham – London: Duke University Press 1995, s. 103.

<sup>88</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>89</sup> Zob. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2004, s. 34–35.

handlu i informacji”<sup>90</sup>. Dalej czytamy również, że „[...] kultura rozumiana jako formy życia, jako zwykła codzienność również staje się coraz bardziej przemieszana kulturowo [*cross-cultural*]”<sup>91</sup>. Wspomniane przez Welscha transformacje życia społecznego wielu narodowości są źródłem hybryd kulturowych i stanowią jeden z poziomów transkulturowości.

Na obszarze kultury wizualnej pojęcie transkulturowości pojawia się w innym znaczeniu. Mirzoeff przejmuje od Ortiza termin transkulturowości, który jest definiowany jako proces trójstopniowego rozszerzenia albo przejścia pewnych elementów jednej kultury na drugą poprzez przejście, zapożyczenie, dokonanych również pod przymusem, ale również utratą innych aspektów i trzecim stopniem polegającym na selekcji, transformacji przeniesionych wzorów w koherentną całość, które może być mniej lub bardziej dopełnione albo całkowite. Pojęcie *transculturation* może oznaczać zarówno transkulturowość, jak i transkulturowość, zależnie od tego, czy kładziemy nacisk na proces, czy na strukturę. Chociaż opisany proces transkulturowości przypomina postmodernistyczne projekty transkulturowości, biorąc pod uwagę naturę tego zjawiska, można powiedzieć, że proces transkulturowości (według Mirzoeffa) tworzy transkulturę (według Ortiza). Transkulturowość nie jest doświadczeniem, które zdarza się jednocześnie, ale jest procesem ponawianym przez każde pokolenie na swój własny sposób. W późnych latach XX wieku miejsca, które wcześniej uważano za kulturowe centra, doświadczały transkulturowości. Jak zauważa Antonio Benítez-Rojo, transkultura „prowadzi nas do tego, co leży w sercu postmodernistycznej [...] analizy: kwestionowania koncepcji »jedności« i rozłożenia na części, czy raczej zdjęcia maski z mechanizmu, który znamy jako »binarną

---

<sup>90</sup> W. Welsch, *Transkulturowość...*, dz. cyt., s. 205.

<sup>91</sup> Tamże.

opozycję»<sup>92</sup>. Kontynuując rozważania w ramach modernistycznych opozycji między kulturą a cywilizacją, można dojść do wniosku, że transkultura proponuje metodę analizowania hybrydowej, synkretycznej, globalnej diaspory, w której żyjemy.

W studiach kultury wizualnej wątek dotyczący transkulturowości pojawia się również w twórczości artystów pracujących z mediami wizualnymi. Nicholas Mirzoeff podaje przykład kubańskiego artysty – José Bedii, który pracował na Kubie, w Meksyku i Stanach Zjednoczonych, potwierdzając tym samym swą transkulturową tożsamość. Bedia twierdzi, że na polu autochtonicznych kultur zachodzi obecnie proces transkulturowy. On sam mówi o sobie, że jest człowiekiem z zachodnioeuropejskimi korzeniami, który dąży do zbliżenia i nawiązania dialogu z kulturami, w których przebywa, a także do doświadczenia ich w transkulturowy sposób. Artysta w swych dziełach uznaje znaczenie podróży lotniczych we współczesnym świecie, które pozwalają skoncentrować się na jego zachodnioeuropejskich korzeniach<sup>93</sup>.

W pracy Bedii *The Little Revenge From the Periphery* (1993) ujawnia się również problematyka rasizmu. Podczas lotu ludzie, których twarze zostały umieszczone w symbolicznym kole i są reprezentowane przez przedstawicieli czterech ras (czarnej, żółtej, czerwonej i białej), ułożonych według dziewiętnastowiecznej klasyfikacji ras, która przedstawia: Indianina, Azjatę, Afrykanina i małpę, pokonują drogę wokół białego mężczyzny. Tytułowa „mała zemsta” pochodzi od tego, że biała postać umieszczona w centrum obrazu jest wypełniona strzałami i kamiennym toporkiem – narzędziami, które wywołują napięcie pomiędzy współczesnym „centrum” oraz

---

<sup>92</sup> A. Benítez-Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Post-modern Perspective*, przeł. J. E. Maraniss, Durham – London: Duke University Press 1996, s. 154.

<sup>93</sup> Tamże, s. 131–132.

jego antonimem – prymitywnym peryferium. Bedia rozpoznaje, że rasowe kategorie nadal umieszczają „kolorowych” w odniesieniu do postmodernistycznych Euroamerykanów. Jego strategia polega na tym, aby jednocześnie zakwestionować tego typu założenia i stworzyć nową mapę kulturową w przestrzeni oraz czasie, która nie cyrkuluje wokół białego mężczyzny. W tym rozumieniu transkultura jest doświadczeniem peryferii, które oferuje nowe rozumienie „kultury” jako tego, co zawsze podlega transformacji. Natomiast napisy oznaczające przynależność rasową postaci umieszczonych w dziele Bedii są w języku angielskim, podobnie jak sam tytuł pracy. Artysta stara się w ten sposób podkreślić rolę i popularność języka angielskiego w transkulturowym świecie<sup>94</sup>. Ivo Mesquita, pisząc o Bedii, relacjonuje, w jaki sposób praca transkultury „przypomina działanie podróżnika, który przemierzając różne krajobrazy opisuje szlaki, sugeruje możliwe przejścia, zostawia ślady po sobie, ustala granice konkretnego terytorium”<sup>95</sup>. Przedstawiony opis przypomina kolonialne narracje podróżników z XIX wieku, które prezentowały skolonizowane terytoria jako „puste przestrzenie” oczekujące na przybycie Europejczyków – kolonizatorów, którzy uczynią z nich prawdziwe „miejsca”. Jednak kluczowe w tej historii wydaje się pytanie o wizualizm (*visualism*) jako sposób przedstawiania i reprezentacji współczesności w odniesieniu do przeszłości, w którym kultura wizualna może odgrywać rolę w ponownym definiowaniu kultury jako ciągle zmieniającego się doświadczenia transkultury.

Mirzoeff, pisząc na temat transkultuacji, zwraca uwagę na fakt, że nie zatrzymuje się ona po jednym powtórzeniu. Jak tylko zostaną stworzone nowe warunki kulturowe, one same podlegają transkultuacji. Jeżeli istnieje mit jednostkowych kultur w koncepcji transkultury Ortiza, to można go pominąć z genealogicznego

---

<sup>94</sup> Tamże, s. 132.

<sup>95</sup> I. Mesquita, *Cartographies*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery 1993, s. 19.



punktu widzenia, który stwierdza, że wszystkie kultury są transkulturowymi. Powtórzenia transkulturowości oznaczają, że nie ma jednej pojedynczej transkultury, ale przeciwnie, że wszystkie transkultury są mnogie. O ile Ortiz rozumiał transkulturowość jako produkt lokalnej sytuacji na Karaibach, o tyle obecnie w kulturze wizualnej transkulturowość można ująć jako cechę sieciowej globalizacji. W tym sensie modele neokulturowości i deokulturowości są w ciągłym użyciu. Transkultury można sobie wyobrazić, używając metafory archipelagu jako serii połączonych wysp. W tym sensie archipelag jest miejscem podróży, a pod względem struktury jest on siecią, w której tworzenie połączeń i szlaków nie jest oczywiste. Znaczenie transkultury leży nie w procesie kulturowego rozwoju, co w krytyce koncepcji jednostkowej lub pojedynczej kultury. Im bardziej postępuje globalizacja, tym bardziej możemy się spodziewać tego typu stwierdzeniami. Na przykład rozróżnienie wartości europejskich od tych, które pochodzą z monolitycznego islamu, może prowadzić do podziałów, które ujawniały się nawet w Belgii, beznadziejnie podzielonej na część flamandzko- i francuskojęzyczną. Podobnie w Wielkiej Brytanii doszło do podziału interesów społecznych: premier Gordon Brown z Partii Pracy naciskał na odnowienie znaczenia procesów zjednoczenia Królestwa i standaryzacji testów na obywatelstwo, a przywódca jego własnej partii w Szkocji domagał się referendum w sprawie niepodległości<sup>96</sup>.

Biorąc pod uwagę ewolucję myśli Mirzoeffa na temat transkulturowości, należy zwrócić uwagę na fakt, że w coraz większym stopniu zbliża się do omówionych koncepcji Welscha. Mirzoeff mówi o sieci połączeń kulturowych i hybrydyzacji. Z tego względu jego koncepcja transkulturowości staje się coraz bliższa pojęciu transkulturowości. Powyższa sytuacja wynika również z tego, że Mirzoeff,

---

<sup>96</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London – New York: Routledge 2009, s. 41–42.

choć zapożycza pojęcie transkulturacji od Ortiza, znaczeniowo zbliża je do koncepcji Welscha. Jednak kiedy Mirzoeff mówi, że transkultury są mnogie, to wtedy odwołuje się do koncepcji *transculturation* jako transkulturacji, która jest procesem i dotyczy wielu kultur.



## ROZDZIAŁ 5

# Zwroty kulturowe na obszarze VCS

### 5.1. Zwrot piktorialny/ikoniczny

Rozwój teorii obrazu jest nierozzerwalnie związany ze zwrotem piktorialnym/ikonicznym. W naukach humanistycznych zwrot ten można określić jako przekierunkowanie teoretyczno-metodologiczne z paradygmatu językowego na obrazowy (wizualny). Sytuacja ta pociąga za sobą konsekwencje, które należałoby szczególnie podkreślić. Komunikowanie za pomocą obrazu albo posługiwanie się jego „językiem” staje się równouprawnione z komunikowaniem tekstowym, którego funkcja zostaje zastąpiona przez kodowanie ikoniczne. Przejawem zwrotu obrazowego jest również to, że komunikowanie wizualne urasta do rangi samodzielnego systemu semiotycznego, a obraz pełni rolę analogiczną do języka, który w ujęciu proponowanym przez zwrot lingwistyczny był pojmowany jako fundament dla wszelkich sposobów komunikowania<sup>1</sup>. Zwrot wizualny i *iconic turn* doprowadziły do rozwoju kilku dyscyplin naukowych z zakresu wiedzy o obrazie w naukach humanistycznych i społecznych. W ten sposób teoria obrazu stała się częścią socjologii wizualnej, filozofii obrazu, psychologii percepcji i widzenia oraz antropologii obrazu. Wszystkie wymienione dyscypliny mogą być

---

<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1994, s. 13.

uznane za swego rodzaju realizację założeń teorii obrazu. Zwrot wizualny otworzył nowe perspektywy teoretyczne dla obrazów, które dotychczas były badane głównie w kontekście estetycznym, a teraz są również ujmowane jako zjawiska kognitywne i dyskursywne. Według Gottfrieda Boehma zwrot ikoniczny umożliwił ponowne odkrycie historii nauki jako „historii obrazów”, która stała się integralną częścią teorii obrazu, co otwiera pole do dyskusji między naukami ścisłymi a humanistycznymi<sup>2</sup>. Jak widać granice teorii obrazu ulegają ciągłemu rozszerzeniu, a jej tożsamość metodologiczna ciągle szuka nowych form transformacji.

Zwrot wizualny albo inaczej zwrot piktorialny jest wprowadzeniem do teorii obrazu. Nie pojawił się on bezpośrednio na obszarze nauk o kulturze, choć został zaliczony przez Doris Bachmann-Medick do zwrotów kulturowych (*cultural turns*). Jako potwierdzenie faktu, że problematyka zwrotu ikonicznego mieści się z zakresie kulturoznawstwa i może tym samym prowadzić do powstania kulturowej teorii obrazu, która podejmuje tematykę kulturowych uwarunkowań obrazu, Bachmann-Medick wyjaśnia, że „kiedy mówimy o *iconic turn*, nie mamy bynajmniej na myśli tylko takich fenomenów, charakterystycznych dla kultury codzienności. Mówienie o nim wyzwala nowe kulturoznawcze postrzeganie obrazu. Łącząc siły z krytyką poznania, a nawet krytyką języka, *iconic turn* pracuje na rzecz wizualnej kompetencji, która w zachodnich społeczeństwach, począwszy od Platońskiej wrogości do obrazów i od logocentryzmu w filozofii, wciąż jeszcze jest niewystarczająca. Dominacja języka w kulturach zachodnich na długo wyparła badanie kultur obrazu na margines”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> G. Boehm, W. J. T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012, s. 99.

<sup>3</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012, s. 390.

Przestawiona przez Bachmann-Medick konkluzja uświadamia, że rozwój zwrotu obrazowego/ikonicznego był skutecznie blokowany przez dominację języka w kulturze, a teraz rozwija się on przy wsparciu i sojuszu krytyki języka. W tej sytuacji na obszarze zwrotu wizualnego, w anglojęzycznej refleksji, cały czas poruszamy się w zakresie teorii językowych, odnosimy się do nich i próbujemy je transformować. Ponadto literaturoznawstwo, językoznawstwo i semiologia stają się matrycami dla współczesnej koncepcji, która odnosi się do zwrotu obrazowego.

Pozostając niejako w tym kontekście, amerykański literaturoznawca W. J. T. Mitchell ogłosił sprzeciw wobec dominacji języka w swym tekście – manifeście na temat zwrotu piktorialnego, który ma podłoże językowe i pojawił się już w chwili, kiedy Richard Rorty ogłosił zwrot językowy. Tego rodzaju interpretacja jest charakterystyczna dla Mitchella, który rozpatruje obraz w opozycji do tekstu albo jako konglomerat – połączenie tekstu i obrazu (*imagetext*). Prezentacja hipotez jest w tym wypadku następująca: dzieje kultury albo historię filozofii można scharakteryzować jako serię zwrotów. Ostatnim z nich był zwrot językowy, który *de facto* spowodował, że obraz zaczął funkcjonować jak język. Jak twierdzi Mitchell: „Lingwistyka, semiotyka, retoryka i rozmaite modele »tekstualności«, stały się prawdziwą *lingua franca* dla krytycznych rozważań nad sztuką, mediami oraz formami kulturowymi. Społeczeństwo jest tekstem. Natura i jej naukowe reprezentacje są »dyskursami«. Nawet podświadomość jest strukturyzowana jak język”<sup>4</sup>.

Według ustaleń autora *Picture Theory* pytanie o obraz i jego rolę w kulturze współczesnej ma zastąpić nierozstrzygalny dla filozofów poststrukturalistycznych problem „języka”. A rozwój studiów kultury wizualnej, albo jak zwykł postrzegać to Mitchell „studiów wizualnych” (*Visual Studies*), powinien ewoluować w kierunku

<sup>4</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23), s. 5.

systemu „komunikacji wizualnej”, który będzie funkcjonował na wzór i podobieństwo komunikacji werbalnej. Niektórzy filozofowie (np. Jacques Derrida) są uważani przez Mitchella za prekursorów zwrotu piktorialnego, choć ich konkluzje dotyczą *de facto* tekstu (języka), a nie obrazu. Ten punkt widzenia prezentuje Mitchell, twierdząc, że: „Zwrotowi obrazowemu sensu nie nadaje fakt, że posiadamy jakąś ogromną liczbę reprezentacji wizualnych, dyktujących warunki dla teorii kulturowej, lecz to, że na szerokim polu przedsięwzięć naukowych obrazy tworzą punkt szczególnego tarcia i dyskomfortu. Obraz posiada obecnie status, który znajduje się gdzieś między Kuhnowskim »paradygmatem« a »anomalią«, wyłaniając się jako centralny temat dyskusji w humanistyce, podobnie jak niegdyś czynił to język; innymi słowy: jako rodzaj modelu albo figury retorycznej dla innych rzeczy (włączając w to samą figurację) oraz jako nierozwiązany problem, być może przedmiot swej własnej »nauki«, jako coś, co Erwin Panofsky nazwał »ikonologią«”<sup>5</sup>.

Obraz urasta obecnie do rangi systemu znakowego, podobnie jak język w poststrukturalistycznej refleksji spod znaku zwrotu lingwistycznego. Według Mitchella zwrot piktorialny doprowadził do rozwoju studiów kultury wizualnej, które odbyły się dzięki przemianom i transformacjom historii sztuki wywołanym przez zwrot lingwistyczny. Mitchell odwołuje się w ten sposób do zainicjowanego przez semiologię obrazu Normana Brysona przebudzenia historii sztuki z jej „dogmatycznego odrętwienia”<sup>6</sup>. To właśnie w tej perspektywie teoretycznej studia kultury wizualnej zawdzięczają sposób myślenia o sztukach wizualnych jako o „systemach znaków” posiadających swój własny „dyskurs” i „tekstualność”. Bachmann-Medick charakteryzuje ten okres w rozwoju historii sztuki w następujący sposób: „Paradoksalnie jednak *iconic turn* pojawia się właśnie wtedy, kiedy

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 6.

<sup>6</sup> Tamże.

historia sztuki (spóźniona) wskazuje do pociągu *linguistic turn* i zaczyna odkrywać sztuki plastyczne jako systemy znaków, jako fenomeny tekstualne i dyskursywne<sup>7</sup>. W tej perspektywie *iconic turn* jest postrzegany jako sprzeciw wobec zwrotu lingwistycznego, co szczególnie silnie widać w przypadku projektu „krytycznej ikonologii” Mitchella proponującej „opór ikony wobec logosu”<sup>8</sup>. Projekt ten jest przekroczeniem zapośredniczonej językowo ikonologii Erwina Panofsky’ego – „silnej koncepcji, zszywającej razem obraz [*image*] i tekst. Jedno musi poprzedzać drugie, dominować, stawiać opór, musi się nawzajem uzupełniać. Owa inność czy też odmienność obrazu i tekstu nie jest wyłącznie kwestią analogicznej struktury, jak gdyby obrazom miała przypaść w udziale rola »innego« w stosunku do tekstu”<sup>9</sup>. Przedstawioną sytuację trafnie podsumowuje Roma Sendyka, która twierdzi, że „projekt Mitchella jest w gruncie rzeczy projektem pragmatycznym, dotyczy użycia obrazów w kulturze codziennej i nauce, Boehm stawia natomiast dosadne pytanie o pozalingwistyczne źródło znaczenia obrazów, o ich własny *logos*”<sup>10</sup>.

Zwrot ikoniczny Boehma nie ma nic wspólnego z teorią Charlesa S. Pierca, dotyczącą ikoniczności. Został zapożyczony od historyka sztuki Maxa Imdahla, który pojęcie znaczenia ikonicznego definiuje w zgodzie z ustaleniami Erwina Panofsky’ego: „Elementy składowe, rozpoznane już jako postacie czy przedmioty, zostają zidentyfikowane dokładniej niż tylko jako figuralne czy przedmiotowe. Postacie, a w każdym razie najważniejsze z nich, można nazwać imionami”<sup>11</sup>. Jak widać na przytoczonym

<sup>7</sup> D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 394–395.

<sup>8</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoriałny*, dz. cyt., s. 15.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2012, s. 170.

<sup>11</sup> M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów*



przykładzie źródła zwrotów ikonicznego i piktorialnego są wspólne i dotyczą ikonologii Erwina Panofsky'ego. W tym rozumieniu, jak zauważa Boehm, „[w] istocie termin »ikonologia« byłby obszernym metodologicznym substytutem tego, co powinna osiągnąć historia sztuki, to znaczy rozumienia oraz interpretacji *logos* obrazu w jego historycznym, zorientowanym na postrzeganie i nasyconym znaczeniem uwarunkowaniu. Panofsky (którego autorytatywne przeformułowanie terminu pozostaje ważne do dziś) zapożyczył starożytne pojęcie ikonologii, zaś czyniąc tak, spowodował przesunięcie jego wagi w kierunku tekstualności [...]. Kiedy przywołujemy ikonizację, nie oznacza to nigdy wycofania się z języka, lecz raczej w grę wchodzi różnica w stosunku do języka. Obraz jest tak samo daleki od neutralności lub bezpośredniości jak oko; za to jest on wielorako połączony z kontekstem myśli, płci, kultury, ideologii i mowy – co oczywiście nie oznacza, że mógłby kiedykolwiek być po prostu z owych kontekstów wywieziony. »Mój« zwrot jest zatem raczej krytyką obrazu niż krytyką ideologii»<sup>12</sup>.

Jednym z rozwiązań, które proponuje Mitchell jest porzucenie metajęzyka lub dyskursu, który miałby kontrolować sposoby rozumienia obrazów i odkrycie modelu, „w jaki owe obrazy próbują się przedstawiać »ikonografią«”<sup>13</sup>. Jednak Mitchell nie podaje żadnych rozwiązań przedstawionego problemu. Co więcej, przyjęcie tego założenia „sugeruje [...] dyskursywną naukę o obrazach [*images*], zapanowanie nad ikoną przez *logos*”<sup>14</sup>. O krok dalej idzie Boehm, który próbuje wypracować filozoficzne podstawy

---

„*Artium Quaestiones*”, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009, s. 112.

<sup>12</sup> G. Boehm, W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 99.

<sup>13</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 13.

<sup>14</sup> Tamże.

rozumienia obrazu<sup>15</sup>, podkreślając, że: „Obrazy aż nadto długo »czytano«, szukając ukrytego w nich sensu i podtekstu lub historii dającej się opowiedzieć. A przecież nie są one bynajmniej tylko znakami, odbiciami lub ilustracjami, dysponują całkowicie własną siłą oddziaływania, która, jak się wydaje, nie daje mowie do siebie dostępu”<sup>16</sup>.

Dla opisanie sytuacji, w jakiej znajduje się kulturoznawstwo wobec zwrotu obrazowego, interesująca wydaje się alternatywna droga rozwoju studiów wizualnych, w której historia sztuki jest ośrodkiem współczesnych przemian intelektualnych odbywających się w interdyscyplinarnych badaniach, opartych na zdobyczach studiów kulturowych. Weźmy pod uwagę przemiany, jakie musiała przejść historia sztuki w epoce technologii cyfrowej, które tworzą podatny grunt do przekształceń, o których mówił Hans Belting proklamujący zamianę historii sztuki w historię mediów. Podobnie myśli Mitchell, który uważa, że jeżeli zwrot piktorialny odbywa się obecnie, to z jednej strony jest on stymulowany przez rozwój mediów cyfrowych, które stwarzają podatny grunt „do wykształcenia nowych form stymulacji wizualnej oraz iluzjonizmu”<sup>17</sup>. Zwrot piktorialny oraz kultura całkowicie zdominowana przez obrazy stały się realną możliwością dzięki rozwojowi techniki cyfrowej, ale niekoniecznie wygodną i popieraną przez wszystkich. W rozumieniu Mitchella zwrot piktorialny: „Jest [...] postlingwistycznym i postsemiotycznym ponownym odkryciem obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, zmysłami, instytucjami, dyskursem, ciałem i figuratywnością. Jest zdaniem sobie sprawy z tego, że widzenie [*spectatorship*] (spoglądanie, wpatrywanie, zerkanie,

---

<sup>15</sup> G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild? Herausgegeben von Gottfried Boehm*, red. G. Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, s. 12

<sup>16</sup> D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 391.

<sup>17</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 7.

praktyki obserwacji, inwigilacji i przyjemności wizualnej) może być problemem tak głębokim jak przeróżne formy czytania (rozszyfrowywanie, dekodowanie, interpretacja, itd.) oraz że doświadczenie wizualne czy »wizualne kompetencje« mogą nie być w pełni wytłumaczalne przez model tekstualności<sup>18</sup>.

Kulturoznawstwo wobec zwrotu wizualnego ma przed sobą drogę, jaką przeszła historia sztuki, przekształcając się w historię obrazów albo studia wizualne. Jednak istnieje jeszcze jedna alternatywna droga, która może prowadzić do wytworzenia kulturoznawczej refleksji nad obrazem i wizualnością. Może ona odbyć się dzięki powstaniu interdyscyplinarnej refleksji rozpoczętej przez brytyjskie studia kulturowe. Wspomniane perspektywy teoretyczne wyznaczały możliwości przekraczania granic między ukształtowanymi dyscyplinami wiedzy i znajdują ciekawe zastosowania w studiach kultury wizualnej. Ten punkt widzenia pozwala nam zrozumieć specyfikę badań nad kulturą wizualną. Opiera się ona bowiem na strategii konstruowania ram metodologiczno-teoretycznych, odbiegających od przyjętego podziału w naukach humanistycznych.

Według Mitchella zwrot piktorialny pojawia się w refleksji filozoficznej, która dotyka „nauk o człowieku”. „W filozofii angloamerykańskiej jego odmiany mogą zostać odnalezione już wcześniej w semiotyce Charlesa Peirce’a lub w późniejszych »językach sztuki« [Godmana – przyp. K. C.] Nelsona; obaj badacze zajmują się konwencjami i kodami, leżącymi u podstaw nielingwistycznych systemów symboli i (co ważniejsze) nie zaczynają od przekonania, iż język jest paradygmatyczny wobec znaczenia. W Europie można zidentyfikować go z fenomenologicznym zainteresowaniem wyobraźnią i doświadczeniem wizualnym; z »gramatologią« [Jacques’a – przyp. K. C.] Derridy, która decentralizuje

<sup>18</sup> Tamże, s. 7–8.

»fonocentryczny« model języka, kierując uwagę w stronę widzialnych, materialnych śladów pisma; ze szkołą frankfurcką i jej badaniami nowoczesności, kultury masowej oraz mediów wizualnych; lub też z konsekwentnym trwaniem Michela Foucaulta przy historii i teorii władzy/wiedzy, wskazującej rozdźwięk między dyskursywnym i »widocznym«, widzialnym i wymawialnym jako podstawową powierzchnię uskoku w »skopicznych reżimach« nowoczesności<sup>19</sup>.

Do tej całej listy wskazanych „kulturowych” przesłanek zwrotu piktoralnego Mitchell dołącza również refleksje Ludwiga Wittgensteina, pochodzące z *Dociekań filozoficznych*<sup>20</sup>. Należałoby postawić pytanie: Czy są to uzasadnione przesłanki? Na postawione tutaj pytanie bardzo trudno odpowiedzieć w jednoznaczny sposób. Z jednej bowiem strony zwrot piktoralny w logice, którą proponuje Mitchell wyłania się niejako ze zwrotu lingwistycznego. Jeżeli istnieje język werbalny i niewerbalny, należy poszukiwać „języka obrazów”, a w przemianach kulturowych nierozstrzygalny problem „języka” powinien być zastąpiony przez „obraz”. Z drugiej strony powraca ciągle pytanie, czy istnieje „język obrazów”, czy myślenie, które proponuje Mitchell nie jest przykładem redukcjonizmu problemów wizualnych do językowych?

Mitchell twierdzi, że: „Idolatria, ikonoklazm, ikonofilia i fetyzizm nie są zjawiskami specyficznymi »ponowoczesnymi«”<sup>21</sup>, są jak najbardziej współczesne (w tym sensie, że występują obecnie

<sup>19</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoralny*, dz. cyt., s. 5.

<sup>20</sup> Mowa tutaj o słynnym paragrafie numer „115. Więził nas obraz. Nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się go nam nieubłaganie powtarzać”. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, dz. cyt., s. 73. Mitchell poszukuje w tym stwierdzenia filozoficznego uzasadnienia dla zwrotu piktoralnego, uważając, że ewolucja poglądów Wittgensteina wiodła od „teorii obrazu” do ikonoklazmu i „krytyki obrazowości”, która wynikała ze zweryfikowania swojego poprzedniego stanowiska.

<sup>21</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoralny*, dz. cyt., s. 7.

z taką samą siłą jak w swej wiekowej historii). Zwrot piktorialny oraz kultura całkowicie zdominowana przez obrazy stały się realną możliwością dzięki rozwojowi techniki cyfrowej, ale niekoniecznie wygodną i popieraną przez wszystkich. W rozumieniu Mitchella zwrot piktorialny daleko wykracza poza wspomniane modele „tekstualności” i w rozumieniu proponowanym przez Mitchella jest symptomem wzrostu zainteresowania Erwinem Panofskym, którego ikonologia może być kontekstem teoretycznym dla zwrotu piktorialnego<sup>22</sup>. Jak zwraca uwagę Anna Zeidler-Janiszewska, filozoficznych podstaw zwrotu piktorialnego warto poszukiwać nie tylko w późnej twórczości Wittgensteina, ale również wśród fenomenologów, a zwłaszcza u Maurice’a Merleau-Ponty’ego<sup>23</sup>. Jednak zasadnicze pytania stawiane przez zwrot piktorialny dotyczą obrazu (*picture*), który – podobnie jak u Panofsky’ego – jest rozumiany jako symbol złożonego wymiaru kulturowego i centrum wielowymiarowej myśli religijnej, naukowej i filozoficznej<sup>24</sup>.

Jednak centralny aspekt rozważań Mitchella stanowi problematyka „widzenia”, która jest zapożyczona od Panofsky’ego. Badacz ten „argumentował, iż renesansowa perspektywa nie odnosi się do »faktycznego wrażenia wzrokowego« – tak, jak była rozumiana naukowo w początkach XX wieku czy intuicyjnie w wieku XVI bądź w starożytności. Perspektywę nazywa on systematycznym abstrahowaniem ze struktury [...] przestrzeni psychofizjologicznej [...], sugerując związek pomiędzy »najnowocześniejszymi osiągnięciami psychologii« w sferze percepcji wizualnej oraz piktorialnymi eksperymentami Mondriana i Malewicza”<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 8.

<sup>23</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2006, nr 4, s. 151.

<sup>24</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 9.

<sup>25</sup> Tamże, s. 9.

Według Mitchella kwestia widzenia jest „niewyjaśnionym do końca problemem” zarówno w eseju o perspektywie<sup>26</sup>, jak i metodzie ikonologicznej. Jednak to właśnie ta problematyka, która zostaje przywołana przez Mitchella, jest rozwijana w teorii obrazu i studiach wizualności oraz świadczy o odrębności i specyfice wymienionych dyscyplin.

Określenia zwrot piktorialny i ikoniczny pochodzą z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, jednak jak trafnie zauważa Gottfried Boehm, dopiero obecnie znajdują one zastosowanie<sup>27</sup>. Natomiast ocena sytuacji i odpowiedź na pytanie, kiedy odbywa się zwrot piktorialny i ikoniczny, wydaje się ciągle dyskusyjna. W tym kontekście szczególnie ciekawe wydaje się stwierdzenie Mitchella, który uważa, że: „Zwrot piktorialny lub wizualny nie jest [...] czymś swoistym wyłącznie dla naszej epoki. Jest powtarzalną figurą narracyjną, która co prawda przybrała w naszych czasach wysoce specyficzną postać, która jednak może zaistnieć w swojej ramowej postaci w nieskończenie różnorodnych okolicznościach”<sup>28</sup>.

Mitchell twierdzi, że zwrot piktorialny powtarza się co pewien okres czasu w historii kultury, występował już w przeszłości i był związany z wynalazkami malarstwa olejnego, fotografii, filmu perspektywy centralnej, odlewu rzeźbiarskiego, internetu, pisma oraz *memesis*. Obecnie zwrot piktorialny powinien być rozpatrywany w kontekście przemian mediów cyfrowych i internetu. Opisane zjawisko wiąże się według Mitchella z charakterystycznym dla współczesności pojęciem ikonoklazmu (niszczenia obrazów), którego przyczyną jest ikonofobia – strach i lęk przed nową technologią wizualną. Przejawem zwrotu piktorialnego nie

---

<sup>26</sup> Mitchell ma na myśli esej: E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008.

<sup>27</sup> G. Boehm, W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 95.

<sup>28</sup> W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie...*, dz. cyt., s. 286.

jest więc pojawienie się nowej technologii wizualnej, ale ikonofobiczna obawa przed nowym obrazem<sup>29</sup>.

Zwrot piktorialny otworzył nowe perspektywy teoretyczne dla obrazów, które dotychczas były badane głównie w kontekście estetycznym, a teraz są również ujmowane jako zjawiska kognitywne i dyskursywne. Według Boehma zwrot ikoniczny umożliwił ponowne odkrycie historii nauki jako „historii obrazów”, która stała się integralną częścią studiów kultury wizualnej, co otwiera pole do dyskusji między naukami ścisłymi a humanistycznymi. Stworzenia tego pola wzajemnego dialogu i dyskusji jest największym osiągnięciem zwrotu ikonicznego. W tym aspekcie zarówno Mitchell, jak i Boehm zgadzają się ze sobą. Jednak możemy tutaj mówić o dwóch różnych sposobach rozumienia pojęcia „historia obrazów”<sup>30</sup>. Boehm wiąże to pojęcie z historią nauki, której celem było zawsze „stwarzanie obrazów”, często rozumianych w odmiennych kontekstach, np. „obrazu świata”. Proces ten nie był związany z tworzeniem „obrazów” fizycznych, malarskich czy fotograficznych, choć zdarzało się tak, że nauka mogła wykorzystywać wspomniane media wizualne, np. fotografię, film, media cyfrowe. Rozumienie pojęcia „stwarzanie obrazów”, które proponuje Boehm, wiąże się z wieloznacznością słowa „obraz”. Mitchell przyznaje rację Boehmowi w tym, że obrazy były zawsze celem nauki, która niejako „stwarza obrazy”<sup>31</sup>.

Paradoksalnie zwrot ikoniczny pojawia się wtedy, kiedy historia sztuki pod wpływem zwrotu lingwistycznego zaczyna odkrywać sztuki plastyczne jako systemy znakowe, teksty i dyskursy. Natomiast w wypadku Mitchella projekt „krytycznej ikonologii” odnosi się tylko do własnej dyscypliny, ale proponując „zapanowanie nad

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 108.

<sup>30</sup> Tamże, s. 99.

<sup>31</sup> Tamże, s. 106.

ikoną poprzez *logos*<sup>32</sup>, wykracza poza stanowisko zapośredniczonej językowo ikonologii Panofsky’ego. Doris Bachmann-Medick twierdzi, że: „Rozszerzenie tego założenia o refleksję nad formami percepcji, jakimi są widzenie i rozpatrywanie, toruje następną drogę transcendującym obraz *Visual Studies*. Na ten kierunek wskazuje również Gottfried Boehm swym stanowczym uwzględnianiem zmysłowych kategorii percepcji, jak na przykład kategorii spoglądania”<sup>33</sup>.

Problematyka widzenia odróżnia teorię obrazu i studia wizualności od „tekstowych” projektów ikonologii. W tej kwestii według Mitchella godną uwagi jest książka Jonathana Crary’ego *Techniques of the Observer*<sup>34</sup>, która odnosi się do problemów ikonologii Panofsky’ego i ukazuje trudności teoretyzowania w zakresie pojęć widz/praktyki widzenia (*spectator/spectatorship*)<sup>35</sup>. W tym sensie zwrot piktorialny jest wprowadzeniem nie tylko do teorii obrazu, ale również studiów wizualności (*Visual Studies*). W tej perspektywie nauki te zyskują wspólne przesłanki teoretyczno-metodologiczne. Jednak jak stwierdza Martin Jay, zwrot piktorialny może stać się następcą zwrotu ligniwistycznego, podobnie jak model „czytania tekstów” ustępuje modelom „widza”, „praktyk widzenia” i wizualności. Pojęcie figuratywności nie daje się zaliczyć do tego, co dyskursywne i domaga się własnych metodologii analitycznych<sup>36</sup>.

Mimo że „Zwrot piktorialny nie jest odpowiedzią na wszystko. Jest zaledwie sposobem na postawienie pytania”<sup>37</sup>, w swej retoryce wydaje się uzależniony od zwrotu ligniwistycznego i „tekstualnej”

<sup>32</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 13.

<sup>33</sup> D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 395. Autorka powołuje się na tekst G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, dz. cyt., s. 11–38.

<sup>34</sup> J. Crary, dz. cyt..

<sup>35</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 9–11.

<sup>36</sup> Zob. M. Jay, *Vision in Context...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>37</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 13.



ikonologii Panofsky'ego. W tej kwestii Mitchell uważa, że kłopotów i problemów dostarcza sam źródłosłów słowa „ikonologia”, ponieważ: „Z jednej strony sugeruje ono dyskursywną naukę o obrazach [*images*], zapanowanie nad ikoną przez *logos*; z drugiej [...] niektóre uporczywe obrazy oraz podobieństwa przenikają do tegoż dyskursu, prowadząc do zsumowania »światoobrazów« i »światopoglądów«. Ikona w ikonologii jest niczym stłumiona pamięć, powracająca nieustannie w formie niekontrolowanego objawu”<sup>38</sup>.

Jednym z rozwiązań, które proponuje Mitchell, jest porzucenie metajęzyka lub dyskursu, który miałby kontrolować sposoby rozumienia obrazów, i odkrycie sposobu, w jaki owe obrazy próbują się przedstawiać „ikonolografii”<sup>39</sup>. Jednak Mitchell nie podaje żadnych rozwiązań przedstawionego problemu. O krok dalej idzie Boehm, który próbuje wypracować filozoficzne podstawy rozumienia obrazu<sup>40</sup>. Przedstawioną sytuację trafnie podsumowuje Roma Sendyka, która twierdzi, że „projekt Mitchella jest w gruncie rzeczy projektem pragmatycznym, dotyczy użycia obrazów w kulturze codziennej i nauce, Boehm stawia natomiast dosadne pytanie o pozalingwistyczne źródło znaczenia obrazów, o ich własny *logos*”<sup>41</sup>.

Zwrot piktorialny i *iconic turn* doprowadziły do rozwoju kilku dyscyplin naukowych z zakresu wiedzy o obrazie. Pierwszą z nich szeroko postulowaną przez Mitchella i znajdującą swój oddźwięk na niemieckojęzycznym gruncie była interdyscyplinarna teoria obrazu. Przekładem tego rodzaju teorii jest *Antropologia obrazu* Hansa Beltinga, w której: „Mówienie o antropologii nie wiąże się

<sup>38</sup> Tamże, s. 13.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> G. Boehm, dz. cyt., s. 12.

<sup>41</sup> R. Sendyka, dz. cyt., s. 170.

z jedną konkretną dyscypliną, ale wyraża pragnienie otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu”<sup>42</sup>. Jednak jak twierdzi Doris Bachmann-Medick: „Z drugiej strony w efekcie tego szerokiego rozumienia obrazu granice swoich możliwości osiąga filozoficzna refleksja na jego temat, a wspólnie z nietradycyjną refleksją historii sztuki”<sup>43</sup>.

Przedstawione przesłanki teoretyczno-metodologiczne pozwalają traktować studia kultury wizualnej jako interdyscyplinarną „teorię obrazu”. W ten sposób projekt Mitchella i Boehma zyskuje bardziej „globalny” wymiar. *Picture Theory* i *Antropologia obrazu* nie są już subdyscypliną studiów kultury wizualnej, ale reprezentują ją w pełnym wymiarze jako autonomiczne dziedziny wiedzy. Jedną z pierwszych dysertacji na temat studiów kultury wizualnej przyjmuje wskazany tutaj punkt widzenia, traktując teksty większości autorów identyfikowanych z VCS jako przykłady rozwoju dyscypliny, którą Margaret Dikovitskaya, w zgodzie z przesłankami proponowanymi przez Mitchella, zdecydowała się nazwać studiami wizualnymi (*Visual Studies*)<sup>44</sup>. Jest to kolejna dziedzina wiedzy, która powstała jako efekt rozwoju zwrotu piktorialnego i została sformułowana przez Mitchella jako alternatywna wobec studiów kultury wizualnej.

Proklamowana przez Mitchella dyscyplina studiów wizualnych (*Visual Studies*) otwiera możliwość zaistnienia jeszcze jednego zwrotu, oprócz piktorialnego i ikonicznego. Mowa mianowicie o zwrocie wizualnym (*visual turn*), który przesuwając punkt ciężkości z obrazu na performans i kieruje nasze zainteresowanie w stronę widzenia kulturowego, czyli praktyki percepcyjnej traktowanej

<sup>42</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>43</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns...*, dz. cyt., s. 399.

<sup>44</sup> M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge – Massachusetts – London: The MIT Press 2005, s. 64.

jako proces społeczno-kulturowy. W tym wymiarze refleksja na temat obrazów może być traktowana jako kulturoznawcza perspektywa, która „relatywizację autonomii tego, co wizualne” traktuje konstruktywnie, ale i otwiera możliwości dyskusji na takie tematy jak podmiotowość albo tożsamość<sup>45</sup>.

Zdaniem Keitha Moxeya proklamowany przez Mitchella zwrot piktorialny polega na tym, że jego autor nie ogranicza się wyłącznie do uprzywilejowanych badań estetycznych, ale kieruje swe wysiłki w stronę wielu związanych ze sobą obszarów. Autor twierdzi, że: „Doniosłość »zwrotu piktorialnego« wyraża się w tym, że Mitchell badań nad obrazami nie ogranicza wyłącznie do tych, których zwyczajowe uprzywilejowanie wyraża się w przynależności do kategorii »sztuka«. Dzieła sztuki, których gwarancję statusu tradycyjnie stanowi pojęcie wartości estetycznej, nie są jedynymi przedmiotami wizualnymi, których uobecnienu należne jest uznanie. Walory estetyczne bowiem to tylko jeden z rodzajów władzy, którymi obiekty wizualne mogą być obdarzone, i Mitchell zauważa, że ich moc przykuwania uwagi może przejawiać się na różne sposoby. Badania nad wizualnością swe zainteresowania kierują w stronę wielu różnych i niezwiązanych z sobą obszarów, do których zalicza się świat kultury wizualnej, jak również zmieniająca się natura wizualności i sposobów postrzegania świata”<sup>46</sup>.

Zarówno studia wizualne inspirowane zwrotem piktorialnym/ /ikonicznym, jak i te, które zawdzięczają swój rozwój dziedzictwu socjologicznych studiów kulturowych, kierują naszą uwagę w stronę recepcji artefaktów wizualnych. W jednym przypadku

<sup>45</sup> Por. D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 418.

<sup>46</sup> K. Moxey, *Studia wizualne a zwrot ikoniczny*, przeł. M. Korzewski, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012, s. 145.

zostaje zniesiona różnica między podmiotem i przedmiotem, a w drugim różnicujące się tożsamości twórcy i odbiorcy determinują obrazy<sup>47</sup>.

Mitchell twierdzi, że: „W ikonologii Panofsky’ego »ikona« jest całkowicie opanowana przez »logos«, rozumiany jako retoryczny, literacki, a nawet (mniej przekonująco) naukowy dyskurs”<sup>48</sup>. Podobnie dzieje się ze zwrotem piktoriaalnym, który jest lustrzanym odbiciem zwrotu lingwistycznego, proklamowanego przez Richarda Rorty’ego. W przekonaniu Mitchella postmodernistyczna ikonologia podtrzymuje funkcjonowanie języka, a nie obrazu. Dlatego obecnie dochodzi do szczególnie częstego pojawiania się form hybrydycznych, które są wynikiem oddziaływania koncepcji zszywania razem obrazu (*image*) z tekstem w jedną całość *image-text*. Propozycja Mitchella sprowadza się do krytycznej ikonologii, która kieruje nas w stronę „hiperikon” i metaobrazów. Jednak szczególnie ważną kwestią wydaje się związek między ikonologią a ideologią. Mitchell twierdzi, że „Ikonologia rozpoznaje się jako ideologia, czyli jako system neutralizacji, homogeniczny dyskurs”<sup>49</sup>. Ale ogniwo, które łączy te dwie nauki, polega na przesunięciu tych nauk z epistemologicznego gruntu na obszar zajmowany przez politykę, etykę i hermeneutykę. Jednak stosunek Panofsky’ego do obrazów ujawnia się w figurze Innego umieszczonej w wymiarze społecznym<sup>50</sup>. W tym wymiarze refleksja nad zwrotem piktoriaalnym przenosi się z kontekstu estetycznego na społeczny i prowadzi w prostej linii do odnowienia ikonologii jako „nowej” nauki o obrazie.

<sup>47</sup> Tamże, s. 151.

<sup>48</sup> W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktoriaalny*, dz. cyt., s. 15.

<sup>49</sup> Tamże, s. 17.

<sup>50</sup> Tamże, s. 19.

## 5.2. Zwrot postkolonialny

Pojawienie się w latach osiemdziesiątych XX wieku *Postcolonial Studies* i zwrotu postkolonialnego wywołało rozwój nowych perspektyw teoretycznych w licznych dyscyplinach nauk humanistycznych. Dla studiów kultury wizualnej szczególnie ważne mogą być przemiany na obszarze historii sztuki i ukształtowanie się tzw. estetyki postkolonialnej, która za punkt wyjścia przyjmuje nie europejskie pojęcie dzieła sztuki, ale transkulturową cyrkulację obiektów<sup>51</sup>. W tej perspektywie omówione pojęcie transkulturowości stanowi podstawowe narzędzie operacyjne w refleksji teoretycznej. Podobnie postępuje Mirzoeff, który analizuje przypadek Konga w odniesieniu do pojęcia „imperialnej transkultury”<sup>52</sup>

W zakresie problemów kolonializmu/postkolonializmu na obszarze studiów kultury wizualnej Mirzoeff podejmuje temat Republiki Konga – kraju położonego w środkowej Afryce nad Oceanem Atlantyckim, nazywanego „Czarnym Atlantykiem”, który jest szczególnie ważny dla kultury wizualnej. W Kongu Perry Miller, który stworzył dyscyplinę *American Studies*, doznał szczególnej epifanii. To miejsce jest również ważne ze względu na zjawisko przemocy. Głównym założeniem przedstawianych przez Mirzoeffa konkluzji jest przekonanie, że Europejczycy posiadali dużą ilość wiedzy na temat Konga i „uparcie, celowo zapomnieli tego, co nauczyli się o Kongu od XV wieku, w terminologii Ortiza – zdekturyzowali Kongo, w celu akulturacji samych siebie i Afrykanów pochodzących stamtąd w stronę nowego bytu, który stworzyli oraz nazwali Kongiem”<sup>53</sup>. Ta sytuacja znajduje potwierdzenie w sformułowaniu, którego użył francuski filozof Ernest

<sup>51</sup> Cyt. za: D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 264–265.

<sup>52</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 127–146.

<sup>53</sup> Tamże, s. 129.

Renan w swym wykładzie *Czym jest naród?* – w tworzeniu narodu kluczowe jest zapominanie tego, co było wcześniej w świadomości społecznej ukształtowane<sup>54</sup>. W omawianym przykładzie transkultuacji Konga Mirzoeff buduje tezę teoretyczną, która mówi o tym, że ci, którzy są kolonizowani, są przedstawiani jako wytwór dyskursu kolonialnego. To nie jest przetworzony obraz „dzikich”, ale konstrukt całkowicie „sztuczny”, społecznie kształtowany. Europejczycy niszczyli kultury pierwotne, aby stworzyć swoje wersje kultur.

Potwierdzeniem przedstawionych tez teoretycznych są materiały wizualne, które Mirzoeff odnajduje głównie w mapach z okresu wczesnonowożytnego pokazujących konkretne detale wiedzy na temat afrykańskiej geografii i zawierających lokalne nazwy. Z kolei w XVIII wieku opisy podróży dawały czytelnikowi tylko przegląd ludów afrykańskich, czyli „wymazywano” (dokonywano dekulturacji) tego, co tam było wcześniej. Próbowano stworzyć wizerunek „dziczy”, podczas kiedy tam żadnej „dziczy” nie było. Mapa rzeki Kongo, przedstawiająca tamtejsze katarakty, była miejscem, gdzie skupiała się kolonizacja europejska. W tym sensie możemy mówić o interpretacji postkolonialnej, w której na mapie przedstawiającej rzekę Kongo nic praktycznie nie widać, tylko pustą przestrzeń do wypełnienia i skolonizowania. Jednak w tym miejscu była cywilizacja, którą Europejczycy zniszczyli. W średniowieczu istniały tam królestwa, które zostały sprowadzone do poziomu skłóconych ze sobą plemion przez ingerencje Europejczyków, którzy stworzyli „dzicz” w miejsce kultury (dokonano dekulturacji)<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> E. Renan, *What is a Nation?*, w: *Nation and Narration*, red. H. Bhabha, London – New York: Routledge 1990, s. 11.

<sup>55</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to...* dz. cyt., 2009, s. 129–130; N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., 1999, s. 129–161.

Pod koniec XV wieku król Alfons I Nzinga Mbemba (1456–1542) nauczył się portugalskiego i utrzymywał stosunki dyplomatyczne z królem Portugalii. Jednak ten fakt został całkowicie „wymazany” z pamięci zbiorowej. W ten sposób dyskurs kolonialny „wymazał” realne istnienie i wiedzę o bycie danego regionu, tworząc w zamian iluzję, która jest dekonstruowana przez dyskurs postkolonialny. Królestwa zostały zniszczone i Kongo rozpadło się na plemiona w wyniku ingerencji Europejczyków. Podobnie sama koncepcja Afryki jest zachodnia, ponieważ jedynie Europejczycy mogli wymyślić podział świata na kontynenty<sup>56</sup>.

Mirzoeff podaje wiele przykładów zdjęć przedstawiających „dzicz”. Polegało to na tym, że władze kolonialne organizowały serie przystanków wzdłuż rzeki Kongo, aby fotoreporterzy mogli się komfortowo przemieszczać z jednego postoju do drugiego. W ten sposób powstawały zdjęcia „dziczy” w warunkach cywilizacyjnych. Stworzono sztuczną koncepcję „dziczy”, którą można było fotografować. W tym sensie Mirzoeff podaje przykład zdjęcia przedstawiającego czarnego, który szczyrzy zęby. W ten sposób stworzono dyskurs o kanibalizmie, który mówił o tym, że cywilizacja walczy z kanibalizmem. Dowodem na to, że Europejczykom udało się wyeliminować kanibalizm, było to, że w ogóle go nie było w tamtych czasach na obszarze Konga<sup>57</sup>.

Definiując postkolonializm na obszarze kultury wizualnej, warto odwołać się do reżimów skopicznych (wizualnych), które w tym ujęciu są modelami widzenia kulturowego narzuconymi przez kolonializm. We wspomnianej perspektywie procedury te tworzą systemy widzenia, przedstawienia wizualne i obrazy, które powstają w wyniku sprawowania władzy. Jane Kromm twierdzi, że: „Podróżnicy, kupcy, wojskowi i odkrywcy tworzyli albo zamawiali przedstawienia

<sup>56</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., 1999, s. 132–133.

<sup>57</sup> Tamże, s. 135–136.

ludzi i scenerie, które pomogły stworzyć i ustabilizować wizualną kontrolę kolonizatorów nad kolonizowanymi w sposób dający się skonsumować przez zachodnioeuropejskich widzów. Te obrazy w swoim kumulatywnym efekcie składały się na styl i formalny system, który mógł zostać zaakceptowany jako rodzaj politycznej rzeczywistości identyfikowanej z wizualnym reżimem, tak opresywnym, jak każdy inny rodzaj władzy. Głównym komponentem tego stylu czy reżimu była antyteza zachodniego modernizmu, ciągle podkreślająca pasywność i niedorozwój, niebezpieczne emocje, nieracjonalność, barbarzyństwo. Te cechy wzmacniały prawdę stwierdzeń europejskich prób kolonizacji w kontekście tego, jak przedstawiały wyizolowane, egzotyczne zjawiska kulturowe jako coś typowego dla całych kultur i krajów. Portrety opisywały harem, bazar, polowanie czy hulanki w wizualnej taktyce orientalizmu poprzez swoje ostre skupienie się na intrygach tego, co ukryte i zamknięte. [...] Próbując dokumentować tam, gdzie zmyślano, i opisywać tam, gdzie dopowiadano sobie wizualne reżimy orientalizmu, dostosowują nieznanne widoki rasowych i kulturalnych różnic do porządku wystawienniczego zachodniej konsumpcji. To właśnie fałszywe stwierdzenia tego porządku współczesna myśl postkolonialna próbuje ukazać<sup>58</sup>.

Podana powyżej obszerna definicja postkolonializmu na obszarze studiów kultury wizualnej może stanowić wprowadzenie do opisanych przez Mirzoeffa wizualnych praktyk kolonialnych. Perspektywa ta ukazuje, w jaki sposób tożsamość kulturowa tworzy się w procesie kształtowania odmienności. Rasa nakłada się tutaj na zagadnienia seksualności, płci kulturowej, tworząc strukturę hybrydyczną<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> J. Kromm, *Introduction*, w: *A History of Visual Culture: Western Civilization From the 18th to the 21st Century*, J. Kromm, S. B. Bakewell, Oxford – New York: Berg 2010, s. 238–239.

<sup>59</sup> Por. H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 188.



W *Decolonizing Visions* Mirzoeff kontrastuje biopolitykę z nekropolityką, która jest ostatecznym wyrażeniem władzy nad tym, kto ma żyć, a kto musi umrzeć. W państwach europejskich, które kolonizowały Afrykę, mamy do czynienia z biopolityką, w przeciwieństwie do krajów kolonizowanych, gdzie panuje nekropolityka<sup>60</sup>. Przykładem wizualnych wytworów kolonializmu mogą być figurki *nkisi* używane przez afrykańskich czarowników, którzy wbijają w nią gwoździe, aby w ten sposób przekląć swoich wrogów. Po erze kolonializmu inspiracje figurkami *nkisi* można odnaleźć w rzeźbie *Fetish No. 2* (1988) Renée Stout, która jest modelowana ciałem artystki, natomiast jej tytuł pochodzi z kultury zachodnioeuropejskiej. Mirzoeff uważa, że figurka ta ukazuje siłę afroamerykańskiego feminizmu i trudną sytuację kobiet w Kongu w erze kolonialnej. Figurki *nkisi* mają w okolicach brzucha przestrzeń, w której umieszczano zioła, a w tym wypadku znajduje się tam: znaczek pocztowy z Nigru, stare zdjęcie dziecka i suche kwiaty. Szczególnie ciekawe jest to, że zdjęcie dziecka przypomina „dzieci hybrydowe” (mieszanych ras), urodzone w Kongu podczas ery kolonialnej. Znaczek pocztowy z Nigru przypomina afrykańską diasporę, ale jednocześnie europejską praktykę wysyłania pocztówek przedstawiających „lokalne życie”. Natomiast kwiaty odnoszą się do praktyki aktywowania tej figurki magicznej w celu odparcia sił kolonialnych. Czarne ciało kobiece zawsze wywoływało lęki i pożądanie w kulturze zachodniej, natomiast autorka nie represjonuje seksualności postaci, ale jednocześnie jej nie akcentuje, raczej koncentruje się na wykorzystaniu ciała jako źródła siły<sup>61</sup>.

Na obrazie *Ta Télé* (1988) Frederic Trigo Piula namalował publiczność patrzącą na figurkę *nkisi* z umieszczonym telewizorem w brzuchu, który pokazuje jej twarz. Na drugim planie znajdują

<sup>60</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 198.

<sup>61</sup> Tamże, s. 201.

się dwa rzędy ekranów telewizyjnych ukazujących między innymi: *talk show*, mecz piłki nożnej, reklamę piwa, Paryż z wieżą Eiffla, całującą się białą parę, stół z jedzeniem, widok Ziemi z kosmosu – wszystko to wywołuje pożądanie wśród widowni przedstawionej na pierwszym planie w postaci zarysu głów z różnymi znakami (na przykład nóż i widelec) mającymi sygnalizować, czego pożądają. Dzieło to sugeruje, że zachodnioeuropejska chęć posiadania dóbr konsumenckich jest prawdziwym fetyszyzmem, który wpłynął na Afrykę. Ten fetyszyzm towarowy ma o wiele większy wpływ na ludzi niż magiczne figurki *nkisi*<sup>62</sup>.

Kolejnym przykładem wizualnego kolonializmu jest nekropolityka podczas wojny domowej w Ruandzie między plemionami Hutu i Tutsi. Belgowie przyczynili się do znacznego pogłębienia biologicznych różnic pomiędzy plemionami, co można odczytywać jako dziedzictwo kolonializmu. Ludobójstwo w tej wojnie było formą zapośredniczonej reprezentacji, to znaczy jedno plemię uważało drugie za współpracowników kolonizatorów. Wojna rozpoczęła się wtedy, kiedy Hutu zaatakowali Tutsi, ponieważ potraktowali ich jak „kozła ofiarnego” i utożsamili z kolonizatorami. Ta szczególna „zemsta za kolonizację” nie była wybuchem przemocy, ale „aktem symbolicznym”. Dlatego mówiono o zabijaniu jak o „pracy”, a o maczetach i broni jak o „narzędziach do pracy”<sup>63</sup>. Identyfikacja plemienia Tutsi z kolonizatorami była rodzajem rozszerzenia dyskursu postkolonialnego o problematykę władzy. Jak twierdzi Leela Gandhi, „jeśli władza jest dostępna jako forma »podporządkowania«, to jest ona także procedurą, która jest »subiektywizowana« – przez poszczególne jednostki i w nich samych”<sup>64</sup>. Z tego względu

<sup>62</sup> Tamże, s. 202.

<sup>63</sup> Tamże, s. 205.

<sup>64</sup> L. Gandhi, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2008, s. 22.

atak plemienia Hutu na plemię Tutsi był aktem przejścia władzy, analogicznym do tego, jaki uczynili kolonizatorzy.

W zakresie „wizualizowania postkolonialnego” Mirzoeff omawia instalację *Scramble for Africa* (2003) Yinki Shonibare, która przedstawia manekiny bez głów przy stoliku z mapą Afryki. Postacie z instalacji dokonują podziału lądu afrykańskiego, podobnie jak kolonizatorzy dokonywali tego na dziewiętnastowiecznych konferencjach. Jednak wtedy to „głowy państw” dzieliły Afrykę, a w instalacji Shonibare manekiny nie mają głów<sup>65</sup>.

Inną szczególnie ciekawą pracą artystyczną w tym kontekście wydaje się fotografia *The Chief: he who sold Africa to the colonists* (1997) Samuela Fosso, która przedstawia czarnoskórą postać – wodza ubranego w stylu „hybrydowym”, z elementami zachodniej i afrykańskiej kultury, a zamiast berła ma słoneczniki w ręku<sup>66</sup>. Artysta wykorzystuje „wizualną tożsamość”, ponieważ praca ta jest jednocześnie autoportretem. Ta hybrydowa i wizualna tożsamość jest strategią opartą na kulturowej czystości, jednak skierowaną w kierunku czerpania wzorców z kultury zachodnioeuropejskiej poprzez zestawianie ich z rdzennymi wartościami<sup>67</sup>.

### **5.2.1. Wizualne reżimy kolonizacji i „wizualny imperializm”**

W artykule *Visual Regimes of Colonization. Aboriginal Seeing and European Vision in Australia* Terry Smith wymienia trzy reżimy wizualne kolonizacji, które były praktykowane w koloniach australijskich oraz północno- i południowoamerykańskich. Są to kalibracja, obliteracja (wymazanie) oraz symbolizacja (szczególnie

<sup>65</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., 2009, s. 211.

<sup>66</sup> Tamże, s. 214.

<sup>67</sup> A. Loomba, *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2011, s. 184.

estetyzacja)<sup>68</sup>. W zakresie praktyk kalibracji Smith omawia tworzenie map oceanów i lądów, mierzenie dystansów oraz granic rządowych i prywatnych, nadzór ludzi, które są czymś więcej niż tylko aktami nazywania i zauważenia, ustalania pozycji i opisywania cech w pracy geografa lub obserwatora. Kalibracja inicjuje procesy ciągłego nadzoru i kontroli oraz utrzymywania porządku. W ten sposób tworzone są samoreplikujące się warunki funkcjonowania państwa w stylu europejskim, które są bastionem struktury społecznej istniejącej zawsze na granicy przeistoczenia się w barbarzyństwo i chaos. Jednak imperialna ekspansja, ekonomiczna konieczność i praktyczne warunki osadnictwa wymagają czegoś więcej niż tylko refleksyjnej skłonności do obserwacji<sup>69</sup>.

Z kolei praktyki obliteracji dotyczą wymazywania środowiska i jego warunków (*habitus*), wyobrażeń na jego temat, punktów obserwacyjnych, a ostatecznie fizycznego istnienia ludów autochtonicznych. Mogą one przyjmować formy brutalnego usuwania, naruszenie miejsc ceremonii, kreowanie środowiska, w którym autochtoni nie mogą dłużej żyć. Wszystkie te zabiegi prowadzą do wymarcia, które staje się źródłem zastanowienia dla nieświadomego sprawcy. Ale mogą one być również przyczyną nieautoryzowanej reprodukcji aborygeńskich wzorów sprowadzających się do poziomu graffiti, które pojawiają się w miejscu „świętych znaków”. Wszystkie te formy prowadzą do asymilacji autochtonów w uniwersalnym, zachodnioeuropejskim racjonalizmie albo umiejscowieniu ich w dystansie, którego nie można pokonać, na przykład traktując ich jako „szlachetnych dzikusów”. Wymienione praktyki rozciągają się od brutalnego morderstwa do wyobrazeniowego

---

<sup>68</sup> T. Smith, *Visual Regimes of Colonization. Aboriginal Seeing and European Vision in Australia*, w: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London – New York: Routledge 2002, s. 483.

<sup>69</sup> Tamże, s. 483.

albo symbolicznego czynienia „Innym”, co ujawnia się w sztuce. Te procedury abstrahują od cech autochtonicznego pochodzenia, przedstawiając lokalnych mieszkańców w reprezentacjach, które są jednocześnie znajome (europejskie) i „dzikie” (egzotyczne). Jednak rzeczywista inność autochtonów jest niejako zasłonięta przez ekran (reprezentację wizualną)<sup>70</sup>.

Ostatnia praktyka wizualnych reżimów kolonizacji to symbolizacja, czyli przetwarzanie świata doświadczeń, traktując wybrane jego części lub pewne relacje zachodzące w nim jako reprezentatywne dla abstrakcyjnych idei (piękna) albo ideologicznych tendencji (rządy burżuazji). Natomiast kiedy dążono do podporządkowania świata zasadom reprezentacji wizualnej, które odnajdujemy w malarstwie, rzeźbie i fotografii, to poddawano świat praktykom estetyzacji, co czyniono bez precedensu. W XVIII i XIX wieku estetyzacji dokonywano poprzez wizualny reżim określony jako „malowniczość”, który był czymś więcej niż tylko stylem malarskim albo słabością angielskich dżentelmenów do podziwu krajobrazu i poszukiwania motywów wizualnych przypominających słynne obrazy. Ta praktyka estetyzacji była otwartą formą „wizualnych podróży” – techniką na łączenie ze sobą obrazów i miejsc, czego nie można było dokonać poza tymi procedurami<sup>71</sup>.

W zakresie kalibracji Smith podaje przykład europejskiej mapy przedstawiającej zatokę Sydney, wykonaną przez gubernatora Johna Huntera i porucznika Williama Bradleya w XVIII wieku. Jednak na mapie tej nie ma żadnych śladów życia. Mamy tylko podział na poszczególne terytoria, ani śladu autochtonów. W ten sposób kalibracja podporządkowuje teren kontroli<sup>72</sup>. Dla kontrastu: „Przedstawianie ładu przez australijskich Aborygenów nie jest

<sup>70</sup> Tamże, s. 483–484.

<sup>71</sup> Tamże, s. 484.

<sup>72</sup> Tamże, s. 484–485.

precyzyjną kaligrafią zorientowaną północ – południe, wschód – zachód, ani też przedstawiającą zmierzone dystanse z przedmiotami narysowanymi według skali, a wydarzeniami ulokowanymi konkretnie w czasie. Jest ona wizualną prowokacją do pieśni ceremonialnej, do opowiadania rozwiniętych narracji na temat tego, jak i dlaczego pierwotne istoty stworzyły Ziemię i wszystko na niej, jak postaci przodków żyły i gdzie poszły, gdzie podróżowały, jakie były ich czyny”<sup>73</sup>.

Mapy europejskie miały charakter racjonalny, służyły kontroli i były pełne obliteracji, czyli braku jakichkolwiek śladów ludności pierwotnej, w przeciwieństwie do oryginalnych map aborygeńskich, w których człowiek stanowił jedność z reprezentowanym na mapie terenem i nie starał się podporządkować go sobie.

W zakresie estetyzacji Smith omawia przykłady obrazów, które przedstawiają krajobrazy australijskie, tak jakby to były krajobrazy angielskie. Jednak w wypadku estetyzacji nie chodzi o nawiązania do określonego stylu malarskiego, ale o motyw tematyczny, o to, co jest przedstawione na obrazie. Jest to bowiem sztuka reprezentacyjna, która miała służyć temu, żeby kolonizatorzy czuli się jak u siebie. Przykładami tego typu malarstwa jest seria akwarel *The Town of Sydney in New South Wales* (1821) Jamesa Taylora, która ukazuje 360-stopniową panoramę wokół zatoki Sydney widzianą z miejsca nazwanego wzgórzem *Observatory*, i olej na płótnie zatytułowany *Yalla-y-Poorra Homestead* (1864) Eugene’a von Guérarda<sup>74</sup>.

W refleksji kolonialnej/postkolonialnej ważne miejsce zajmuje problematyka imperializmu. W jej zakresie mieszczą się zagadnienia wynikające z podjętych dyskusji. Z jednej strony mamy tutaj do czynienia z konkluzją Edwarda W. Saida, która ujmuje Orient jako wymysł europejskich podróżników lokujących w tej części

<sup>73</sup> Tamże, s. 487.

<sup>74</sup> Tamże, s. 490–491.

świata romanse, awantury, egzotyczne istoty, pejzaże i niezwykle wydarzenia<sup>75</sup>. Według Paula S. Landaua metody kreacji obrazu Afryki (*image-Africa*) odwołują się do wyobrażeń Europejczyków na temat Orientu<sup>76</sup>. Z drugiej zaś strony pojęcie „imperializmu” jest rozpatrywane w kontekście współczesnych debat i polemik, które toczą się na obszarze postkolonializmu. Jak twierdzi Said, „w kontekście dyskusji nad znaczeniem »imperializmu«, które to słowo i idea są dziś tak kontrowersyjne, rodzą tak wiele pytań, wątpliwości, polemik i ideologicznych postaw, że niemal niemożliwe staje się używanie tego pojęcia. Do pewnego stopnia owa debata wiąże się, rzecz jasna, z definicją i próbą ograniczenia znaczeniowego samego słowa. Czy imperializm był przede wszystkim zagadnieniem gospodarczym? Jak daleko sięga? Jakie są jego przyczyny? Czy działał systematycznie? Kiedy (jeśli w ogóle) się skończył?”<sup>77</sup>

Biorąc pod uwagę wymienione pytania, warto zastanowić się nad miejscem współcześnie podejmowanej refleksji nad imperializmem w zakresie studiów kultury wizualnej. Problematykę tę podejmuje Paul S. Landau w eseju *Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa*, w którym autor używa sformułowania „imperia wizualizacji” (*»empires« of visualization*)<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> E. W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka 2005, s. 29.

<sup>76</sup> P. S. Landau, *Introduction. An Amazing Distance: Pictures and People in Africa*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002, s. 2.

<sup>77</sup> E. W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 3.

<sup>78</sup> P. S. Landau, *Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002, s. 144.

Określenie „imperium” zostało odniesione do reżimów skopicznych Martina Jaya. W tej koncepcji pewne obrazy reprezentowane przez stereotypowe wizerunki konstytuują „imperia wizualizacji”. Wspomniany podział na określone typy ukształtował się w epoce wiktoriańskiej i spowodował pojawienie się wyobrażeń, na przykład żołnierza afrykańskiego, ukazywanego w ówczesnych reklamach. Reżimy skopiczne Jaya można porównać do synekdochicznych połączeń, które konstytuują „imperia wizualizacji”. Porównanie to jest szczególnie trafne w odniesieniu do fotografii, która służy do utrwalania określonych typów ludzkich, tworząc rodzaj „imperium wizualizacji”.

### **5.2.2. Stereotypowe wizerunki (*images*) Afrykanów i Buszmenów**

Mechanizmy funkcjonowania stereotypowych wizerunków Afrykanów w społeczeństwie amerykańskim, uzyskiwane za pomocą wizualności, opisuje Carol Magee w książce *Africa in the American Imagination*. Obraz Afryki w społeczeństwie amerykańskim i kulturze popularnej może być tutaj porównany do wprowadzonego przez Mitchella określenia *image*, ponieważ tworzy się on w wyobraźni Amerykanów, czyli jest „obrazem mentalnym”, a nie „fizycznym” (*picture*). Jednak ten typ obrazu jest nierozzerwalnie powiązany z fizycznymi obrazami, gdyż to dzięki ich oddziaływaniu powstają stereotypowe wyobrażenia, o których tutaj mowa. W tym kontekście kampania reklamowa przeciwko AIDS z udziałem znanych postaci muzyki pop, na przykład Davida Bowiego, zawierała zdjęcia tych postaci z napisami „Jestem Afrykaninem/Afrykanką” i znakami na twarzach charakterystycznymi dla afrykańskiej ludności lokalnej, które nawiązują do koncepcji różnicy. Carol Magee twierdzi, że: „Malowidła na twarzy (oprócz makijażu) nie są częścią codziennych amerykańskich norm kulturowych. Nie są one również częścią codziennych afrykańskich norm kulturowych i nie jest też tak,



że te wzory użyte w reklamach są bezpośrednią repliką wzorów używanych w afrykańskich kontekstach ceremonialnych, które mogłyby wykorzystywać jakiś rodzaj malowideł na twarzy. A jednak wyobrażenia Afrykanów z malowanymi twarzami są powszechne. Jako takie w tym kontekście malowidła na twarzy umiejscawiają tych celebrytów jako Afrykanów, w ten sam sposób wizualnie wzmacniając stwierdzenie tekstu. To skojarzenie jest jeszcze bardziej ustabilizowane przez ubrania i biżuterię. Wydaje się, że kobiety nie mają na sobie żadnych ubrań; widzowie widzą ich nagie szyje i ramiona. To eksponowanie sugeruje zarówno naturalność, jak i seksualność, podkreślając jednocześnie ornamentację cielesną uzyskaną przy pomocy farby i zwracając uwagę na biżuterię, którą noszą<sup>79</sup>. Afryka w wyobrażeniach Amerykanów jest głównie miejscem „natury”, a nie „kultury”, a jeśli „kultury”, to egzotycznej, w której panuje „dzikość” i wszechobecna seksualność.

Stereotypowe wyobrażenia Amerykanów (*images*) na temat Afryki są silniejsze niż jakiegokolwiek przekazy wizualne (*pictures*). Jest to szczególnie widoczne w rysunkach dzieci przedstawiających ich wyobrażenia na temat ludności afrykańskiej. Wspomniane rysunki przekazują ideologiczne wymiary funkcjonowania stereotypowych wyobrażeń Afryki, w których obserwujemy czarnych przedstawicieli tego kontynentu w otoczeniu zwierząt, co często nie ma nic wspólnego z rzeczywistym obrazem tej części świata. Jednak w tym ujęciu okazuje się, że przywołane stereotypowe wyobrażenia Afrykanów funkcjonują w zgodzie z koncepcją Stuarta Halla i jego odczytaniem znaczenia negocjowanego, czyli takiego, które teoretycznie przyjmuje zasadność znaczenia dominującego, ale w konkretnych warunkach wytwarza własne reguły i sposoby

---

<sup>79</sup> C. L. Magee, *Africa in the American Imagination: Popular Culture, Racialized Identities, and African Visual Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 2012, s. 5.

przyswojenia<sup>80</sup>. W odczytaniu negocjowanym ważną rolę pełni interpretacja, ponieważ to od niej zależy, czy odbiorca kultury popularnej/wizualnej określi znaczenie negocjowane jako zgodne z kodem dominującym, czy też je odrzuci i zaproponuje własne odczytanie. Odbiorca kultury popularnej/wizualnej coraz chętniej podporządkowuje się mechanizmom, które zostały sformułowane przez Halla, w odniesieniu do odbiorców telewizyjnych. Być może opisana sytuacja wynika z przekonania, że stereotypowe wyobrażenia Afrykanów są podporządkowane konwencji, w której znaczenie jest negocjowane. Bez względu na to, czy zgodzimy się z powyższą tezą, czy też nie, trudno zaprzeczyć temu, że rysunki amerykańskich dzieci przedstawiające Afrykanów odczytane w kontekście mechanizmów odbiorczych zaproponowanych przez Halla przedstawiają zgodność względem wizualnego kodu dominującego. Jeżeli przyjmiemy założenie, że Afryka jest miejscem „natury”, a nie „kultury”, to stereotypowe przedstawienia wizualne Afrykanów wynikają z asocjacji czarnej ludności ze zwierzętami. Ten typ myślenia pojawił się również w rysunkach dzieci ukazujących przedstawicieli czarnej ludności wśród zwierząt, w których Afryka stała się miejscem, w którym zwierzęta dominują, a obecność człowieka jest incydentalna lub przypadkowa.

Kolejnym problemem refleksji kolonialnej/postkolonialnej jest problematyka wystaw kolonialnych z końca XIX i początku XX wieku, w których wykorzystywano autochtonów z kolonii, wystawiając ich jak dzieła sztuki. Na tych wystawach zajmowali się oni zwykłymi zajęciami, które towarzyszyły im w ich naturalnym środowisku życia. Zdarzało się, że na takich wystawach przychodziły na świat dzieci autochtonów, które wzbudzały ogromne zainteresowanie. Zasadą przedstawienia było powtarzanie rozpoznawalnych

---

<sup>80</sup> Zob. S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, przeł. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2, s. 58–71.

gestów w sposób ciągły. Gesty te były konkretne, nieambiwalentne. Na wystawach kolonialnych wystawiano również lokalne produkty rzemiosła wytwarzanego przez autochtonów<sup>81</sup>. Wystawy te można uznać za przykłady produkowania „wizualności” w kontekście dyskursu władzy kolonialnej. Homi Bhabha uważa, że system kolonialny, budując swój dyskurs, wykorzystuje kodowanie wizualne w celu produkcji wizualności skolonizowanego. Jednak w reżimie skopiecznym dyskursu kolonialnego, jak twierdzi Bhabha: „Widzialność rasowego/kolonialnego Innego jest jednocześnie punktem tożsamości [...] i problemem dla zamierzonego domknięcia dyskursu”<sup>82</sup>.

W ramach tej strategii analizuje się stereotypy wizualizacji rasistowskiej i postkolonialnej. W eseju *The Politics of Bushman Representations* Pippa Skotnes opisuje zabytkową dioramę, która przedstawiała Buszmenów i umacniała stereotypy rasistowskie oraz postkolonialne. Na różne sposoby podkreślano inność ludzi przedstawionych w dioramie. Autorka poddała krytyce te „błędne przedstawienia” wizualne na wystawie *Miscast* (1996), którą sama zorganizowała. Ekspozycje zgromadzone na tej wystawie funkcjonowały już w dyskursie postkolonialnym, ale w tym wypadku zyskały jeszcze jedno znaczenie, które odnosiło się do przedstawienia ludzi jako innego gatunku „podczłowieka”. Odlewy ciał Buszmenów z początku XX wieku można traktować jako przykłady ewokowania tego typu znaczeń<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> C. Hodeir, *Decentering the Gaze at French Colonial Exhibitions*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002, s. 233–234.

<sup>82</sup> H. Bhabha, dz. cyt., s. 74.

<sup>83</sup> Zob. P. Skotnes, *The Politics of Bushman Representations*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002, s. 253–274.

### 5.2.3. Prawo do patrzenia w kompleksie plantacyjnym

Bardzo istotną kwestią w dyskursie postkolonialnym studiów kultury wizualnej jest refleksja na temat „prawa do patrzenia” (*the right to look*), którą można potraktować jako wprowadzenie do problematyki wizualności. Mirzoeff pisze: „Żądam prawa do patrzenia. To żądanie dotyczy – nie po raz pierwszy i nie ostatni – prawa do rzeczywistości [...] Jednak w prawie do patrzenia nie chodzi o widzenie. Zaczyna się ono na poziomie osobistym – od spojrzenia w czyjeś oczy, by wyrazić przyjaźń, solidarność lub miłość. Spojrzenie to musi być wzajemne – w ten sposób dokonuje się wynalezienia drugiej osoby – gdyż w innym przypadku zawodzi. Jest zatem nieprzedstawialne. Prawo do patrzenia domaga się autonomii; nie indywidualizmu i voyeuryzmu, lecz politycznej podmiotowości i wspólnotowości: »Prawo do patrzenia. Wynalezienie innego«. [...] Prawo do patrzenia rzuca wyzwanie policji, mówiącej: »Proszę się rozejść, tu nie ma nic do zobaczenia«. Tyle że jest – i my to wiemy tak samo jak oni. Przeciwnością prawa do patrzenia nie jest więc cenzura, lecz »wizualność»: ta władza, która każe nam się rozejść, to żądanie patrzenia, które wyklucza. Wizualność jest starym określeniem starego projektu. Nie jest modnym słowem z najnowszej teorii, obejmującym wszystkie obrazy i narzędzia wizualne, lecz w rzeczywistości pojęciem z początków XIX wieku, oznaczającym wizualizację historii. Praktyka ta należy do porządku wyobraźni, nie do porządku percepcji, ponieważ to, co podlega wizualizacji – złożone z informacji, obrazów oraz idei – jest zbyt rozległe, by mogła to zobaczyć jedna osoba. Umiejętność tworzenia wizualizacji dowodzi władzy tego, kto wizualizuje. Legitymizacja władzy wymaga z kolei ciągłego odnawiania. Tylko tak może ona zdobyć przychylność jako »normalna«, zwyczajna, ponieważ zawsze jest już zakwestionowana. Niezależności wynikającej z prawa do patrzenia

przeciwstawia się zatem władza wizualności. Najpierw było jednak prawo do patrzenia – i nie należy o tym zapominać”<sup>84</sup>.

W swej książce *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* Mirzoeff odwołuje się do Jacques’a Derridy, pisząc, że każde prawo wyrasta z przemocy<sup>85</sup>, co można porównać do samoautoryzowania się autorytetu. Władza albo autorytet legitymizuje się przez wizualność. W celu poparcia tej tezy Mirzoeff podaje przykład, w którym „starożytni Scytowie oślepiali swoich niewolników. [...] To nie może sugerować nic innego jak to, że niewolnictwo jest odebraniem komuś prawa do patrzenia”<sup>86</sup>. W tym kontekście oślepienie czyni z człowieka niewolnika i odbiera mu statusu wolnej osoby.

Dyskurs postkolonialny jest przez Mirzoeffa odniesiony do zwizualizowanych technik, które były kluczowe dla atlantyckiego świata uformowanego przez niewolnictwo plantacyjne i jego porządek rzeczywistości. Kompleks plantacyjny trwał nieprzerwanie od początku XVII do końca XIX wieku i rozwinął się głównie w tych częściach świata, które znane są jako „trójkąt atlantycki”: kraje europejskie handlujące niewolnikami, centralno-zachodnia Afryka, Karaiby i plantacyjne kolonie Ameryk. Mirzoeff opisuje kompleks plantacyjny jako zorganizowany system wymuszonej pracy, gdzie rola władzy sprowadzała się nie tylko do kontroli pracowników, ale również do jurysdykcji prawnej, co sprowadzało się do karania pomniejszych przestępców i rozwiązywania sporów bez odwoływania

---

<sup>84</sup> N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 738–739.

<sup>85</sup> J. Derrida, *Force of Law. The „Mystical Foundation of Authority”*, przeł. M. Quaintance w: tegoż, *Acts of Religion*, red. G. Anidjar, London – New York: Routledge 2002, s. 19.

<sup>86</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham – London: Duke University Press 2011, s. 7.

się do wyższej władzy. Suwerenna władza była oddelegowana do plantacji, gdzie kierowano nią poprzez system wizualnego nadzoru (*visualized surveillance*). W tej koncepcji nadzorca (*overseer*), który prowadził kolonialną plantację niewolniczą ucieleśniał wizualne techniki władzy albo autorytetu, które Mirzoeff nazywa „nadzorem” (*oversight*). Nadzór łączył w sobie klasyfikacje historii naturalnej, które definiowały „niewolnika” jako gatunek związany z mapowaniem oddzielającym od siebie przestrzeń niewolników i wolnych ludzi. Wskazane rozróżnienia funkcjonowały dzięki prawu, które dawało nadzorcy możliwość wprowadzania w życie kodeksu niewolniczego<sup>87</sup>.

To uporządkowanie niewolnictwa było w interaktywnej relacji do „porządku rzeczy”, który został określony przez Michela Foucaulta. Pewną grupę osób sklasyfikowano jako „towar” i źródło pracy wymuszonej. Przez nowe społeczne kodeksy zachowań zniewoleni byli odseparowani od wolnych w przestrzeni fizycznej, prawie i historii naturalnej. Kompleks plantacyjny wydawał się słuszny i szukał usprawiedliwienia dla niewolnictwa w zamianie tego typu strategii w aksjomaty ludzkiego istnienia. W tym kontekście dyskurs niewolniczy utwierdza nas w przekonaniu, iż człowiek może mieć innego człowieka na własność<sup>88</sup>.

Mirzoeff opiera swoją refleksję postkolonialną na bazie dwóch pojęć: wizualności i kontrwizualności, którą definiuję jako reakcję na wizualność rozumianą w myśl zasady ograniczania prawa do patrzenia przez władzę. Natomiast wizualność jest to wyraz „żądania posiadania prawa do patrzenia”<sup>89</sup>. W zakresie refleksji postkolonialnej mieści się opisany przez Mirzoeffa proces transformacji kompleksu plantacyjnego w kompleks imperialny.

<sup>87</sup> Tamże, s. 10.

<sup>88</sup> Tamże, s. 11.

<sup>89</sup> Tamże, s. 24.

Uporządkowanie niewolnictwa poprzez technologie wizualnego nadzoru odbywa się w mapach (kalibracja – powiązanie mapy z siatką współrzędnych geograficznych), historii naturalnej i narzucaniu prawa.

W tej koncepcji nadzoru pojawia się nawiązanie do obrazu *Panny dworskie* (1656–1657) Diego Velázquez. Mirzoeff odwołuje się do ryciny Jeana-Baptiste’a Du Tertre *Indigoterie* z jego pracy *l’Histoire générale des Antilles habitées par les Français* (1667), która jest odpowiednikiem obrazu *Panien dworskich* dla niewolnictwa i kompleksu plantacyjnego. Porównanie to metaforycznie można również nazwać „Pannami dworskimi nadzoru” (*Las Meninas of oversight*). Na rycinie widzimy białego nadzorcę, który wyraża kontrolę, władzę i przemoc w stosunku do czarnych niewolników pracujących przy produkcji indygo<sup>90</sup>. Obraz Velázquez *Panny dworskie* jest tutaj traktowany jako trudny do zinterpretowania. Maciej Kociuba twierdzi, że: „Być może niektóre klucze interpretacyjne zostały już bezpowrotnie zagubione i nie będzie możliwe odślonięcie wszystkich symbolicznych warstw dzieła. Nie zmienia to jednak faktu, że obraz jest niejednoznaczny i, tak czy inaczej, stanowi wyzwanie hermeneutyczne. Przez swoją niezwykłość domaga się opisu i rozumienia, zmusza wprost do interpretowania”<sup>91</sup>.

Interpretacja Mirzoeffa przedstawionej ryciny jest następująca. Nadzorca posiada laskę używaną do dyscyplinowania niewolników, która wygląda jak kostur (laska używana do podpierania się przy chodzeniu). Drzewo, z którego jest ona zrobiona, było gatunkiem sprowadzonym na Wyspy w celu zmiany ekosystemu przez Europejczyków. O ile nadzorca jest obecny jako znak przymusu, o tyle jego władza realizuje się za pomocą spojrzenia

<sup>90</sup> Tamże, s. 51.

<sup>91</sup> M. Kociuba, dz. cyt., s. 175.

– „to jego oczy odwalają całą robotę”<sup>92</sup>. Jego pracą jest więc nadzór produkcji, symbolizowany przez laskę, która może służyć wymierzaniu kary, natomiast spojrzenie jest formą pracy zmuszającą nieopłacanych niewolników do generowania zysków z ziemi. Nadzorca jest również jedyną osobą, która uzyskuje dochody ze swojej pracy, opłacana jest tutaj czynność patrzenia. Tego przywileju są pozbawieni niewolnicy, którzy nie otrzymują wynagrodzenia za swoją pracę. W tym wypadku to nadzorca ma immanentne i niekwestionowane prawo do patrzenia, które zostaje odebrane niewolnikom. Oni mają jedynie pracować i ulegać obserwacji nadzorca.

W innym rozumieniu, które zostało omówione na podstawie produkcji cukru na plantacji, czytamy, że rozdział na obserwowającego (nadzorcę) i obserwowanych nie był rasowy. Zdarzały się sytuacje, w których czarny osobnik obserwował albo nadzorował pracę innych czarnych, zyskiwał on tym samym wyższy status społeczny i był szanowany przez właścicieli plantacji, ponieważ *de facto* pracował dla białych. Jednak to właśnie obserwacja albo patrzenie było tutaj pracą, bez niej nie byłoby efektu końcowego i zysku w produkcji. Mirzoeff mówi o tym wprost, podkreślając że: „Podczas gdy współczesna europejska praca sprzeciwiła się zarządzaniu czasem, plantacje były (przynajmniej w teorii) w stanie permanentnej produkcji. [...] Nadzór (*Oversight*) stał się ścieżką kariery dostępną dla ludzi o wszelkim piśmiennym wykształceniu, czyli w zasadzie dla każdego z klasy średniej i wyżej”<sup>93</sup>.

W tym sensie nadzór jest uwikłany w problematykę kolonializmu, ponieważ jest formą pracy na plantacji, ale również wiąże się z pojęciem władzy i pozycji społecznej, którą zajmowali w danej grupie społecznej nadzorcy. Prawo do patrzenia (*the right to look*)

<sup>92</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look...*, dz. cyt., s. 52.

<sup>93</sup> Tamże, s. 55.



jest według Mirzoeffa problemem społecznym, które kształtuje znaczenie w odniesieniu do postkolonialnego systemu władzy.

Mirzoeff wyróżnia trzy techniki nadzoru: mapowanie (*mapping*), historia naturalna (*natural history*) i wymuszanie prawa (*the force of law*). Jak pokazuje historia kartografii mapa praktycznie nie istniała w Europie na początku XV wieku. Natomiast dwa wieki później była podstawą wszelkich profesji i dyscyplin. Tom Conley łączy rozwój map z formowaniem się nowego typu samoświadomości/samotóżsamości (*selfhood*) i tworzenia podmiotowości. Natomiast Christian Jacob podkreślił wagę map nie jako „przedmiotu”, ale „medium” komunikacji, które próbuje coś stwierdzić na temat rozumienia zewnętrznej rzeczywistości. Mapa rozszerza ludzkie sensorium poza jego fizyczne możliwości i integruje się z techniczną protezą, która udoskonala pole produkcji sensorycznej oraz funkcjonuje jako miejsce, gdzie wzrok i spojrzenie „okiem umysłu” spotykają się. Mirzoeff podkreśla, że to połączenie nazywa wizualnością<sup>94</sup>.

Mapy służyły głównie do wyznaczania granic między poszczególnymi plantacjami. Z tego powodu na Barbadosie przez długi czas nie było żadnych granic plantacji, aż w końcu w 1670 roku rada plantacyjna zamówiła mapy. W tej sytuacji rolą nadzorcy był nie tylko nadzór i obserwowanie pracowników plantacji, ale również nadzór wzrokowy poprzez abstrakcyjną reprezentację ziemi przedstawioną na mapach plantacji, które funkcjonowały w ramach istniejącego systemu kolonialnej władzy imperialnej. Tworzenie map i wyznaczanie granic między plantacjami było przywilejem każdego „człowieka”, który był wolnym przedstawicielem rasy białej. Granice między plantacjami wyznaczano, robiąc ślady na drzewach i zapisując rodzaj drzewa, na którym zostawiano ślad. To spowodowało, że w dialektach kolonialnych istniała bardzo

---

<sup>94</sup> Tamże, s. 58.

duża liczba określeń różnych gatunków drzew, w celu dokładnego zdefiniowania, o jakiego rodzaju drzewo chodzi i gdzie przebiega granica. Na przykład na Jamajce istniało 675 „kolonialnych określeń” różnych roślin lokalnych. Natomiast na wyspie St. Croix, która była dla Danii tym, czym Barbados dla Wielkiej Brytanii – miejscem produkcji cukru, były dwie główne osady Christiansted i Frederiksted, między którymi przebiegała droga Center Line pozwalająca na szybkie przemieszczanie się z jednego miejsca na drugie. To wokół niej organizowano całą geometrię podziału na poszczególne plantacje. O ile kartezjanizm był matematyczną wizją przestrzeni w teorii, o tyle plantacje cukru były jego egzemplifikacją w praktyce, która tworzyła przestrzenną geometrię zaplanowaną w celu maksymalnego zysku<sup>95</sup>.

Plantacje trzciny cukrowej dały fizyczną formę tabeli jako sposobu organizacji danych, który często uznaje się za typowy dla konkretnego okresu historycznego. Ta funkcjonalna geometria była przeciwstawieniem dla spektakularnych map tworzonych w metropoliach. Istniały więc dwa rodzaje map, z jednej strony były mapy wielkich miast, które miały pokazać wspaniałość „imperialnego Paryża”, z drugiej zaś inne mapy, dokonujące podziału ziemi w celu czysto praktycznym, aby lepiej zarządzać terenem oraz zmaksymalizować zyski. Tworzono mapy nie tylko przestrzenne, ale i czasowe. Na przykład Afrykanie potrzebowali określonego czasu w celu praktykowania swoich wierzeń. Z tego powodu pewien okres w roku („karnawał”) przeznaczono na tego typu praktyki (bachanalia). Z plantacji uciekali niektórzy niewolnicy i tworzyli własne osady. Powstało więc wyraźne rozgraniczenie na „ziemię wolną” i „ziemię niewolników”. Zaznaczenie tej granicy spowodowało, że dla jednych oznaczała ona bezpieczeństwo, a dla drugich, tych którzy się wyzwolili, zasięg ich władzy. Idea granicy

<sup>95</sup> Tamże, s. 59–60.

i myślenie w kategoriach mapy staje się powszechne do wyrażania sytuacji społecznej i politycznej<sup>96</sup>.

W rozumieniu teorii postkolonializmu wyznaczanie granic i tworzenie map wiąże się pojęciem narodu. W tej perspektywie granice wykraczają poza ujęcie, które proponuje Mirzoeff. To właśnie w tym sensie Robert J. C. Young twierdzi, że: „Granica wyznacza kres narodu i tworzy przestrzeń, w której może funkcjonować jako infrastrukturalna maszyna – rząd czy poborcy podatkowi. Naród to rodzaj korporacji. To granica pozwala innemu narodowi uznać go za naród, wysłać do niego swych przedstawicieli, dzięki czemu uczestniczy on w globalnej wspólnocie narodów. Wspólnocie bez wspólnotowych wartości”<sup>97</sup>.

Mapy i granice nie wyznaczają więc niczego więcej poza terytorium oraz służą w kontekście wyznaczonym przez postkolonializm jako wizualne narzędzia w celu ukazania sytuacji społecznej, a także politycznego układu władzy. W tym sensie możemy mówić o wizualizacji reżimów skopiecznych, czyli społecznie uwarunkowanych sposobów widzenia przestrzeni zamieszkiwanej przez członków danej społeczności.

Kolejna technika nadzoru, określona przez Mirzoeffa jako historia naturalna, jest ściśle powiązana z modernizacją ekosystemu. Najbardziej jaskrawym przykładem tego typu praktyk było wycinanie drzew, których w końcu zaczynało brakować. W tej sytuacji sprowadzano nowe gatunki drzew, których nie było w naturalnym ekosystemie. Opisane mechanizmy modernizacji ekosystemu można porównać do sprowadzania czarnej ludności z Afryki na tereny objęte kolonizacją. Czarnych porównywano także do świata przyrody i natury. Linneusz stwierdził, że aby katalogować rośliny,

---

<sup>96</sup> Tamże, s. 60–61.

<sup>97</sup> R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. M. Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012, s. 74.

należy odrzucić wszelkie cechy przypadkowe, które nie pozwalają na jednoznaczną klasyfikację. W ten sposób odwołał się on do podziału na cechy pierwotne i wtórne. Kolor był w tym podziale cechą wtórną. Z tego względu nie należy katalogować roślin według koloru. Jeżeli roślin nie dzieli się zgodnie z kolorami, to ich wizerunki są czarnobiałe. Mirzoeff argumentuje, że w tej sytuacji pozostaje tylko jeden kontrast – między czernią i bielą. Z tego powodu koncepcja rasy w tym okresie skupia się wokół dwóch biegunów. Nie ma więc żadnych ras „pomiędzy”, nie ma mulatów, metysów. Rasy pośrednie według prawa traktowano jako czarnych. Powstało wiele teorii, które próbowały wytłumaczyć, dlaczego czarni są „czarni” na różne sposoby. W XVII wieku większość ludzi uważała, że czarna rasa to „klątwa Hama”, który spojrzął na Noego, kiedy ten był nagi. Czarna rasa jest niejako „karą” za to spojrzenie. Według Mirzoeffa przedstawioną historię dobudowano do istniejącego systemu niewolnictwa w celu usprawiedliwienia jego uwarunkowań społecznych<sup>98</sup>.

W zakresie „wymuszania prawa” warto zwrócić uwagę na kilka aspektów. Właściciele plantacji posiadali władzę sądowniczą. Prawo definiowało czarnych jako „innych”. Na przykład prawo z Barbadosu definiuje Afrykanów jako pogan, brutalnych i niebezpiecznych. W ten sposób prawo próbowało usprawiedliwić traktowanie czarnych jak przedmioty. W prawodawstwie francuskim pod koniec XVII wieku definiuje się niewolników jako czarnych. Niewolnictwo funkcjonuje więc w kontekście rasy, utrwalając podział na białych i czarnych. Można tutaj podać przykład Żydów, którzy mieszkali na Jamajce i chcieli mieć coraz więcej praw, chodziło im między innymi o prawo do przemawiania w sądzie. Czarni go nie mieli. W myśl prawa Żydzi byli traktowani jak

---

<sup>98</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look...*, dz. cyt., s. 62–65.

czarni. Z jednej strony mamy tutaj wyraźne koncepcje „bieli” i „czerni” usankcjonowane przez prawo, a z drugiej „czern” oznacza „nie-biel”<sup>99</sup>.

#### **5.2.4. Wizualność i kontrwizualność jako dyskursywne strategie władzy**

Ostatnią kwestią, którą należy poruszyć w zakresie postkolonializmu na obszarze kultury wizualnej, są imperialne definicje wizualności i kontrwizualności opisane przez Mirzoeffa w *The Right to Look*. Przedstawione koncepcje łączą się z definicjami wizualności, które odnajdujemy w tekście Mirzoeffa *On Visuality*, gdzie śledzi on genealogię tego pojęcia. Według niego nie ulega kwestii, że wizualność stała się słowem kluczowym na polu kultury wizualnej. Jednak przekonanie wielu teoretyków, że jest to postmodernistyczny termin teoretyczny, nie wyklucza faktu, że pojęcie to ukuł szkocki historyk kultury Thomas Carlyle w swej książce *Bohaterowie*<sup>100</sup>. Dla anglosaskiej kultury imperialnej dyskurs Carlyle’a dotyczył zwizualizowanego heroizmu, w którym każda próba osiągnięcia podmiotowości odbywała się drogą wizualności. W tym sensie można poszukiwać rezonansu pojęcia wizualności w kulturze wizualnej, ale również sprzeczne źródła znaczenia tego terminu zarówno jako modelu reprezentacji kultury imperialnej, jak i sposobu oporu wobec niej. Odczytanie Carlyle’a w kontekście imperialnym prowadzi do rozróżnienia dwóch definicji wizualności. Pierwsza z nich (wizualność 1) jest typowa dla czasów współczesnych, natomiast druga (wizualność 2) wykracza poza ten okres historyczny i następuje przed utowarowieniem wizji<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Tamże, s. 65–67.

<sup>100</sup> Zob. T. Carlyle, *Bohaterowie*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa: Zielona Sowa 2006.

<sup>101</sup> Zob. N. Mirzoeff, *On Visuality*, „Journal of Visual Culture” 2006, nr 5 (1), s. 53–79.

W tym sensie definicje wizualności i kontrwizualności można porównać do określeń wizualność 1 oraz wizualność 2. Mirzoeff zauważa, że słowo „wizualność” odnosi się do dwóch koncepcji, które są ze sobą sprzeczne i przeciwstawne. Wizualność pojawiła się w badaniach kultury wizualnej w określeniu Hala Fostera (1988), który odniósł ją do społecznego faktu (*social fact*) widzenia, w odróżnieniu od fizycznych aspektów i procesów patrzenia – widzenia (*vision*). Jednak tych dwóch form widzenia nie da się rozróżnić<sup>102</sup>. Mirzoeff zwraca uwagę na fakt, że Foster, choć sięgał do genealogii pojęcia wizualności (Erwin Panofsky), nie cytował Carlyle’a, ponieważ wizualność w jego rozumieniu nabiera znaczenia pełnego seksizmu, w jawny sposób rasistowskiego i antydemokratycznego. Dla Mirzoeffa koncepcje Carlyle’a stanowią źródło wizualności. Jednak jest to dyskurs czysto historyczny, a jego zadaniem jest próba zastosowania rozumienia wizualności pochodzącego od Carlyle’a do współczesności<sup>103</sup>.

Mirzoeff podkreśla, że Carlyle ukuł termin wizualność i czasownik wizualizować (*visualizing*) w serii pism (1837–1841), których celem było stworzenie antidotum dla nowoczesności w duchu imperializmu. Przywołane terminy wynikały z odczucia, że dzieło Carlyle’a uosabia „oko historii”. W tym rozumieniu historia nie jest tylko kumulacją faktów, a historycy według Carlyle’a przedstawiali wydarzenia, w wątpliwy dla niego sposób, jako chronologiczne, podczas gdy w istocie fakty te wydarzały się jednocześnie. Aby uchwycić tę symultaniczność wydarzeń, Carlyle chciał przekazać ideę całości (następującymi po sobie wyrazistymi obrazami). Według niego słowo „obraz” był malowidłem historycznym, który przez długi czas był ceniony za próbę utrzymania narracji w jednym

<sup>102</sup> H. Foster, *Preface*, w: *Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988, s. IX.

<sup>103</sup> N. Mirzoeff, *On Visuality...*, dz. cyt., s. 53–54.

obrazie. Według Carlyle'a wizualność jest uporządkowaną w sposób wizualny narracją chaotycznych wydarzeń współczesnego życia. Jednak Carlyle sprzeciwiał się współczesnym fizjologicznym tendencjom, które uznają widzenie i rozumienie jako ten sam proces w postaci koncepcji „oka umysłu” (*mind's eye*)<sup>104</sup>.

Drugą kwestią definiowania wizualności według Carlyle'a było określenie, którego użył w liście do niego filozof Ralph Waldo Emerson; chodzi mianowicie o stwierdzenie: „Myślę, że patrzysz w obrazach” (*I think you see in pictures*). Mirzoeff próbuje wyjaśnić, że użyte przez Emersona słowo „obrazy” zostało zastosowane w rozumieniu Carlyle'a. W tym sensie istnieją niejako dwie możliwości patrzenia: „w obrazach” i „w nie-obrazach”, czyli wrażeń wizualnych niepowiązanych w sekwencje obrazowe, o których pisał Carlyle. Obrazy są więc pewną cechą widzenia „całości”. Bohater w rozumieniu Carlyle'a widzi historię, narrację, obraz jako całość. Zwykli ludzie nie postrzegają świata w ten sposób, postrzegają wydarzenia chronologicznie, a nie holistycznie. W sensie imperialnym bohater nie jest ograniczony wizją „tu i teraz”, jego umysł obejmuje zarówno przeszłość, jak i przyszłość, widzi on obrazy jako całość historii w logicznym ciągu przyczynowo-skutkowym. Zarówno przedstawiciele władcy imperium, jak i sami opresjonowani posiadają tego typu bohaterów. Z tego względu system imperialny dysponuje tego typu wizualnością. W tym sensie jest on przykładem hegemonicznego modelu porządku wizualnego XIX wieku, opisanego przez Foucaulta jako model doskonałego więzienia – Benthamowskiego Panopticonu<sup>105</sup>.

Mirzoeff odwołuje się do koncepcji Dipesh Chakrabarty'ego, który wyróżnił historię 1 i historię 2 w kontekście filozofii marksistowskiej. Według niego historia 1 jest pisana przez kapitał dla

<sup>104</sup> Tamże, s. 55–56.

<sup>105</sup> Tamże, s. 57–60.

siebie jako warunek jego egzystencji. Natomiast historia 2 nie może być wpisana w historię kapitału nawet jako jej zapowiedź i musi być z niej wykluczona<sup>106</sup>. Analogicznie Mirzoeff próbuje stworzyć koncepcje wizualności 1 i wizualności 2, w której „wizualność 1 byłaby tą narracją, która koncentruje się na stworzeniu koherentnego i dającego się pojąć obrazu współczesności pozwalającego na praktyczne, a nawet heroiczne działanie”<sup>107</sup>. W tym sensie fotografia przyczyniła się do rozwoju wizualności 1 jako narzędzie nauki, przemysłu i komercji. Wizualność 1 przejawiała się w nowych formach dyscyplinowania wzroku, takich jak: dystrybucja soczewek korekcyjnych, kontrola wzroku i testy na daltonizm, którym poddawano pracowników przemysłowych w latach czterdziestych XIX wieku. Natomiast „wizualność 2 byłaby tym obrazowaniem siebie lub kolektywu, który przekracza lub następuje przed tą inkorporacją w utowarowienie wzroku przez kapitał i imperium”<sup>108</sup>. Przytoczone definicje wizualności 1 i 2 można porównać do sformułowanych przez Mirzoeffa pojęć wizualności i kontrwizualności. W tym sensie wizualność 1 jest kontrolowana przez władzę, natomiast w definicji wizualności 2 pojawia się pojęcie „oporu”, które powoduje, że termin ten nabiera znaczenia przeciwstawnego, jako opozycja do władzy, ale również pozostająca w wymiarze wizualnym. W kontekście kolonialnym imperializm prowadzi do wizualności 1, kontrolowanej przez (bio)władzę.

Definicje wizualności 1 i 2 dają się powiązać z imperialną wizualnością i kontrwizualnością w koncepcji Mirzoeffa, opisanej w *The Right to Look*. Autor odwołuje się do definicji wizualności, która dysponuje dyskursem imperialnym operującym obrazami.

---

<sup>106</sup> D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton – New York: Princeton University Press 2000, s. 63–64.

<sup>107</sup> N. Mirzoeff, *On Visuality...*, dz. cyt., s. 66.

<sup>108</sup> Tamże.



W wyniku sprawowania władzy dyskurs ten jest narzucany tym, którzy są opresjonowani. Jednak oni również posiadają dyskurs wizualności (kontrwizualności), który sprzeciwia się imperialnej wizualności. Związek wizualności i dyskursu w rozumieniu Foucaulta przekłada się więc na związek wizualności z kontrwizualnością, który staje się narzędziem technik nadzoru i sprawowania władzy. Mirzoeff uważa, że: „O ile wizualność była prerogatywą indywidualnego bohatera, o tyle imperialna wizualność była wyabstrahowanymi i zintensyfikowanymi środkami zarządzania biowładzą”<sup>109</sup>.

Imperialna wizualność kieruje biowładzą, odsuwa się w swych określeniach od pojęcia wzrokowości, ponieważ kreuje obraz świata, który polegał na wyraźnym zróżnicowaniu miejsc pod względem czasu, w jakim się znajdują. Innymi słowy następował podział na rejony „cywilizowane” i „prymitywne”. Z tego względu w XIX wieku w imperialnej Anglii mówiono o Maorysach z Nowej Zelandii w takich kategoriach, jakby żyli oni w innej epoce i czasie. W ten sposób przedstawiano zróżnicowanie kulturowe na świecie w kategoriach ludów „cywilizowanych” i „prymitywnych”. Podział ten przeszedł proces estetyzacji w epoce europejskiego modernizmu. Ciekawy może wydawać się przykład, który mówi o tym, że Maorysi w obronie swojej tożsamości kulturowej i w obliczu narzuconego im chrześcijaństwa zaczęli twierdzić, że są Żydami, przodkami syna Jakuba. Ten przykład odnosi się zdaniem Mirzoeffa do koncepcji kontrwizualności skierowanej przeciw wizji chrześcijaństwa narzuconej Maorysom. Takie rozumienie wizualności/kontrwizualności jest bardzo bliskie dyskursowi, ponieważ wizualność stanowi tutaj specyficzny rodzaj języka zawierający elementy obrazowe, którymi operowali Maorysi<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Tenże, *The Right to Look...*, dz. cyt., s. 196.

<sup>110</sup> Tamże, s. 197.

Wśród przykładów imperialnej wizualności Mirzoeff wymienia misjonarzy, którzy „widzieli siebie jako tych, którzy przynoszą światło ciemności przez serię epistemologicznych i fizycznych technik przemocy”<sup>111</sup>. W tym kontekście chrześcijaństwo miało być wprowadzone w celu powstania dróg handlu, a w dalszej konsekwencji cywilizacji na prymitywnych rejonach. Zniszczenie posągów przez chrześcijan można odczytywać jako przykład imperialnej wizualności, ponieważ są metaforą wizualną wynikająca z porównania do obrazów zniszczonych idoli. Niektórzy misjonarze próbowali stworzyć nowy „obraz” Kościoła, powracając do praktyk wczesnego chrześcijaństwa, zakładali lokalne kościoły na terenie Nowej Zelandii. W tym sensie wizualność może być traktowana jako obraz z historii chrześcijaństwa, który próbowano wprowadzić na nowo<sup>112</sup>.

Jednak w celu wyjaśnienia, w jaki sposób wizualność staje się dyskursem, należy odwołać się do Carlyle’a, według którego bohaterowie byli standardową dewiacją, ponieważ byli kimś wyjątkowym, ale występowali w każdej epoce. Jednak podział na bohaterów i innych ludzi przebiega wzdłuż linii rasowych. Połączenie obrazu, wizualności w kontekście rasowym z koncepcją „bycia lepszym” – bohaterem, który widzi „więcej”, wzmocniło rasizm. Więcej widzieli biali, czarni pozostali zaliczeni do drugiej kategorii ludzi, którymi można było sterować, ponieważ byli jak dzieci<sup>113</sup>.

Przykłady kontrwizualności pochodzą głównie z historii ruchu proletariackiego, w której takie wydarzenia jak strajk albo pochód pierwszomajowy motywowały ludzi do walki, stawiania oporu i przeciwstawiania się istniejącemu systemowi władzy. W tym sensie w XIX wieku proletariat dysponował obrazami, które mogły

<sup>111</sup> Tamże, s. 198.

<sup>112</sup> Tamże, s. 213.

<sup>113</sup> Tamże, s. 216.

inspirować innych do poparcia walki klasowej. Próbowano przedstawić na nowo imperium rzymskie. Sięgano do historii Rzymu i próbowano ująć ją w kategoriach walki klasowej, podziału na władców i niewolników oraz ich powstania, które szczególnie interesowały proletariats<sup>114</sup>.

Kontrwizualnością jest według Mirzoeffa również idea Muzeum Pracy, która została porównana do Panopticonu. Tego muzeum, które miało celebrować ruch robotniczy, nigdy nie zbudowano, ale „zostało ono stworzone performatywnie poprzez walkę o ustanowienie światowego dnia pracy”<sup>115</sup>. W ten sposób powstał obraz przedstawiający pochody pierwszomajowe, które odbywały się w tym celu. Nie ma muzeum, ale jest obraz, podobnie jak Panopticon, który funkcjonuje jako wizualna koncepcja, a nie rzeczywista budowla. Kontrwizualność powstała w opozycji do imperialnej wizualności. W tym kontekście obraz, który ukazuje przywódcę przemawiającego do zgromadzonego tłumu podczas demonstracji pierwszomajowej, nie tworzy kontrwizualności. Ten zabieg realizuje dopiero sama realna demonstracja, a nie obraz, który ją przedstawia. W tym momencie proletariats stał się niejako „widzialny”, a kontrwizualność przyjęła wizję strajku generalnego jako sposobu stworzenia „powszechnego obrazu” – stanu walki klasowej. W tym sensie strajk powszechny tworzy kontrwizualność jako chwilową możliwość ujrzenia rzeczy takimi, jakimi one są naprawdę. Jeżeli wizualność była wizualizacją stworzoną przez indywidualnego bohatera, jak podawał to Carlyle, i dotyczyła historii – przeszłości (XIX wieku), to kontrwizualność pojawiła się w epoce współczesnej (w XX wieku) jako kolektywny i performatywny obraz stworzony przez uzyskane prawa do patrzenia w strajku powszechnym<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Tamże, s. 221.

<sup>115</sup> Tamże, s. 224.

<sup>116</sup> Tamże, s. 226.

Wyjaśniając asocjacje między wizualnością i kontrwizualnością, a także między bohaterem w rozumieniu Carlyle’a oraz kolektywem – tłumem, którym można kierować, oferując mu obrazy, Mirzoeff odwołuje się do *Psychologii tłumy* Gustave’a Le Bona, w której czytamy, że: „Tłumy są zdolne wyłącznie do myślenia obrazami, można więc wpłynąć na nie wyłącznie poprzez obrazy. Podobnie tylko obrazy są w stanie je przerazić i zmotywować do działania”<sup>117</sup>. W tym sensie tłum myśli obrazami, podobnie jak dzikus, dziecko czy kobieta, którzy potrzebują bohaterów sprawujących nad nim władzę. Autochtoni są jak dzieci, które nie posiadają praw, ponieważ myślą obrazami<sup>118</sup>.

Według Mirzoeffa ten wniosek prowadzi do zagadnienia faszyzmu, który daje się powiązać z koncepcjami bohatera Carlyle’a. Wizualność faszystowską można określić jako deklarację bycia widzianym w całkowicie pasywnej modalności. W sformułowaniu tym ujawnia się aluzja do Panopticonu, który „jest machiną rozdzielającą związek widzieć – być widzianym: w obwodowym pierścieniu jest się w pełni widzianym, nic nigdy nie widząc. Z wieży centralnej widzi się wszystko, nigdy nie będąc widzianym”<sup>119</sup>. W planie architektonicznym Jeremy’ego Benthama jest zawarta myśl, że strażnik więzienny widzi wszystko, sam nie będąc jednocześnie widziany. Natomiast przywódca faszystowski chciał być widziany, ale w sytuacji gdy nikt nawet nie patrzy. Na zlotach nazistowskich w Norymberdze, zaplanowanych przez architekta Alberta Speera, aby stworzyć „katedrę światła”, obecność mas była potrzebna, aby Führer stał się widzialnym. W tej kwestii nie chodziło o prawo do patrzenia, które posiadały te masy, ale raczej o jego całkowite

<sup>117</sup> G. Le Bon, *Psychologia tłumy. Studium powszechnego umysłu*, przeł. C. Matkowski, Gliwice: Helion 2012, s. 57.

<sup>118</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>119</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać...*, dz. cyt., s. 196–197.

zaprzeczenie. Kolumny światła stworzone przez Speera nadawały materialną postać koncepcji bohatera Carlyle'a, którą nazwał on „fontanną światła”, podczas gdy wasale bohatera tworzyli masy – tłum w postaci cieni, który stał się częścią polityki. W ten sposób faszystowski terror próbował znormalizować ludobójstwo. Faszystowska wizualność tworzyła masy, które powodowały, że przywódca był widzialny, natomiast ofiary ludobójstwa były niewidzialne. „Działania ludobójcze polegały na tym, aby ich ofiary, które powinny być niewidzialne, uczynić nadwidzialnymi czy hiperwidzialnymi jako etap pośredni do ostatecznego celu, którym było uczynienie ich niewidzialnymi”<sup>120</sup>.

### **5.2.5. Obraz jako dyskurs w rozumieniu Foucaulta**

W przedstawionym przez Mirzoeffa ujęciu obraz funkcjonuje jako dyskurs w rozumieniu Foucaulta. Jest to koncepcja, w której obrazy mentalne (*images*) można porównać do poziomu tego, co wypowiedziane, czyli do praktyk językowych<sup>121</sup>. Dyskurs jest więc każdą formą użycia języka, w którym się realizuje, ale nie jest samym językiem ani też wypowiedzią. W *Archeologii wiedzy* Foucault ujął ten problem w następujący sposób: „Jest bowiem oczywiste, iż wypowiedź nie istnieje w takim sensie, w jakim istnieje język, a wraz z nim zbiór znaków określonych przez ich cechy opozycyjne i reguły stosowania. Język nigdy nie jest dany sam w sobie i w swoim całościowym kształcie, lecz jawi się poniekąd w sposób wtórny i za pośrednictwem opisu, który czyni zeń swój przedmiot, zaś znaki tworzące jego elementy są formami, które nakładają się na wypowiedzi i które rządzą nimi od wewnątrz. Gdyby nie było wypowiedzi, nie istniałby język; natomiast żadna wypowiedź nie

<sup>120</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look...*, dz. cyt., s. 231.

<sup>121</sup> D. Howarth, *Dyskursy*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. 87.

jest niezbędna do tego, aby język istniał (zawsze można wyobrazić sobie na miejscu jakiejś wypowiedzi inną wypowiedź, która bynajmniej nie zmodyfikowałaby języka). Język istnieje wyłącznie jako system konstrukcyjny dla możliwych wypowiedzi; ale z drugiej strony istnieje wyłącznie jako opis [...] dotyczący zbioru wypowiedzi rzeczywistych. Język i wypowiedź nie funkcjonują na tym samym poziomie i nie można mówić o istnieniu wypowiedzi tak, jak mówi się o istnieniu języków”<sup>122</sup>.

W tym sensie dyskursywna archeologia wiedzy Foucaulta może być rozumiana jako archeologia wiedzy o obrazie, ponieważ umiejscawia wizualność w kontekście praktyk dyskursywnych<sup>123</sup>. Koncepcja wizualności i kontrwizualności Mirzoeffa otwiera możliwości traktowania obrazu jako dyskursu (w rozumieniu Foucaulta), które mogą prowadzić do wypracowania metod analizy mediów wizualnych opartych na modelu dyskursywnym. Przedstawione ujęcie badań kultury wizualnej prowadzi do analizy dyskursów wizualnych w malarstwie, fotografii, filmie, telewizji, wideo i internecie.

### 5.3. Zwrot performatywny

Zwrot performatywny jest jednym z serii zwrotów, które objęły nauki o kulturze w drugiej połowie XX wieku. W odróżnieniu do zwrotu lingwistycznego, który przyjmował za punkt wyjścia metaforę „kultury jako tekstu”<sup>124</sup>, zwrot performatywny opierał się

<sup>122</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa: Altaya & DeAgostini 2002, s. 98.

<sup>123</sup> A. Leśniak, dz. cyt., s. 23–25.

<sup>124</sup> Metafora „kultury jako tekstu” kładzie nacisk na traktowanie kultury jako formy symbolicznej generującej znaczenie na analogicznych zasadach jak systemy językowe. Tego rodzaju przekonanie jest charakterystyczne dla zwrotu lingwistycznego, który dokonał się w filozofii poststrukturalistycznej

na teoriach zmieniających sposób ujęcia tych samym problemów. Zasadnicza różnica między zwrotem lingwistycznym a performatywnym polegała na tym, że zwrot performatywny „kieruje naszą uwagę na ekspresyjny wymiar działań” społecznych oraz zdarzeń, które mają charakter inscenizacji (*performance*) albo procesu przebiegającego w określonym czasie i opartym na „działaniu” (*agency*) podmiotu<sup>125</sup>. Ten punkt widzenia daje się zauważyć na obszarze studiów kultury wizualnej.

Podjęcie próby refleksji nad zwrotem performatywnym w kontekście zagadnień związanych z kulturą wizualną może prowadzić do wypracowania niezależnych od tekstu metod interpretacji obrazów. Temat performatywności był podejmowany w studiach kultury wizualnej w kilku aspektach. Przede wszystkim porównywano

---

Jacques’a Derridy, Michella Foucaulta, Jacques’a Lacana i Jean-François Lyotarda. Zob. M. Gołębiwska, *Między wątpieniem a pewnością...*, dz. cyt., s. 30–41. Ten nurt myślowy zyskał jednak szczególną pozycję dzięki refleksji Richarda Rorty’ego, który scharakteryzował historię filozofii jako serię „zwrótów” i uczynił go ostatnim etapem jej rozwoju. Zob. R. M. Rorty, *Metaphysical Difficulties of Linguistic Philosophy*, w: *Linguistic Turn*, red. R. M. Rorty, Chicago: The University of Chicago Press 1967; tenże, *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa: Fundacja Aletheia – Spacja 1994; por. W. J. T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, dz. cyt., s. 5. Zwrot lingwistyczny zmienił diametralnie pojmowanie języka, który „staje się zatem aktywnym czynnikiem kształtowania rzeczywistości, nie zaś biernym odzwierciedleniem myśli i rzeczy” (L. Rasiński, „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, w: *Język, dyskurs, społeczeństwo. Zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej*, red. L. Rasiński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009, s. 9), a ponadto pełni podstawową rolę w procesach komunikacji społecznej. Liczne koncepcje „kultury jako tekstu” rozwijały się w oparciu o pojęcie performatywności, które traciło na znaczeniu w filozofii języka, a zyskiwało w teorii kultury. W tej ostatniej dziedzinie do późnych lat osiemdziesiątych dominowało rozumienie kultury jako złożonej struktury znakowej o określonym znaczeniu, które można opisać za pomocą „lektury” (interpretacji sensu tekstu lub jego dekonstrukcji).

<sup>125</sup> D. Bachmann-Medick, dz. cyt., s. 119.

performatywy językowe i akty mowy ze znakami wizualnymi. Zwracano również uwagę, że obrazy nie mają metaznaków. Trudno więc za ich pomocą wydawać rozkazy, formułować pytania, twierdzenia albo rozpatrywać językowe akty mowy jako analogie do obrazów. Obrazy nie mogą bezpośrednio ukazać, że coś stwierdzają, gratulują, obiecują czy przyrzekają, ale mogą te funkcje pełnić w sposób niebezpośredni. Nie można zidentyfikować elementu w obrazie, który coś obiecuje, ale można traktować obraz jako obietnicę. Obrazy są wieloznaczne w porównaniu ze słowami, dlatego dużą rolę w tym wypadku pełni interpretacja<sup>126</sup>.

Określenie „performatywny” stworzył John L. Austin, który w swych wczesnych pracach posługiwał się najpierw przymiotnikiem „performatoryjny” (*performatory*), a potem zdecydował się na wersję „performatywny” (*performative*). Obydwa przymiotniki powstały od czasownika „performować” (*to perform*), czyli „wykonać” lub „wykonywać” czynności<sup>127</sup>. Od tej pory język werbalny stał się sferą, za pomocą której można było podejmować działanie, wykonywać określone czynności. Koncepcje Austina<sup>128</sup> były wielokrotnie

---

<sup>126</sup> Zob. W. Nöth, *Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads*, w: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, red. E. Margolis, L. Pauwels, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: SAGE Publications 2011, s. 309–310.

<sup>127</sup> J. L. Austin, *Mówienie i poznanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa: PWN 1993.

<sup>128</sup> Koncepcja Austina została rozszerzona przez jego ucznia Johna R. Searle’a, który w latach sześćdziesiątych XX wieku za podstawową jednostkę komunikacyjną uznał „akt mowy”. Searle umieścił akty mowy w zakresie zachowań społecznych sprowadzających się do sformułowań słownych, które odnoszą się do wydarzeń lub je przewidują, stwierdzają, kwestionują, każą albo obiecują. Badacz uważał także, że akty mowy należy ujmować nie jako formalne struktury językowe, ale jako zorganizowane systemy, które nie polegają na działaniu zgodnie z przyjętymi zasadami, lecz podobnie jak szachy czy piłka nożna są pełnoprawnymi grami opartymi na ściśle określonych regułach. Zob. R. Schechner, dz. cyt., s. 148. Według Searle’a: „Jednostką komunikacji



omawiane w kontekście badań nad kulturą<sup>129</sup>. Próbowano je również zastosować na obszarze kultury wizualnej. W efekcie doszło do rozwoju semiotyki wizualnej, retoryki i teorii obrazu, które zostały zainicjowane przez zwrot piktorialny.

Na obszarze kultury wizualnej zwrot performatywny kieruje naszą uwagę na wizualne aspekty zachowań społecznych i czyni przedmiotem dociekań nie same obrazy, ale zdolność ich widzenia przez uczestnika „zdarzeń wizualnych”, które powstają w wyniku oddziaływania obrazów na odbiorców mediów masowych. Przyjęcie takiego założenia prowadzi nas w kierunku przesunięcia punktu ciężkości naszego zainteresowania na performatywne procesy wizualne, które prowadzą do powstania obrazów. Przemiany te trafnie ujęła Anna Zeidler-Janiszewska, która twierdzi, że: „Dla skrzyżowania dwóch źródeł konstytuujących dzisiejszy »paradygmat performatywistyczny« ważny wydaje się podkreślany przez niektórych autorów mocniej, przez innych słabiej, moment przemiany uczestników performansu w szczególną wspólnotę przypominającą *communitas* w sensie Victora Turnera, co wiąże się nie tylko z »działaniem słowami«, ale i z działaniem innymi formami »semiotycznej ekspresji i komunikacji«”<sup>130</sup>.

---

językowej nie jest, jak się powszechnie utrzymuje, symbol, słowo, zdanie czy nawet wypowiedzenie symbolu, słowa, zdania, lecz jest raczej wytworzenie lub wysłanie symbolu, słowa lub zdania w trakcie wykonywania czynności mowy. Traktowanie wypowiedzi jako przekazu to uznanie jej za wypowiedź wytworzoną lub wysłaną. Mówiąc dokładniej, wytwarzanie czy wysyłanie zdania wypowiedzianego w pewnych warunkach to czynności mowy, a czynności mowy [...] są podstawowymi lub najmniejszymi jednostkami komunikacji językowej”. J. R. Searle, *Czynności mowy: rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa: Pax 1987, s. 29.

<sup>129</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5 (107), s. 34–47; też, *Perspektywy performatywizmu*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008, s. 87–100.

<sup>130</sup> Taż, *Performatywizm i problematyka tożsamości...*, dz. cyt., s. 261.

Zwrot performatywny na obszarze kultury wizualnej doprowadził do zainteresowania się zachowaniami, które polegają na „odgrywaniu” ról społecznych przy udziale wizualnych środków ekspresji. Poszukując znaczeń performatywności użytecznych dla kultury wizualnej, Mindy Fenske wymienia socjologów, którzy pozostając pod wpływem teorii Ervinga Goffmana, analizują życie codzienne w kategoriach teatralnego performansu<sup>131</sup>. Ten punkt widzenia może stać się pomocny podczas interpretacji zagadnień wizualności, którą spotykamy w codzienności.

### 5.3.1. Performatywne zachowania społeczne w kulturze wizualnej

Omawiając performatywne zachowania społeczne, warto odwołać się do książki Goffmana *Człowiek w teatrze dnia codziennego*. Jej autor posługuje się terminem *performance* („występ”) i pojmuje go jako proces „odgrywania” roli społecznej albo „wszelkiej działalności jednostki, która przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ”<sup>132</sup>. Definicja Goffmana dotyczy bardzo istotnej cechy spektaklu, którą jest relacja między „aktorem” a widownią. Teoretycy performansu kulturowego mocno akcentowali rolę publiczności czy społeczności, w której pojawia się *performance*, w przeciwieństwie do psychologów skłonnych do podkreślania roli performerów<sup>133</sup>.

Koncepcja Goffmana<sup>134</sup> opisuje interakcje społeczne za pomocą języka teatralnego, dostrzegając w nich ciągi naprzemiennych występów. Wykonawcy – uczestnicy interakcji społecznej tworzą efekt

<sup>131</sup> M. Fenske, dz. cyt., s. 22.

<sup>132</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze dnia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa: KR 2000, s. 52.

<sup>133</sup> M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 66–67.

<sup>134</sup> Zob. J. Finkelstein, dz. cyt., s. 68–77, 92–116, 139–144, 226–228.

sceniczny za pomocą odebranych przez innych wrażeń wizualnych. Warto zauważyć, że termin, którego użył Goffman oznacza nie tylko występ, odegranie czegoś, kreację roli, przedstawienie teatralne, show, widowisko, numer cyrkowy, koncert lub odprawienie obrzędu, ale też wykonanie codziennych czynności (na przykład przeprowadzenie operacji) związane z pełnieniem roli społecznej. Według Goffmana zachowanie uczestników interakcji społecznych to swego rodzaju gra informacyjna, która jest podporządkowana regułom wywierania i odbierania wizualnych wrażeń. Koncepcja performansu Goffmana przyczyniła się również do ukształtowania przekonania, że komunikacja interpersonalna jest kształtowana przez wizualne – niewerbalne zachowania społeczne<sup>135</sup>. Refleksja ta może okazać się najbardziej pomocna dla teoretyków kultury wizualnej, bowiem przedstawia „wizualne” aspekty zachowań społecznych. Jak trafnie zauważył Jacek Isański, „Kluczowe założenia teorii dramaturgicznej Goffmana dotyczą więc związków pomiędzy sceną (na której odbywają się interakcje, a raczej »przedstawienia«) i dekoracjami (pomagającymi aktorom w pożądanym sposobie zaprezentować się na scenie) a kulisami (gdzie aktorzy przygotowują się do odbywania tychże interakcji). Interakcje, składające się na ciąg przedstawień, odbywają się z wykorzystaniem odpowiedniej do danej sytuacji fasady, która, podobnie jak w architekturze, otoczona jest szczególną dbałością o szczegóły i pełni najważniejszą w interakcji rolę – narzuca odbiorcom określone wrażenie i pomaga nadawcom wrażenia te utrzymać w czasie trwania interakcji”<sup>136</sup>.

Fasada stanowi wizualne tło społecznych interakcji, które w komunikacji zapośredniczonej przez internet polega na ukazywaniu

<sup>135</sup> Zob. M. Carlson, dz. cyt., s. 66–67.

<sup>136</sup> J. Isański, *Wizualne tło dramaturgicznej koncepcji Ervinga Goffmana*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2007, s. 123.

zachowań niewerbalnych przez webkamery w pokojach czatowych i fotografie cyfrowe umieszczane na stronach internetowych. Coraz większy udział wspomnianych elementów w komunikowaniu społecznym świadczy o tym, że komunikacja *on-line* nie musi się odbywać tylko za pomocą tekstu. Wręcz przeciwnie, większość internautów przychylnie odnosi się do wizualnych środków komunikacji, choć ich użycie wiąże się ze zrezygnowaniem z anonimowości. W teorii Goffmana fasada pełni rolę dynamiczną i jest ciągle zmieniana, podobnie dzieje się w webkamerach, w których obraz jest ciągle odświeżany.

### 5.3.2. Performatywne obrazy i piktorialne akty

Fenske, poszukując użytecznych dla studiów kultury wizualnej znaczeń performatywności, uważa, że polega ona na procesach znaczeniowych, które pojawiły się w miejsce dyskursywnych produktów reprezentacji. W tym sensie performatywność pomaga w zrozumieniu tego, jak działa reprodukcja znaczenia. Możemy więc traktować obrazy jako performatywne, kiedy naśladują one cechy żywego performansu lub pełnią rolę komunikacyjną. Inne znaczenie performatywności można również odnieść do procesu twórczego, który prowadzi do powstania obrazów<sup>137</sup>. Jeszcze inne „performatywne obrazy” to takie, które pokazują proces powstawania samego obrazu. W tym sensie są one refleksją na jego temat, czyli są metaobrazami, w rozumieniu, które pochodzi od W. J. T. Mitchella.

---

<sup>137</sup> Zob. M. Fenske, dz. cyt., s. 20. Ten punkt widzenia odnajdujemy w książkach Amelii Jones, w których autorka omawia wybrane prace z zakresu body-artu jako „performatywne praktyki artystyczne” zob. A. Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2004; *Performing the Body – Performing the Text*, red. A. Jones, A. Stephenson, London – New York: Routledge 2005.

Jednak pochodzenie słowa „performatywny” jest lingwistyczne i odnosi się do procedur cytowania. Fenske, omawiając performatywność na obszarze kultury wizualnej, odwołuje się do Judith Butler, która cytując Derridę twierdzi, że performatywność jest procesem cytowania. Performatywność tkwi w cytowaniu autorytetu. Zdanie „biorę cię za męża/żonę” nie jest performatywne bez powtarzania i cytowania aktów i zdań, które nastąpiły przed jego wypowiedzeniem i odnoszą się do historii zaślubin, ceremonii małżeńskiej oraz dyskursu religijnego i prawnego. Proces powtarzania i cytowania powoduje, że dyskurs zyskuje zdolność do działania. Zdanie „biorę cię za...” jest performatywne tylko wtedy, kiedy cytuje dyskursy, które odnoszą się do ślubu małżeńskiego. Butler wyjaśnia, że powtarzalność/cytowalność podważa przekonanie, że performatywność jest pojedynczym aktem/zdaniem, ponieważ jest ona zawsze powtórzeniem normy<sup>138</sup>, która jest reprodukowana, zmieniana jak znaczenia. Performatywność może być używana do skoncentrowania się na znaczeniach wytwarzanych przez praktyki dyskursywne. Skupienie się na performatywności może wyjaśnić, jak działa proces cytowania<sup>139</sup>. Struktury wizualne i obrazy również mogą być cytowane, podobnie jak teksty. Z tego powodu obrazy można uznać za performatywne, czyli iterowalne. Jednak, jak trafnie zauważa Tomasz Załuski: „Iterowalność nie ogranicza się do tego, co tradycyjnie określa się mianem »pisma«. Jej rozszerzony opis pojawia się w miejscach, w których Derrida próbuje pokazać, że nie tylko charakteryzuje ona inne rodzaje znaków i odpowiadające im rodzaje komunikacji, ale również opisuje strukturę wszelkiego doświadczenia rzeczywistości”<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Zob. J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, London – New York: Routledge 1993, s. 12–13.

<sup>139</sup> Por. M. Fenske, dz. cyt., s. 21.

<sup>140</sup> T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2008, s. 63.

Różnica między performatywami językowymi a aktami piktorialnymi sprowadza się do porównania bezpośrednich i pośrednich aktów mowy. Obrazy mogą być aktami piktorialnymi jedynie pośrednimi. Sytuacja ta wynika z tego, że obrazy nie mają meta-znaków, i powoduje, że nie ma bezpośrednich aktów piktorialnych analogicznych do aktów mowy. Obraz nie może bezpośrednio rozkazywać, grozić lub zadawać pytania. Obrazy mogą być świadectwem faktu na zasadzie indeksów, nie mogą natomiast kłamać albo stwierdzić, że coś jest prawdą<sup>141</sup>. Mitchell uważa, że performatywność obrazów jest powiązana z pojmowaniem ich jako istoty żywe (*living things*). W tej kwestii są niejako dwa rozwiązania: albo rozpatrujemy obraz jako przedmiot działania (*agency*) innego podmiotu, albo uważamy sam obraz za podmiot, który może działać.

### 5.3.3. Zdarzenia wizualne jako efekt sieci i performatywny cytat

Nicholas Mirzoeff proponuje zamiast pojęcia „obrazu” wprowadzenie określenia „zdarzenia wizualnego”, które generowane jest przy udziale wizualnych technologii medialnych w procesie komunikowania społecznego. Zdarzenie wizualne stanowi centralny aspekt procesu odbioru, w którym współczesny odbiorca albo konsument analizuje wrażenia pochodzące od rozmaitych obiektów wizualnych umieszczonych w przestrzeni publicznej: dzieł sztuki wystawianych w galeriach, obrazów oglądanych w kinie, telewizji, na wideo czy w internecie<sup>142</sup>. Definicja ta ujawnia, że obrazy mogą powstawać w interakcjach społecznych nawiązywanych w przestrzeni prywatnej i publicznej podczas odbioru dzieł sztuki, filmu lub telewizji, a także w wyniku zdarzeń wizualnych, które następują w czasie trwania przedstawień multimedialnych *on-live* albo w zapośredniczonej komunikacji *on-line*.

<sup>141</sup> Por. W. Nöth, dz. cyt., s. 310.

<sup>142</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 3.

Ten aspekt tworzenia obrazów podczas aktu komunikowania jest widoczny w zjawisku konwergencji, która według Henry’ego Jenkinsa oznacza „przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę”<sup>143</sup>. Konwergencja następuje w umysłach odbiorców, ale dokonuje się przez społeczne interakcje z innymi odbiorcami podczas komunikowania przez internet. Przy opisie tych zjawisk zarówno Jenkins, jak Mirzoeff odwołują się do wydarzeń z 11 września 2001 roku.

Określenie „zdarzenie wizualne” jest ściśle powiązane z performatywnością. Choć sam Mirzoeff nie wskazuje wprost na tego typu konotacje, ujmuje znaczenie tego terminu w kategoriach wrażenia wzrokowego odbieranego w procesie zapośredniczonej przez media wizualne komunikacji społecznej, co pozwala sądzić, że włącza w jego zakres wizualne formy działania i wydarzeń opartych na powtarzaniu albo cytowaniu praktyk dyskursywnych. W eseju *Podmiot kultury wizualnej* Mirzoeff podkreśla, że: „Konstytutywnym elementem praktyki kultury wizualnej jest zdarzenie wizualne. Zdarzenie jest efektem sieci [*network*], w której podmioty operują, i która, ze swej strony, warunkuje ich wolność działania”<sup>144</sup>.

W tym kontekście internet szczególnie mocno podkreśla „zdarzeniowość” praktyk komunikacyjnych, opartych nie tylko na werbalnych przekazach, ale również na interakcji za pomocą obrazów pochodzących z webkamer. Jako apogeum współczesnych zdarzeń wizualnych Mirzoeff wymienia zamach terrorystyczny z 11 września 2001 roku, który komentuje następująco: „Po wydarzeniach

---

<sup>143</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007, s. 9.

<sup>144</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej...*, dz. cyt., s. 253.

z 11 września [...] terroryzm jest kinem. Wizualny dramat wydarzeń w Nowym Jorku rozgrywał się, jak gdyby był wyreżyserowany dla kina. Trafiony został największy z możliwych celów za pomocą możliwie najbardziej wybuchowych środków po to, by wytworzyć maksymalny efekt na widzach. Na poziomie symbolicznym katastrofa była wynikiem oddziaływania dwóch dominujących symboli: triumfu nowoczesności nad ograniczeniami ciała i przestrzeni – samolotu i drapacza chmur. Właśnie dlatego ten scenariusz miał sens dla widzów, ponieważ wszyscyśmy go już wcześniej widzieli [w kinie – przyp. K.C.]. [...] Wielu naocznych świadków, próbując zwerbalizować potworność tego, co się wówczas wydarzyło, używało w swoich relacjach metafory kina”<sup>145</sup>.

Ten przykład uświadamia, że rzeczywistość realna przyjmuje obecnie wymiar fikcyjnych wydarzeń, które widzieliśmy w kinie. Definicja zdarzenia wizualnego pozwala wysnuć wniosek, że obrazy generowane za pomocą technologii medialnych mogą powstawać w procesie interakcji społecznych nawiązywanych w przestrzeni publicznej podczas odbioru filmów lub telewizji, a także podczas trwania przedstawień multimedialnych albo komunikacji zapośredniczonej przez internet. Zwłaszcza te ostatnie z wymienionych praktyk posiadają charakter performatywny, bowiem komunikaty w nich tworzone są efemeryczne i podlegają ciągłym zmianom, a przede wszystkim nie istnieją przed wywołaniem interakcji.

Mirzoeff uważa, że przyszłość internetu polega na tworzeniu nowych form wizualności, które chociaż bazują na językowych formach komunikacji, to jednak ujawniają tendencję do wizualizowania tekstu w postaci przedstawień ikonicznych. Jako przykład tego rodzaju tendencji można wymienić animacje flashowe, które można odnaleźć na niektórych stronach internetowych<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> Tamże, s. 255–256.

<sup>146</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 108.



Performatywność możemy odnieść nie tylko do komunikowania zapośredniczonego przez internet, ale również do pojęcia interaktywności. Ryszard W. Kluszczyński uważa, że: „O doświadczeniu interaktywnym [...] możemy [...] powiedzieć, że trwa jedynie wtedy, kiedy odbywa się proces interakcji, a każde następane zaktywizowanie bazy danych czy hipertekstu stanowiącego fundament interaktywnego dzieła (czyli próba ponownego doświadczenia tej samej pracy), nawet przez tego samego odbiorcę-interaktora, powołuje do istnienia nowe dzieło”<sup>147</sup>. Doświadczenie interaktywne przyjmuje więc charakter zdarzenia wizualnego, które nie stanowi dzieła skończonego, a jedynie wyznacza pole aktywności odbiorców i dopiero w procesie ich zachowań partycypacyjnych uzyskuje ostateczny wymiar. Odbiorcy stają się w ten sposób uczestnikami, a zdarzenia wizualne nabierają cech performatywnych. To porównanie wynika z definicji zdarzenia wizualnego, w której Mirzoeff podkreśla, że istota zdarzenia wizualnego polega na interakcji wizualnego znaku i technologii, która umożliwi jego funkcjonowanie, z aktywną postawą widza<sup>148</sup>.

Ważnym aspektem zdarzenia wizualnego jest problematyka widzenia, która przejawia się w oddziaływaniu na odbiorców obrazami generowanymi za pomocą mediów wizualnych. Na tej zasadzie opiera się podstawowa zasada komunikacji wizualnej tworzonej przez internet. Jednak zastosowana przez Mirzoeffa terminologia odbiega od semiotycznej teorii znaku Barthes’a, wskazując na pochodzenie kultury wizualnej. Mirzoeff proponuje strategiczną reinterpretację historii mediów wizualnych, rozumianych jako pewien całościowy fenomen komunikacji wizualnej, a nie w sensie

---

<sup>147</sup> R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010, s. 72.

<sup>148</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 3.

pojedynczych mediów (sztuk wizualnych, filmu, wideo, telewizji). Teoria semiotyczna zostaje tutaj odczytana jako binarny system, złożony z *signifie* i *significant*, który jest arbitralny. Jednak żaden z systemów reprezentacji nie postaje niezmienny w procesie historycznym. Z tego względu: „Jest zatem możliwe, aby sposoby reprezentacji zmieniały się w czasie lub zmagaly się z innymi sposobami reprezentacji”<sup>149</sup>. Rozwój kultury wizualnej pozwala na budowanie tego rodzaju konkluzji teoretycznych, które świadczą o ciągłej zmienności systemów reprezentacji bez uprzywilejowania któregokolwiek z nich.

Performatywny charakter zdarzenia wizualnego ujawnia się w tym, że jest ono „cytatem”. Ta konkluzja znajduje potwierdzenie w stwierdzeniu Mirzoeffa, który porównuje zdarzenie wizualne do „wizualnego dramatu”, który rozegrał się podczas ataku na World Trade Center. Co więcej, w strukturze wizualnej ów atak był „cytatem” scen pochodzących z filmów katastroficznych. W tym sensie, jak twierdzi Derrida, komunikat, który określono tutaj jak zdarzenie wizualne: „Musi być powtarzalny – iterowalny – po absolutną nieobecność odbiorców, których można określić empirycznie”<sup>150</sup>. Przywołana konkluzja Derridy znajduje swoje potwierdzenie w odbiorze społecznym obrazów medialnych, które ukazywały atak na World Trade Center. Wielu odbiorców tych komunikatów było przekonanych o tym, że ogląda obrazy pochodzące z filmu katastroficznego, a nie transmisję realnych wydarzeń. Warto zwrócić uwagę, że Jean Baudrillard w swej książce *Duch terroryzmu* twierdzi, że: „Przed 11 września mieliśmy do czynienia z nieprzerwaną nadprodukcją banalnych obrazów i nieprzerwaną falą pozornych wydarzeń; akt terrorystyczny dokonany w Nowym Jorku wskrzesił obraz

<sup>149</sup> Tamże, s. 13.

<sup>150</sup> J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa: KR 2002, s. 385.

i wydarzenie. [...] Rola obrazu jest dwuznaczna. Obraz wzmacnia wydarzenie, ale jednocześnie czyni je swoim zakładnikiem. Działa na zasadzie niekończącego się zwielokrotnienia, a jednocześnie na zasadzie dywersji i neutralizacji [...]. Obraz konsumuje wydarzenie, w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji. Oczywiście nadaje wydarzeniu nieznaną dotychczas moc oddziaływania, ale jako wydarzeniu obrazowi”<sup>151</sup>.

Konkluzja Baudrillarda zdaje się potwierdzać fikcyjny wymiar ataku na World Trade Center. Socjolog twierdzi, że zawalenie się wież to za mało, żeby uczynić z niego wydarzenie realne. W tym sensie fikcja nie wyprzedza już rzeczywistości, nie antycypuje jej, ale sumuje się z nią, tworząc jedną całość. Nie dziwi więc stwierdzenie Baudrillarda, że: „Rzeczywistość i fikcja nie dają się rozdzielić i fascynacja zamachem jest przede wszystkim fascynacją obrazem”<sup>152</sup>. Obrazy ataku na World Trade Center ukazujące się w mediach były „fikcyjne” i „realne” jednocześnie, bez możliwości rozdzielenia.

#### **5.3.4. Performatywne aspekty komunikacji zapośredniczonej przez internet**

Performatywność komunikowania zapośredniczonego przez internet ujawnia się w kilku aspektach. Po pierwsze internet podobnie jak rzeczywistość wirtualna jest obszarem symulacji, w którym „nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym”<sup>153</sup>. W tym znaczeniu performatywność powołuje, że wydarzenia społeczne, polityczne, ekonomiczne,

---

<sup>151</sup> J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa: Sic! 2005, s. 31–32.

<sup>152</sup> Tamże, s. 33.

<sup>153</sup> R. Schechner, dz. cyt., s. 145.

osobiste i artystyczne, odbywające się w przestrzeni publicznej zyskują wyraziste cechy performansu. Opisana sytuacja dotyczy komunikowania przez internet, w którym interlokutorzy odgrywają role społeczne.

Drugi aspekt performatywności komunikowania przez internet zwraca uwagę na charakter relacji społecznych, które nawiązują się między internautami. Ujawnia się on podczas komunikowania interpersonalnego zapośredniczonego przez internet, które polega przede wszystkim na tym, że internauci używają aktów mowy. Jednocześnie podczas procesu „działania słowami” interlokutorzy komunikujący się między sobą tworzą wspólnotę (*community*) przypominającą *communitas* – termin używany przez Turnera, powołującego się na Martina Bubera, który twierdził, że: „Wspólnota jest byciem nie tyle jeden obok drugiego (i można dodać jedni nad i pod drugimi), ale jeden z drugim w mnogości osób. I ta mnogość, choć dąży do jednego celu, niemniej jednak doświadcza wszędzie zwrotu w stronę czy dynamicznego spojrzenia w twarz innych, przepływu od Ja do Ty. Wspólnota jest tam, gdzie wspólnota się zdarza”<sup>154</sup>.

Według Turnera Buber dotyka spontanicznej i bezpośredniej specyfiki *communitas*, która stanowi przeciwieństwo instytucjonalnej, abstrakcyjnej struktury społecznej<sup>155</sup>. *Communitas* (łaciński termin oznaczający wspólnotę, zbiorowość zdradza wspólną genealogię z pojęciem *communicare* – komunikować) możemy więc odnieść do wspólnoty sieciowej, tworzonej podczas komunikowania zapośredniczonego przez internet, a także do wszelkich przejawów

---

<sup>154</sup> M. Buber, *Between Man and Man*, przeł. R. Gregor-Smith, London – New York: Routledge 2002, s. 37.

<sup>155</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 246.

jej funkcjonowania, w których internauci oddziałują na siebie nie tylko słowami, ale także innymi formami komunikacji wizualnej (obrazy pochodzące z internetowych kamer, flashowych animacji i fotoblogów).

Niewerbalne zachowania internautów przekazywane przez webkamery mogą stać się również źródłem performatywności, gdyż trudno odróżnić obiektywną sytuację ukazaną przez kamery od subiektywnej wizji, która często pochodzi od manipulacji obrazem cyfrowym, który „powstał, by dać wierniejsze niż fotografia czy film świadectwo rzeczywistości, by ujmować świat w wyglądy, które dawałyby wrażenie bezpośredniego dostępu do rzeczywistości, a nawet poczucie udziału w tej rzeczywistości (»gest wideo« Flussera). Fenomen obrazu elektronicznego i cyfrowego oraz ich narzędzi polega na tym, że w swym dążeniu do zaświadczenia o realności, narzędzie rejestracji świata ingeruje w ten świat, daje świadectwo własnego bycia-w-świecie, czyli jest w pewnym stopniu autoreferencyjne. Można to rozumieć również jako współistnienie osoby patrzącej, rejestrującej, jej spojrzenia wraz z narzędziem jego rejestracji oraz świata obserwowanego. Takie współistnienie razem, bez możliwości wytyczenia granicy między przedmiotem a podmiotem obserwacji znajduje swoją realizację w »geście wideo«”<sup>156</sup>.

Nie sposób więc rozróżnić obiektywnej sytuacji ukazanej przez webkamery od subiektywnej wizji będącej często efektem manipulacji obrazem cyfrowym. Performatywne zachowania społeczne stanowią obecnie dominującą sferę procesów komunikacyjnych osiąganych za pomocą mediów wizualnych, a w szczególności internetu. Procesy te w powiązaniu z wizualnymi elementami symulacji obrazowych, które prowadzą do performatywnego charakteru współczesnych praktyk komunikacyjnych, czynią przedmiotem

---

<sup>156</sup> M. Gołębowska, *Demontaż atrakcji...*, dz. cyt., s. 201–202.

swych dociekań procesy wizualne, procedury widzenia i odbioru obrazów. Wspomniany aspekt osiągnąć jest bowiem dzięki oddziaływaniu na odbiorców w coraz większym stopniu atakowanych obrazami generowanymi przez medialne technologie komunikacyjne. Odbiór i recepcja obrazów zajęła miejsce ich tworzenia. Obecnie obrazy są generowane samoistnie, powstają jak wirusy w sieci.

### **5.3.5. Listening Post: wizualizowane „cytaty” z rozmów „aktorów-sieci”**

Performatywne aspekty komunikowania zapośredniczonego przez internet dają się zauważyć w pracy sieciowej, która od chwili pojawienia wzbudziła wiele kontrowersji. Mowa mianowicie o *Listening Post* (2003) Marka Hansena i Bena Rubina. Jak pisze Ryszard W. Kluszczyński w dyskusjach na jej temat, odnoszących się do innych dzieł prezentujących model strategii systemu: „Zwracano bowiem powszechnie uwagę na fakt, że pomimo właściwej im dynamicznej procesualności, cyfrowości i zanurzenia w interaktywnej *eo ipso* sieci internetu, nie stwarzają one swym odbiorcom możliwości rzeczywistej interakcji. Charakteryzująca je wydarzeniowość nie odnajduje zbyt wielu ujść na zewnątrz, tam, gdzie znajdują się właśnie odbiorcy, lecz rozgrywa się raczej w ich wewnętrznym, technologicznym, cyfrowym świecie”<sup>157</sup>.

W ramach modelu strategii systemu pojawiające się na ciekłokrystalicznych ekranach, wypowiedzane w pokojach czatowych teksty są „cytatami” wypowiedzi internautów, a jednocześnie funkcjonują one jako wypowiedzi performatywne, które są zgodne z iterowalnym modelem<sup>158</sup>. W tym znaczeniu używam iterowalności jako narzędzia interpretacyjnego. Źródłem wizualności w wybranych pracach net-artowych są struktury tekstowe. Jednak to nie

<sup>157</sup> R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>158</sup> J. Derrida, *Marginesy filozofii...*, dz. cyt., s. 399.

oznacza, że obraz w tych dziełach należy traktować jako tekst, a ich struktura jest rodzajem pisma<sup>159</sup>.

*Listening Post* w sugestywny sposób ukazuje „wizualizację” procesu komunikacji internautów, którzy prowadząc rozmowy w pokojach czatowych, posługują się „performatywami tekstami”. Wizualizacja opiera się na „cytowaniu” tekstów rozmów czatowych internautów wybieranych selektywnie za pomocą siedmiu algorytmów. Wśród nich pierwszy, trzeci i piąty są wizualnymi. Natomiast ostatni – siódmy jest tekstowy i wybiera najbardziej zrozumiałe teksty przyjmujące formę aktów mowy. Kiedy widz jest oddalony od ciekłokrystalicznych ekranów, widzi obrazy, ale nie potrafi odczytać tekstów rozmów czatowych – „cytatów”. *Listening Post* nie daje możliwości pełnego uczestnictwa, a jedynie stwarza alternatywę: obraz albo tekst lub całość albo fragment<sup>160</sup>.

Przedstawiona sytuacja znajduje swe uzasadnienie w przyczynach, dla których został zrealizowany *Listening Post*. Hansen i Rubin zostali zaproszeni do zrealizowania dzieła, które można by nazwać „reprezentacją internetu”; chcieli odpowiedzieć na pytanie, jak brzmiałoby i wyglądało sto tysięcy osób czatujących w internecie. Na opisanie wspomnianych procesów autorzy używali słowa

---

<sup>159</sup> Tomasz Załuski stwierdza, że: „Ze względu [...] na fakt, że pojęcie iterowalności zostało wprowadzone w kontekście rozważań nad pismem, przypisanie mu poszerzonego znaczenia wiąże się ze strategiczną generalizacją zreinterpretowanego pojęcia pisma i uznaniem, że wszelka rzeczywistość posiada strukturę swoistego »pisma«, »strukturę grafematyczną«”. T. Załuski, dz. cyt., s. 63–64. W tym ujęciu interpretacja dzieł wizualnych w oparciu o koncepcje iterowalności Derridy zakłada, że obraz jest tekstem, a dzieło sztuki posiada strukturę „pisma”. W mojej interpretacji przyjmuję odmienne założenie.

<sup>160</sup> R. Raley, *List(en)ing Post*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, red. F. J. Ricardo, New York – London: Continuum Press 2009, s. 24–25.

„tłum”, który zajmuje określoną przestrzeń<sup>161</sup>. Praca wygląda w ten sposób, że komputer monitoruje pokoje czatowe i z godzinnym opóźnieniem wyświetla na małych ekranach „cytaty” pochodzące z rozmów przeprowadzonych na czatach. Podczas tych rozmów tworzy się wizualna sfera procesu komunikacji zapośredniczonej przez internet, która ujawnia zarówno jej performatywny charakter, jak również fakt, że jest ona efektem oddziaływania na odbiorców obrazami cyfrowymi, generowanymi na wtórnym poziomie funkcjonowania dzieła sztuki: w czasie odbioru jej przez widzów w przestrzeni galeryjnej.

Stwierdzenia, które pojawiają się w *Listening Post*, są performatywne na poziomie językowym, ale stanowią również podstawę wizualnej strony pracy. Z tego względu performatywny jest nie tylko tekstowy wymiar omawianej pracy, ale także jej wizualność. Tego rodzaju sytuację bardzo celnie obrazuje konkluzja Mirzoeffa: „Podczas gdy wydawało się z początku, że internet po prostu zaadaptował tradycyjne przestrzenie reprezentacji na swój własny użytek, tworzy on teraz nowe modele doświadczenia wizualnego”<sup>162</sup>. W ten sposób internet przestaje być wyłącznie tekstowym środkiem przekazu, a zaczyna funkcjonować również jako medium wizualne.

Jednocześnie warto przypomnieć, że performatywny charakter *Listening Post* ujawnia się na dwóch poziomach. Z jednej strony na ciekłokrystalicznych ekranach pojawiają się zdania, kwestie, akty mowy, które pełnią rolę iterowalnego „cytatu”. Derrida twierdzi, że znaczenie rodzi się z powtórzenia, z poprzednich użyć, na przykład swojego własnego podpisu<sup>163</sup>. Dlatego jeżeli chcemy stworzyć znaczenie, musimy użyć „cytatu”. Przenosząc powyższe stwierdzenie na teren kultury wizualnej, warto zauważyć, że obrazy również mogą

<sup>161</sup> Tamże, p. 23.

<sup>162</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 112.

<sup>163</sup> J. Derrida, *Marginesy filozofii...*, dz. cyt., s. 399.



konstruować znaczenie na zasadzie powtarzalności. Podobny proces zachodzi w *Listening Post*, w którym źródłem wizualność są językowe „cytaty” użyte powtarzalnie z rozmów czatowych.

W warstwie wizualnej omawianej pracy pojawiające się „cytaty” tworzą obrazy. Na małych, podłużnych ekranach ukazują się bowiem pojedyncze słowa, fragmenty zdań lub całe zdania, które pobierane są z internetu (czaty, grupy dyskusyjne etc.). Są one zmieniane w krótkich interwałach czasowych i czytane przez syntezy głosu. Jednak po chwili sytuacja ulega zmianie: komputer bardzo szybko przeszukuje dane, a widz próbujący objąć wzrokiem w całości prezentowaną w galerii pracę, nie może odczytać semantycznej zawartości słów, których różnorodność barw i wzajemny układ daje niepowtarzalny efekt wizualny.

Trzeba zaznaczyć, że akt performatywny działa na zasadzie konwencji. W tej sytuacji znaczenie buduje się nie tylko przez powtórzenie, ale również przez doświadczenie ról społecznych. Na podstawie ukazujących się na ekranach tekstów orientujemy się, jakie role społeczne pełnią uczestnicy rozmów czatowych. Językowe akty performatywne ukazujące się w *Listening Post* zostają wciągnięte w „maszynę powtarzalności (cytowalności)”, która staje się źródłem wizualności.

*Listening Post* ujawnia dwa aspekty zapośredniczonej przez internet komunikacji tekstowej. Z jednej strony bazuje ona oczywiście wyłącznie na zapisywanym tekście, z drugiej tekst ten jest w dużym stopniu wizualizowany, już na poziomie samej komunikacji czatowej, na przykład za pomocą emotikonów, jak i we wtórnym etapie, który ujawnia wspomniana praca. Tekst może bowiem służyć do tworzenia obrazów, a nawet filmów. Ten aspekt szczególnie mocno uwidacznia się w omawianej pracy. Kiedy szybko przeszukiwane przez komputer teksty zostają wygaszone w kolejnych ekranach, pozostałe nadal rozświetlone tworzą układy, które mogą w sposób symboliczny odwoływać się do przedstawień ikonicznych zwierząt

lub kwiatów. Odczytanie tych „obrazów” wymaga czasem dużej wyobraźni, ale zwraca to uwagę na dość istotny aspekt wizualizacji tekstu internetowego, która oddaje specyfikę obrazów tworzonych w pracy *Listening Post*. Składają się one co prawda z elementów tekstu, ale nie pełni on roli sematycznej, staje się ikoniczny. Co więcej, ta ikoniczność jest performatywna, kreowana w procesie i uzyskiwana z transformacji performatywów językowych. Opisana metoda jest powszechnie stosowana w internecie, na przykład w różnych formach ASCII–Art – sztuki tworzenia obrazów i filmów za pomocą znaków tekstowych, przy użyciu specjalnych graficznych programów komputerowych.

Ostatnim zagadnieniem, które chciałbym poruszyć, jest pojęcie wspólnoty, która tworzy się podczas odbioru pracy, pomiędzy jednostkowym widzem obecnym w przestrzeni galeryjnej a ludźmi, których wypowiedzi są cytowane. Z jednej strony warto zwrócić uwagę na fakt, że zamierzeniem autorów pracy było stworzenie poczucia „bycia” wśród czatujących internautów. Biorąc pod uwagę przedstawione założenia można powiedzieć, że wspólnota, którą tworzy się w wyniku funkcjonowania *Listening Post* przypomina *communitas*. Istnieje ona bowiem jedynie na czas rozmowy, dzieje się w teraźniejszości i jest spontaniczna. Jak stwierdził Turner: „*Communitas* jest spontaniczne, bezpośrednie, konkretne – nie jest kształtowane przez normy, nie jest zinstytucjonalizowane, nie jest abstrakcyjne”<sup>164</sup>. Jednak artyści, którzy stworzyli *Listening Post*, posłużyli się innym rodzajem kolektywności. Jak twierdzi Rita Raley: „Aby zrozumieć wspólnotę w ramach *Listening Post* i tworzoną przez nią, powinniśmy myśleć w kategoriach tłumu, aby przekazać odczucie prezentacji, monitoring i nadzoru. Tłum

---

<sup>164</sup> V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s. 230.

jest tym, co człowiek bada, przedstawia i ocenia – ale jest również tym, co zaprasza do przeniesienia się, do »przekroczenia ograniczeń swojej własnej osoby«. Nasze związki i sympatie z nim mogą być ulotne i czasowe, ale z tego powodu nie są one mniej silne i produktywne”<sup>165</sup>.

Wspomniana wspólnota tworzy się w wyniku performatywnego „działania słowami”. Jednak próbując znaleźć najbardziej adekwatne określenia dla jej funkcjonowania, warto odwołać się do „Actor-Network Theory” (ANT) Bruno Latoura<sup>166</sup>. Przywołana koncepcja opiera się na założeniu sprawczości (*agencies*), która polega na tym, że w akcie komunikacyjnym biorą udział nie tylko podmiotowi interlokutorzy, ale również przedmiotowe komputery i połączenia tworzące specyficzną „sieć”. Jednak aby ta „sieć” mogła przetrwać, musi być „nieustannie” wykonywana (*performed*). „Aktor” i „sieć” stanowią jedność. Podobnie w pracy *Listening Post* stwarza się wrażenie bycia w „sieci” połączeń między uczestnikami czatów internetowych. „Aktorami” są z jednej strony uczestniczcy tych rozmów, a z drugiej widzowie oglądający pracę w przestrzeni galeryjnej, a między nimi tworzy się wspólnota przypominająca *communitas*.

### **5.3.6. Bodies© INCorporated: „tekstowa” tożsamość potwierdzona copyrihtem**

Nicholas Mirzoeff traktuje przedstawienia wizualne na stronie Bodies© INCorporated, zaprojektowanej przez Victorię Vesnę i dostępnej pod adresem <http://www.bodiesinc.ucla.edu/>, w kontekście problematyki tożsamości kształtowanej za pomocą komunikacji

---

<sup>165</sup> R. Raley, dz. cyt., s. 32.

<sup>166</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.

zapośredniczonej przez internet. Użytkownik może na tej stronie tworzyć wizualne reprezentacje swego ciała, które stają się teleobecne. W wyniku jego decyzji „ciało” uzyskuje określoną tożsamość psychologiczną, płeć, orientację seksualną oraz wiek w przedziale od 0 do 999 lat, a także wizerunek, który możemy zobaczyć w miejscu na stronie określanym jako „Showplace!!!”<sup>167</sup>.

Wybierając płeć dla „ciał” obecnych na stronie Bodies© Incorporated, zachowujemy się w zgodzie z paradygmatem performatywnym, który, zdaniem Judith Butler, wpisuje je w określony model tożsamości<sup>168</sup>. Jeśli nadajemy „ciałom” określoną płeć i orientację seksualną, to nie dlatego, że są one „dziewczęce” albo „chłopięce”, ale ponieważ odwołujemy się do binarności płci albo cytujemy porządek społeczno-kulturowy i konwencje roli społecznej, którą będziemy swym „ciałom” przypisywać.

Butler opisuje w *Bodies That Matter* pierwszą lekarską interpelację, która jest „inicjacyjnym performatywem, »To dziewczynka!« antycypuje późniejsze nadejście deklaracji »Ogłaszam was mężem i żoną«”<sup>169</sup>. Zdanie „To dziewczynka!” nie stwierdza faktu, ale performatywnie tworzy istotę o określonej tożsamości płciowej. Powoływane do „życia” na stronie Bodies© Incorporated „ciała” uzyskują tożsamość na podobnej zasadzie. Co więcej, tożsamość ta od samego początku podlega imperatywowi władzy, którą mają nad swoimi „ciałami” ich użytkownicy. Jednak ta władza ma swoje ograniczenia: powołanej do życia istoty o określonej tożsamości nie można łatwo pozbawić „życia”. Victoria Vesna opisuje, że w początkowej wersji funkcjonowania strony nie można było pozbawić „ciał życia”. Po naciskach ze strony użytkowników „ciał” udostępniono

<sup>167</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, dz. cyt., s. 112–114.

<sup>168</sup> J. Loxley, *Performativity. The New Critical Idiom*, London – New York: Routledge 2007, s. 117–120.

<sup>169</sup> J. Butler, *Bodies That Matter...*, dz. cyt., s. 232.

taką możliwość, ale jest ona trudno osiągalna<sup>170</sup>. Warto zwrócić uwagę, że w ten sposób performatywność tworzonych ciał stała się pełna, użytkownicy mogą wpływać na dalsze losy wykreowanych przez siebie tożsamości.

Przykład Bodies© INCorporated zwraca uwagę na fakt, że komunikowanie za pośrednictwem internetu integruje aspekty tożsamości z wizualnymi reprezentacjami. Jednak jak stwierdza Vesna: „Tytuł *Bodies©INCorporated* jest grą słów. »Ciałom« (*Bodies*) towarzyszy symbol copyrightu, a »INKorporowane« (*INCorporated*) czerpie z łacińskiego rdzenia *corpus*, jednocześnie czyniąc aluzję do korporacji – ciała są inkorporowane do internetu, a ich dane objęte są copyrightem”<sup>171</sup>.

Na stronie Bodies© INCorporated „ciała” są traktowane jako „teksty” opatrzone copyrightem. Można więc je „czytać”, ale mogą one być również „cytowane”, inkorporowane do innych „ciał”. Judith Butler w *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*<sup>172</sup> odwołuje się do koncepcji cielesności Maurice’a Merleau-Ponty’ego, która pochodzi z książki *Fenomenologia percepcji*, szczególnie ważnej również dla filozoficznego nurtu studiów wizualnych. Badaczka konstruuje tożsamość na jej cielesnej podstawie, odwołując się do rozdziału zatytułowanego *Ciało jako byt płciowy* i cytując stwierdzenie, że ciało „jest ideą historyczną, a nie gatunkiem naturalnym”<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> V. Vesna, *Seeing the World in a Grain of Sand: The Database Aesthetics of Everything*, w: *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, red. V. Vesna, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2007, s. 14.

<sup>171</sup> Tamże, s. 12.

<sup>172</sup> Zob. J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal” 1988, Vol. 40, No. 4, s. 519–531.

<sup>173</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia 2001, s. 191.

Tożsamość „ciał” na stronie Bodies© INCorporated jest więc kształtowana za pomocą „aktów performatywnych”, które jak u Johna L. Austina są autoreferencyjne. W tym sensie proces ucieleśnienia tożsamości, o którym pisała Butler przypomina „inscenizację tekstu”. Performatywna tożsamość jest również konstruowana w kontekście teorii iterowalności Derridy<sup>174</sup>. „Ciała” na stronie Bodies© INCorporated i ich tożsamość są kształtowane tekstowo, o czym świadczą opisy, które informują nas o tym, jak one się nazywają, ile mają lat, jaką posiadają płeć i orientację seksualną. Być może ta sytuacja ma miejsce z tego powodu, że „ciała” bytują w internecie, który jest oparty na hipertekście. Jednocześnie te „teksty” są „performatycznymi obrazami”, które tworzone podczas procesu zapośredniczonej komunikacji przez internet, opierają się na procedurach „cytowania” (jak teksty), ale bytują jako ciągle zmieniająca się, procesualna „wizualność” o efemerycznej strukturze cyfrowej.

---

<sup>174</sup> Zob. S. Salih, *Judith Butler. Routledge Critical Thinkers*, London – New York: Routledge 2002, s. 86.



## Bibliografia

- Agamben G., *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa: Prószyński i S-ka 2008.
- Agger B., *Cultural Studies as Critical Theory*, London – New York: Routledge 1992.
- Alpers S., *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press 1993.
- Althusser L., *Ideology and Ideological State Apparatuses*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Appadurai A., *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, „Theory, Culture & Society” 1990, Vol. 7.
- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005.
- Appadurai A., *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Appiah A., *The Ucompleted Argument: Du Bois and Ilusion of Race*, „Critical Inquiry” 1985, Vol. 1, No. 12.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2004.
- Arystoteles, *O pamięci i przypominaniu sobie*, przeł. P. Siwek, w: tegoż, *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1971.
- Asselin O., *The Star and Prisoner: The Spectacle and Surveillance of the Self on the Web*, w: *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, red. O. Asselin, J. Lamoureux, C. Ross, Montreal & Kingston – London – Ithaca: McGill-Queen’s University Press 2008.



- Aumont J., *The Image*, przeł. C. Pajackowska, London: British Film Institute 1997.
- Austin J. L., *Mówienie i poznanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa: PWN 1993.
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012.
- Bacon F., *Novum Organum*, przeł. J. Wikarjak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1955.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2010.
- Bal M., *Light in Painting: Dis-seminating Art History*, w: *Deconstruction and Visual Arts: Art, Media Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, New York: Cambridge University Press 1994.
- Bal M., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: The University of Chicago Press 1999.
- Bal M., *Reading „Rembrandt”: Beyond the World-Image Opposition*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006.
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006.
- Balázs B., *Wybór pism*, przeł. A. Jackiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1957.
- Baldwin E., Longhurst B., McCracken S., Ogborn M., Smith G., *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. Maciej Kaczyński, Tomasz Rosiński, Poznań: Zysk i S-ka 2007.
- Balewell S. B., Kromm J., *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th do the 21th Century*, Oxford – New York: Berg 2010.
- Baltrusaitis J., *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk: słowo obraz/terytoria 2009.
- Banasiak B., *Róż(ni(c)ość*, w: J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1999.
- Barker Ch., *Studia kulturowe: teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Barnard M., *Approaches to Understanding Visual Culture*, New York: Palgrave 2001.

- Barnard M., *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, New York: St. Martin's Press 1998.
- Barnard M., *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, New York: St. Martin's Press 1998.
- Barnard M., *Kultura wizualna a nauki społeczne – wyjaśnienie i rozumienie*, przeł. A. Małek, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012.
- Barthes R., *Le bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil 1984.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.
- Barthes R., *Rhetoric of Image*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Barthes R., *The Rustle of Language*, przeł. R. Howard, New York: Hill and Wang 1986.
- Baudrillard J., *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa: Sic! 2005.
- Baudrillard J., *Porządek symulaków*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, przeł. T. Komentant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński 1998.
- Baudrillard J., *Spółeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2006.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2007.
- Baudrillard J., *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazów elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1994.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa: Sic! 2005.
- Baudry J.-L., *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, przeł. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1992.
- Bauman Z., *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.

- Baxandall M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford – New York: Oxford University Press 1988.
- Baxandall M., *Patterns of Intention. On the Historical Expalption of Picture*, New Haven – London: Yale University Press 1985.
- bell hooks, *Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace*, w: tejże, *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992.
- bell hooks, *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader, Second Edition*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2007.
- Belting H., *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XI, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2000.
- Benítez-Rojo A., *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, przeł. J. E. Maraniss, Durham – London: Duke University Press 1996.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa: KR 2011.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1972.
- Benjamin W., *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*, przeł. E. F. N. Jephcott, New York: Schocken Books 1986.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa: KR 2011.
- Bentkowska-Kafel A., Cashen T., Gardiner H., *Digital Visual Culture: Theory and Practice. Computers and the History of Art Series*, Bristol – Chicago: Intellect Books – The University of Chicago Press 2009.

- Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Warszawa: Fundacja Aletheia 2008.
- Berleant A., *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korosiewicz, T. Markiewka, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2007.
- Bhabha H. K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Boehm G., *Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild? Herausgegeben von Gottfried Boehm*, red. G. Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag 1994.
- Boehm G., Mitchell W. J. T., *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. K. Gadowska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012.
- Bokinić M., *Nowe horyzonty refleksji? Badania nad kulturą wizualną*, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12).
- Bolz N., *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1994.
- Borradori G., *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski, B. Orlewski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008.
- Boudrieu P., *The Social Definition of Photography*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Bourdieu P., Wacquant L. J. D., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Siwisz, Warszawa: Oficyna Naukowa 2001.
- Boyne R., *Fractured Subjectivity*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995.
- Brewińska M., *Świadomość medium*, przeł. na ang. B. Cope, w: *Bill Viola [katalog]*, red. M. Brewińska, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta 2007.
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001.
- Brown R. H., *A Poetic for Sociology. Toward a Logic of Discovery for Human Science*, Cambridge: University of Cambridge 1977.

- Bryl M., *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej „Funktionsgeschichte” ku antropologicznej „Bildwissenschaft” („Casus” Hans Belting)*, „Artium Quaestiones” XI, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2000.
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2008.
- Bryson N., „Kultura wizualna” i niedostatek obrazów, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006.
- Bryson N., *Art in Context*, w: *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, Charlottesville: University of Virginia Press 1992.
- Bryson N., *Introduction*, w: *Caligram. Essays in New Art History from France*, red. N. Bryson, Cambridge: Cambridge University Press 1988.
- Bryson N., *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, przeł. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkievicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009.
- Bryson N., *The Gaze in the Expanded Field*, w: *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988.
- Bryson N., *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, New Haven: Yale University Press 1986.
- Bryson N., *Word nad Image: French Painting of the Ancient Regime*, London: Cambridge University Press 1981
- Buber M., *Between Man and Man*, przeł. R. Gregor-Smith, London–New York: Routledge 2002.
- Burke P., *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- Burke T., „Our Mosquitoes Are Not So Big”: *Images and Modernity in Zimbabwe*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002.
- Butler J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, London – New York: Routledge 1993.

- Butler J., *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, London – New York: Routledge 1997.
- Butler J., *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal” 1988, Vol. 40, No. 4.
- Carlson M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.
- Carlyle T., *Bohaterowie*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa: Zielona Sowa 2006.
- Cartwright L., Goldfarb B., *Radiography, Cinematography, and the Decline of the Lens*, w: *Incorporations*, red. J. Crary, S. Kwinter, New York: Zone Boks 1992.
- Chakrabarty D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton – New York: Princeton University Press 2000.
- Chaplin E., *Sociology and Visual Representation*, London – New York: Routledge 1994.
- Chmielecki K., *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 3.
- Chmielecki K., *Ewolucja od „Kunstwissenschaft” do „Kulturwissenschaft” w antropologii obrazu Hansa Beltinga i studiach kultury wizualnej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8).
- Chmielecki K., *Od „Cultural Studies” do „Visual Culture Studies”. Tendencje rozwoju refleksji kulturoznawczej w odpowiedzi na zwrot obrazowy*, w: *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz, J. Rokicki, P. Plichta, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- Chmielecki K., *Visual Culture Studies jako paradygmat refleksji kulturoznawczej*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008.
- Coombes A. E., *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham – London: Duke University Press Books 2003.
- Courchesne L., *The Construction of Experience: Turning Spectators into Visitors*, w: *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, red. M. Rieser, A. Zapp, London – Karlsruhe: British Film Institute – Centre for Art and Media 2002.
- Crary J., *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge – London: An October Books – The MIT Press 1992.

- Danto A. C., *Description and the Phenomenology of Perception*, w: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, New York: HarperCollins 1991.
- Darley A., *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, London – New York: Routledge 2000.
- Davey N., *The Hermeneutics of Seeing*, w: *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, red. I. Heywood, B. Sandywell, London – New York: Routledge 1999.
- de Bolla P., *The Visibility of Visuality*, w: *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, London – New York: Routledge 1996.
- de Kerckhove D., *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa: Mikom 2001.
- Debord G., „Społeczeństwo spektaklu” oraz „Rozważania o społeczeństwie spektaklu”, przeł. M. Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2006.
- Debord G., *Separation Perfected*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Denzin N. K., Lincoln Y. S., *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*, w: *Metody badań jakościowych*, T. 1, przeł. K. Podemski, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.
- Derrida J., *Force of Law. The „Mystical Foundation of Authority”*, przeł. M. Quaintance w: tegoż, *Acts of Religion*, red. G. Anidjar, London – New York: Routledge 2002.
- Derrida J., *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1997.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa: KR 2002.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa: KR 1999.
- Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle: Bay Press 1988.
- Didi-Haberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, A. Leśniak, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011.
- Dikovitskaya M., *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge – Massachusetts – London: The MIT Press 2005.

- Doda A., *Pospiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacques'a Lacana*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002.
- Douglas D., *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction. (An Evolving Thesis: 1991 – 1995)*, „Leonardo” 1995, Vol. 28, No. 5.
- Doy G., *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London – New York: I.B.Tauris Publishers 2000.
- Doy G., *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London – New York: I.B.Tauris&Co – Palgrave Macmillan 2005.
- Drabek M., *Kultura wizualna, czyli jaka? Nowy paradygmat wizualności*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23).
- Dudek Z. W., Pankalla A., *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii Kultury Eneteia 2008.
- Dukheim É., *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Dybel P., *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006.
- Edwards P., *The Closed Word Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge – Massachusetts: The MIT Press 1996.
- Elkins J., *The End of the Theory of the Gaze*, w: *Knowing Bodies, Feeling Minds: Embodied Knowledge in Arts Education and Schooling*, red. L. Bresler, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 2004.
- Elkins J., *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York – London: Routledge 2003.
- Eller J. D., *Antropologia kulturowa. Globalne siły, lokalne światy*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- Escobar A., *Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture*, „Current Anthropology” 1994, Vol. 35, No. 3.
- Evans J., Hall S., *What is Visual Culture?*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Fabian J., *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Madison: University of Winsonsinn Press 1990.



- Featherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplński, J. Lang, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński 1998.
- Fenske M., *Tattoos in American Visual Culture*, New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Finkelstein J., *The Art of Self Invention. Image and Identity in Popular Visual Culture*, London – New York: I.B.Tauris 2007.
- Fiske J., *Brytyjskie badania kulturowe*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, Kielce: Szumacher 1998.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wrocław: Astrum 1999.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Flusser V., *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1997.
- Foster H., *Powrót Realnego*, przeł. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009.
- Foucault M., *Panopticism*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa: Altaya & DeAgostini 2002.
- Foucault M., *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa: Fundacja Aletheia 1998.
- Foucault M., *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002.

- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2006.
- Foucault M., *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1996.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa: KR 1998.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Freud S., *Fetishism*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Freud S., *Niesamowite*, przeł. R. Reszke w: tegoż, *Dzieła, tom III: Pisma psychologiczne*, Warszawa: KR 1997.
- Freud S., *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa: KR 1998.
- Friedberg A., *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009.
- Friedberg A., *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 1994.
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa: Oficyna Naukowa 2012.
- Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, przeł. Cz. Tomaszewska, Warszawa: Optima 2005.
- Gandhi L., *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2008.
- Garoian Ch. R., Gandelius Y. M., *Spectacle Pedagogy: Art, Politics, and Visual Culture*, New York: State University of New York Press 2008.
- Gattegno C., *Towards a Visual Culture: Educating Through Television*, New York: Educational Solutions Worldwide 2010.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.

- Geertz C., *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Gilman S. L., *Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010.
- Godzic W., *Socjologia wizualna oczami medioznawcy*, w: *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze dnia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa: KR 2000.
- Gołębiewska M., *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2003.
- Gołębiewska M., *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2003.
- Gombrich E. H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.
- Grau O., *New Images from Life: Virtual Reality, Genetic and Transgenic Art, „Art Inquiry”*. *Recherches sur Les arts, Volume II (XI): The Prospects of Art in the New Century*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2000.
- Grau O., *Nowe obrazy z życia. Rzeczywistość wirtualna, sztuka genetyczna i transgeniczna*, przeł. E. Dżurak, „Kwartalnik Filmowy” 2001.
- Grau O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, przeł. G. Custance, Cambridge: The MIT Press 2003.
- Green D., *Classified Subjects: Photography and Anthropology – Technology of Power*, „Ten/8” 1984, No. 14.
- Griswold W., *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*, przeł. P. Tomanek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2013.
- Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy: film między mediami*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2003.

- Gwóźdź A., *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 1999.
- Hackforth-Jones J., Roberts M., *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture*, Maden – Oxford – Victoria: Wiley-Blackwell Publishing 2005.
- Hales Ch., *New Paradigms < > New Movies: Interactive Films and New Narrative Interfaces*, w: *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, red. M. Rieser, A. Zapp, London – Karlsruhe: British Film Institute – Centre for Art and Media 2002.
- Hall E. T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza 2003.
- Hall S., *Fantasy, Identity, Politics*, w: *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*, London: Lawrence & Wishart 1995.
- Hall S., *Introduction. Who Needs „Identity”*, w: *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications 1996.
- Hall S., *Kodowanie i dekodowanie*, przeł. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2.
- Hall S., *The Question of Cultural Identity*, w: *Modernity and its Future*, red. S. Hall, D. Held, T. McGrew, Cambridge: Polity Press 1992.
- Hall S., *The Spectacle of the „Other”*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997.
- Hall S., *The Work of Representation*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997.
- Hall S., *Introduction*, w: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, SAGE Publications, The Open University, London – Thousand Oaks – New Delhi 1997.
- Harris M. D., *Colored Pictures: Race and Visual Representation*, Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press 2003.
- Hawkins S. L., *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*, Charlottesville: University of Virginia Press 2010.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.

- Hodeir C., *Decentering the Gaze at French Colonial Exhibitions*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002.
- Holly M. A., *Wölfflin and the Imagining Baroque*, w: *Visual Culture: Images and Interpretations*, red. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press 1994.
- Hooper–Greenhill E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London – New York: Routledge 2000.
- Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008.
- Howells R., *Visual Culture*, Cambridge – Oxford – Maden: Polity Press 2003.
- Hutnyk J., Mcquire S., Papastergiadis N., *Strategia tożsamość, pismo*, przeł. A. Górny, w: G. Ch. Spivak, *Strategie postkolonialne*, red. S. Harasym, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011.
- Imdahl M., *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przykładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2009.
- Isański J., *Wizualne tło dramaturgicznej koncepcji Ervinga Goffmana*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2007.
- Jankowska M., *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2002.
- Jarman D., *At Your Own Risk. A Saint’s Testament*, red. M. Christie, London: Vintage 1993.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 1994.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonizmów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1998.
- Jay M., *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu*

- i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1999.
- Jay M., *Vision in Context: Reflection and Refraction*, w: *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, London – New York: Routledge 1996.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2007.
- Jenks Ch., *The Centrality of Eye in Western Culture: an Introduction*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995.
- Jones A., *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2004.
- Jones A., *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London – New York: Routledge 2012.
- Kellner D., *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between modern and postmodern*, London – New York: Routledge – Taylor & Francis Group 1995.
- Kita B., *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków: Rabid 2003.
- Kita B., *Papier – nośnik – medium*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 1999.
- Kluszczyński R. W., *Ekrany – obrazy – światy transformacje*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków: Rabid 2002.
- Kluszczyński R. W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa: Instytut Kultury 1999.
- Kluszczyński R. W., *Od web.studies do antropologii nowej wizualności. Współczesne badania nad cyberkulturą*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 1 (43).
- Kluszczyński R. W., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków: Rabid 2002.
- Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2010.
- Kmita J., *Kulturoznawstwo nie jest socjologią kultury*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2.

- Kociuba M., *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata* lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2010.
- Krauss R., *Optyczna podświadomość*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVI, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2005.
- Kromm J., *Introduction*, w: *A History of Visual Culture: Western Civilization From the 18th to the 21st Century*, J. Kromm, S. B. Bakewell, Oxford – New York: Berg 2010.
- Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, red. J.-A. Miller, przeł. A. Sheridan, New York – London: W. W. Norton Company 1998.
- Landau P. S., *Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002.
- Landau P. S., *Introduction. An Amazing Distance: Pictures and People in Africa*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002.
- Latour B., *Drawing Things Together*, w: *Representation in Scientific Practice*, red. M. E. Lynch, S. Woolgar, Cambridge – London: The MIT Press 1990
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Latour B., *What is Iconoclash?*, w: *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. B. Latour, P. Weibel, Karlsruhe – Cambridge – Massachusetts: ZKM Center for Art and Media – The MIT Press 2002.
- Latour B., *What is Iconoclash?*, w: *Images: A Reader*, red. S. Manghani, A. Piper, J. Simons, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications 2006.
- Le Bon G., *Psychologia tłumu. Studium powszechnego umysłu*, przeł. C. Matkowski, Gliwice: Helion 2012.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Geoges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.

- Lévi-Strauss C., *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa: KR 1998.
- Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.
- Loomba A., *Kolonializm/postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2011.
- Loska K., *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Kraków: Rabid 2001.
- Loxley J., *Performativity. The New Critical Idom*, London – New York: Routledge 2007.
- Lubiak J., *Zawieszenie uczuć*, przeł. M. Wawrzyńczak, w: *Bill Viola [katalog]*, red. M. Brewińska, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta 2007.
- Magee C. L., *Africa in the American Imagination: Popular Culture, Racialized Identities, and African Visual Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.
- Magoński M., *Kategoria różni u Jacques'a Derridy i jej znaczenie w rozważaniach nad zachodnią tradycją filozoficzną*, „Diametros” 2006, nr 10 (grudzień).
- Manovich L., *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36 (95–96).
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2006.
- Marin L., *De la représentation*, Paris: Gallimard/Le Seuil/Hautes Études 1994.
- Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1999.
- Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej, T. 1, Ks. 1: Proces wytwarzania kapitału*, przeł. H. Lauer, Warszawa: Książka i Wiedza 1970.
- Mazurek P., *Internet i tożsamość*, w: *Społeczna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Maroda, A. Nowak, Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica 2006.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.
- McLuhan M., Fiore Q., Agel J., *The Medium is the Massage: An Inventory of Effect*, New York: Random House 1967.



- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne 2004.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2002.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migaśiński, Warszawa: Fundacja Aletheia 2001.
- Mersch D., *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa: Sic! 2010.
- Mesquita I., *Cartographies*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery 1993.
- Metz Ch., *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, przeł. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, London: The Macmillan Press 1982.
- Michaels W. B., *The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*, New York: Metropolitan Books 2006.
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, London – New York: Routledge 1999.
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, London – New York: Routledge 2009.
- Mirzoeff N., *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*, London – New York: Routledge 1995.
- Mirzoeff N., *Czym jest kultura wizualna?*, przeł. M. Krywult-Albańska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa: Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2016.
- Mirzoeff N., *On Visuality*, „Journal of Visual Culture” 2006, nr 5 (1).
- Mirzoeff N., *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2006.
- Mirzoeff N., *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Mirzoeff N., *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham – London: Duke University Press 2011.
- Mitchell W. J. T., *Nie istnieją media wizualne*, przeł. M. Bokiniec, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12).

- Mitchell W. J. T., *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago – London: The University of Chicago Press 2011.
- Mitchell W. J. T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2013.
- Mitchell W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1986.
- Mitchell W. J. T., *Image*, w: *Critical Terms for Media Studies*, red. W. J. T. Mitchell, M. B. N. Hansen, Chicago – London: The University of Chicago Press 2010.
- Mitchell W. J. T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, „The Art Biuletin” 1995, Vol. 77, No. 4.
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1994.
- Mitchell W. J. T., *Picturing Terror: Derrida’s Autoimmunity*, w: *Late Derrida. ‘A Critical Inquiry Book’*, red. W. J. T. Mitchell, A. I. Davidson, Chicago: The University of Chicago Press Journals 2007.
- Mitchell W. J. T., *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, w: „Artium Quaestiones XVIII”, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu 2006.
- Mitchell W. J. T., *Seeing Through Race*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press 2012.
- Mitchell W. J. T., *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture” 2002, vol. 1 (2).
- Mitchell W. J. T., *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, w: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, red. M. A. Holly, K. Moxey, New Haven – London: Sterling and Francine Clark Art Institute – Yale University Press 2003.
- Mitchell W. J. T., *The Future of the Image: Rancière Road Not Taken*, w: *The Pictorial Turn*, red. N. Curtis, London – New York: Routledge 2010.
- Mitchell W. J. T., *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, „Modernism/Modernity” 2003, Vol. 10, No. 3.
- Mitchell W. J. T., *What Is an Image?*, „New Literary History” 1984, Vol. 15, No. 3.
- Mitchell W. J. T., *What is Visual Culture?*, w: *Meanings in Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*

- (1892–1968), red. I. Lavin, Princeton – New Jersey: Institute of Advanced Study 1995.
- Mitchell W. J. T., *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1 (23).
- Mogan D., *Spirit and Medium. The Video Art of Bill Viola*, w: *The Art of Bill Viola*, red. Ch. Townsend, London: Thames & Huston 2004.
- Morgan D., *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Los Angeles – London: University of California Press 2005.
- Moxey K., *Studia wizualne a zwrot ikoniczny*, przeł. M. Korzewski, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012.
- Mulvej L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1992.
- Mulvey L., *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa – Kraków: ha!art 2010.
- Munster A., *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Hanover – London: Dartmouth College Press – University Press of New England 2006.
- Murray-Brown J., *Video Ergo Sum*, przeł. A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Nakamura L., *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2008.
- Nead L., *Feminism, Art History and Cultural Politics*, „The New Art History”, red. A. L. Rees, F. Borzello, London: Camden Press 1986.
- Nichols B., *Dzieło sztuki w epoce systemów cybernetycznych*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Nöth W., *Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads*, w: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, red. E. Margolis, L. Pauwels, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: SAGE Publications 2011.
- November V., Camacho-Hübner E., Latour B., *Wkraczając na terytorium ryzyka: przestrzeń w erze nawigacji cyfrowej*, przeł. K. Abriszewski, „Kultura Popularna” 2010, nr 3/4 (29/30).

- O'Grady L., *Olympia's Maid. Reclaiming Black Female Subjectivity*, w: *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, London – New York: Routledge 2010.
- O'Neill J., *Foucault's Optics: The (In)vision of Mortality and Modernity*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, London – New York: Routledge 1995.
- Ogonowska A., *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczyński, M. Wendland, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2012.
- Ogonowska A., *Między reprezentacją a symulacją. Szkice z socjologii mediów*, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2007.
- Ogonowska A., *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Ogonowska A., *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością widza*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej im. KEN 2006.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza 2003.
- Oliver K., *Witnessing: Beyond Recognition*, Minneapolis: The University of Minnesota Press 2001.
- Onasch K., Schnieper A., *Ikony. Fakty i legendy*, przeł. Z. Szanter, M. Smołański, Warszawa: Arkady 2002.
- Ortiz F., *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham – London: Duke University Press 1995.
- Ożóg M., *Towards the Visitor – Mastery, Control and Communication in Luc Courchesne's Interactive Video Installations*, „Art Inquiry”. *Recherches sur Les arts, Volume V (XIV): Cyberats/Cybercultures/Cybersocieties*, red. R. W. Kluszczyński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2003.
- Pajaczkowska C., *Issues in Feminist Visual Culture*, w: *Feminist Visual Culture*, red. F. Carson, C. Pajaczkowska, New York: Routledge 2001.
- Panofsky E., *Perspektywa jako forma symboliczna*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008.
- Peirce C. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 1, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1992.

- Peirce Ch. S., *Wybór pism semiotycznych*, przeł. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego – Polskie Towarzystwo Semiotyczne 1997.
- Perfoming the Body – Performing the Text*, red. A. Jones, A. Stephenson, London – New York: Routledge 2005.
- Pitrus A., *Zanurzony. O sztuce Billa Viola*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015.
- Pollock G., *Kultura wizualna i jej niedogodności: przyłączając się do debaty*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones XVIII”, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu 2006.
- Popczyk M., *Między ekranem a monitorem – instalacje Billa Viola*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków: Rabid 2002.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.
- Poster M., *Badania wizualności jako badania nad mediami*, przeł. M. Raczek, „Panoptikum” 2006, nr 5 (12).
- Prawda obrazów – część II, zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersa przeprowadzonej dla telewizji 1+, 18 sierpnia 1991 roku w Monachium*, przeł. M. Behert, w: *Wim Wenders*, red. P. C. Seel, B. Zmudziński, Kraków: Secesja 1993
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu, T. 5, Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.
- Raley R., *List(en)ing Post*, w: *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, red. F. J. Ricardo, New York – London: Continuum Press 2009.
- Rampley M., *Visual Culture and the Meaning of Culture*, w: *Exploring Visual Culture*, red. M. Rampley, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.
- Rancière J., *Los obrazów*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, w: tegoż, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007.
- Rancière J., *The Future of the Image*, przeł. G. Elliott, London: Verso 2007.
- Rasiński L., „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, w: *Język, dyskurs, społeczeństwo. Zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej*, red. L. Rasiński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2009.

- Renan E., *What is a Nation?*, w: *Nation and Narration*, red. H. Bhabha, London – New York: Routledge 1990.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005.
- Robins K., *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*, London – New York: Routledge 1996.
- Rorty R. M., *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa: Fundacja Aletheia – Spacja 1994.
- Rorty R. M., *Metaphysical Difficulties of Linguistic Philosophy*, w: *Linguistic Turn*, red. R. M. Rorty, Chicago: The University of Chicago Press 1967.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Ruggles D. F., *Islamic Art and Visual Culture: An Anthology of Sources*, Maden – Oxford – Victoria: Wiley-Blackwell Publishing 2011.
- Said E. W., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.
- Said E. W., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka 2005.
- Salih S., *Judith Butler. Routledge Critical Thinkers*, London – New York: Routledge 2002.
- Salwa M., *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Sartre J. P., *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. J. Lisowski, Łódź: Futura Press 1992.
- Sartre J.-P., *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Ryziński, P. Matochleb, Kraków: Zielona Sowa 2007.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006.
- Searle J. R., *Czynności mowy: rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwe-deńczuk, Warszawa: Pax 1987.
- Seeing High and Low: Representing Social Conflict in American Visual Culture*, red. P. Johnston, Berkley: University of California Press 2006.

- Sekula A., *Ciało i archiwum*, przeł. K. Pijarski, w: tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki – Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010.
- Sendyka R., *Poetyki wizualności*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2012.
- Shlain L. M., *Art & Physics: Parallel Visions In Space, Time, and Light*, New York: Perennial – An Imprint of HarperCollins Publishers 2001.
- Skotnes P., *The Politics of Bushman Representations*, w: *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, red. P. S. Landau, D. D. Kaspin Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2002.
- Smith M., *Visual Culture Studies. Interviews with Key Thinkers*, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore: SAGE Publications 2008.
- Smith S. M., *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1999.
- Sonesson G., *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance Analysis for Visual World*, Malmö: SOS Free Stock 1989.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków: Karakter 2009.
- Sontag S., *The Image-word*, w: *Visual Culture: the Reader*, red. J. Evans, S. Hall, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington: Sage Publications – The Open University 1999.
- Spencer S., *Visual Research Methods in the Social Sciences: Awakening Visions*, London – New York: Routledge 2011.
- Spielmann Y., *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, Vol. 34, No. 1.
- Stawowczyk E., *O widzeniu, mediach i poznaniu. Stłuczone lustra rzeczywistości*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002.
- Stawowczyk E., *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sł. Krzemień-Ojak, A. Kisielska, Zb. Suszczyński, Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans-Humana 1997.
- Stawowczyk E., *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2 (25).
- Stone A. R., *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge – Massachusetts: The MIT Press 1995.
- Strzeмиński W., *Pespektywa a widzenie ruchome*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006.

- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.
- Sturken M., Cartwright L., *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York – Oxford: Oxford University Press 2009.
- Szcześniak M., *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 2016.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Sztompka P., *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków: Znak 2012.
- The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, Oxon – New York: Routledge 2003.
- The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London – New York: Routledge 2002.
- Tourism and Visual Culture*, Volume 1: *Theories and Concepts*, red. P. M. Burns, C. Pelmer, J.-A. Lester, Oxfordshire – Cambridge: CABI 2010.
- Tourism and Visual Culture*, Volume 2: *Methods and Cases*, red. P. M. Burns, L. Bibbings, J.-A. Lester, Oxfordshire – Cambridge: CABI 2010.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Turner V., *Liminalność i communitas*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Urry J., *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.
- Uspienski P. D., *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. H. Prosnak, Gdańsk słowo/obraz terytoria 2001.
- Vesna V., *Seeing the World in a Grain of Sand: The Database Aesthetics of Everything*, w: *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, red. V. Vesna, Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2007.
- Viola B., *Reasons for Knocking at an Empty House. Writting 1973–1994*, red. R. Violette, London: Thames & Hudson – Anthony d’Offay Gallery 1995.



- Viola B., strona internetowa, [online:] <http://www.billviola.com/ordering.htm> [dostęp 07.11.2017].
- Virilio P., *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć być*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Virilio P., *Maszyny widzenia*, przeł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Virilio P., *The Vision Machine*, przeł. J. Rose, London: British Film Institute 1994.
- Visual Culture and Tourism*, red. D. Crouch, N. Lübbren, Oxford – New York: Berg 2003.
- Visual Culture: Images and Interpretations*, red. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press 1994.
- Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, New York: HarperCollins 1991.
- Walker J. A., Chaplin S., *Visual Culture: An Introduction*, Manchester – New York: Manchester University Press 1997.
- Wallace P., *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2001.
- Weber S., *Telewizja: odbiornik i ekran*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2001.
- Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2001.
- Welsch W., *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, t. 1, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1998.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2004.
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wietecki, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, red. R. Kubicki, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1998.

- Welsch W., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Wenders W., *Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Film-museum – Deutsche Filminstitut 1992.
- Wiertow D., *Człowiek z kamerą*, przeł. T. Karpowski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1976.
- Wilk E., *Preface*, w: *Methodology — Culture — Audiovisuality*, red. E. Wilk, Warszawa – Katowice: Instytut Kultury – Wydawnictwo Naukowe Śląsk 1998.
- Wilkożewska K., *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkożewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 1999
- Wilkożewska K., *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, w: *Inter-medialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans-Humana 1998.
- Williams R., *Culture*, London: Fontana 1981.
- Williams R., *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press 1976.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk: słowo/obraz tery-toria 2006.
- Wollheim R., *What the Spectator Sees*, w: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M. A Holly, K. Moxey, New York: Harper-Collins 1991.
- Yamagata H., *O estetyce trzeciego zmysłu – węchu*, przeł. A. Śpiewak, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, T. 5, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1997.
- Young R. J. C., *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. M. Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012.
- Zajdel J., *Ekran – obraz – wyświetlacz*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków: Rabid 2002.
- Załoski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2008.

- Zaremba Ł., *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, [online:] <http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/15/16> [dostęp: 26.04.2014].
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa – Katowice: Poltext – Uniwersytet Śląski 2010.
- Zawojski P., *Destrukcyjna „versus” wspomaganie ciała w cyberprzestrzeni. Przypadek Stelarca*, „Kultura współczesna” 2000, nr 1/2 (23/24).
- Zawojski P., *Nowy ikoniczny zwrot*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- Zawojski P., *Sztuka cyfrowa jako wyzwanie dla estetyki*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2005.
- Zawojski P., *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 2005.
- Zeidler-Janiszewska A., „Visual Culture Studies” czy antropologicznie zorientowana „Bildwissenschaft”? O kierunkach zwrotu ikonicznego w nauce o kulturze, „Teksty Drugie” 2006, nr 4 (100).
- Zeidler-Janiszewska A., *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2006, nr 4.
- Zeidler-Janiszewska A., *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka – humanistyka – człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestelecie pracy naukowej*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza 2005.
- Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5 (107).
- Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywizmu*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2005.
- Żmijewski A., *Polityczne gramatyki obrazów*, w: J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007.

## Nota o pierwodrukach

Niektóre fragmenty tej książki były już wcześniej publikowane. Lista tych publikacji jest przedstawiona poniżej. Jednak wszystkie one zostały na nowo opracowane, często poszerzone i zmienione na potrzeby książki.

- K. Chmielecki, „*Visual Culture Studies*” jako paradygmat refleksji kulturoznawczej, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R. W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2008.
- K. Chmielecki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 2 (3).
- K. Chmielecki, *Ewolucja od Kunstwissenschaft do Kulturwissenschaft w teorii obrazu Hansa Beltinga i studiach nad kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8).
- K. Chmielecki, *From visual culture to visual communication. The pictorial and iconic turn in contemporary culture*, „Art Inquiry”. *Recherches Sur Les Arts*, Vol. XVII (XXVI): *Artistic Turns*, red. G. Sztabiński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2015.
- K. Chmielecki, *Images are living things. Problematyka performatywności w studiach kultury wizualnej*, w: *Estetyka sztuk performatywnych*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków: Libron 2013.
- K. Chmielecki, *Intermedialne przestrzenie kina interaktywnego: Grahame Weinbren i Luc Courchesne*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa: Oficyna Naukowa 2010.
- K. Chmielecki, *Medium, obraz i ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010.
- K. Chmielecki, *Obrazy, które nie są już obrazami. Wizualność obrazu cyfrowego w antropologii obrazu Hansa Beltinga*, w: *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego: pomiędzy fenomenologią a kulturą wizualną*, red. A. Łukasiewicz-Alcaraz, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie 2016.

- K. Chmielecki, *Od „Cultural Studies” do „Visual Culture Studies”. Tendencje rozwoju refleksji kulturoznawczej w odpowiedzi na zwrot obrazowy*, w: *Tożsamość kulturoznawstwa*, red. A. Pankowicz, J. Rokicki, P. Plich-ta, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- K. Chmielecki, *Relatywizacja czasoprzestrzeni w przekazach audiowizualnych na przykładzie filmów i prac wideo Zbigniewa Rybczyńskiego*, w: *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2008.
- K. Chmielecki, *Teorie Michela Foucaulta wobec zwrotu wizualnego. Bio-obrazy i wizualność jako strategie (bio)władzy/biopolityki i dyskursu postkolonialnego*, w: *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2016.
- K. Chmielecki, *The Anthropology of New Visuality as a Reflection on „Digital” Visual Culture*, w: *Visualist 2012 International Congress on Visual Culture: New Approaches Communication, Art and Design „Digitalization” 7–9 March 2012 Istanbul*, Istanbul: Istanbul Kültür University 2012.
- K. Chmielecki, *Transcultural Congo as the Periphery of Europe or a Hybrid and Networked „Archipelago”: Transculturality within the Visual Culture Studies*, „*Art Inquiry*”. *Recherches Sur Les Arts*, Vol. XV (XXIV): *Crossing Borders: Imagining Europe, Representing Periphery*, red. K. Kosmala, R. W. Kluszczyński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2013.
- K. Chmielecki, *Visual Event as the Effect of a Network. Performative Aspects of Internet-Mediated Communication in Net Art*, „*Art Inquiry*”. *Recherches Sur Les Arts*, Vol. XIV (XXIII): *Performative Aspects of Art*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe 2012.
- K. Chmielecki, *Zdarzenie wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki*, [online:] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/6002> [dostęp 08.11.2017].

## Indeks osobowy

### A

Afonso I Mvemba Nzinga 294  
Agamben G. 109  
Agger B. 16  
Alain 59–61  
Alberti L. B. 84, 205, 220–221  
Alpers S. 221, 246–247  
Althusser L. 22, 32, 146  
Appadurai A. 128–132  
Appiah A. 151  
Arnheim R. 73  
Arystoteles 73–74  
Asselin O. 169  
Aumont J. 33, 35, 42–43  
Austin J. L. 327, 349

### B

Bachmann-Medick D. 101, 276–279,  
281, 287, 289–290, 292, 326  
Bacon F. 96–97, 221  
Bakke M. 189  
Bal M. 262–263  
Baldwin E. 24  
Baltrusaitis J. 231  
Banasiak B. 58, 181  
Barker Ch. 29, 150, 156  
Barnard M. 25–26, 238, 243  
Barthes R. 29, 32, 38, 235, 336  
Bartmann S. 177  
Batchen G. 250–251  
Baudrillard J. 133, 145–147, 149,  
238, 252, 256–258, 261, 264,  
337–338

Baudry J.-L. 74–75  
Bauman Z. 252, 257–259  
Baxandall M. 246  
Bedia J. 270–271  
Belting H. 24, 44–45, 70–71, 77–84,  
86–87, 238–239, 281, 289  
Benítez-Rojo A. 269–271  
Benjamin W. 61, 133, 166, 183,  
185–186, 188–190, 192–197,  
199, 221  
Bentham J. 318, 323  
Bentkowska-Kafel A. 265  
Berger J. 136–137, 205, 245  
Bernard M. 243  
Bhabha H. K. 295, 306  
Boehm G. 101, 276, 279–281,  
285–289  
Borradori G. 116  
Botticelli S. 47  
Bourdieu P. 237–238  
Bowie D. 303  
Boyne R. 241  
Bradley W. 300  
Brewińska M. 86, 89  
Brogowski L. 139–140  
Brown G. 272  
Brown R. 245  
Bruguera T. 128  
Bryl M. 239, 263  
Bryson N. 18, 205, 220, 227, 230,  
278  
Buber M. 339  
Buci-Glucksmann Ch. 222

- Burke P. 24, 161–162  
Butler J. 32, 332, 347–349
- C**  
Camacho-Hübner E. 247  
Carlson M. 329–330  
Carlyle T. 316–318, 321–324  
Cartwright L. 18, 47–48, 129, 132, 135, 196–204, 223, 248, 252, 260–261  
Cashen T. 265  
Chakrabarty D. 318–319  
Chaplin E. 247  
Chaplin S. 19–20, 31–32  
Chmielecki K. 211, 238, 241  
Clarke K. 115  
Close Ch. 200  
Cope B. 90  
Courchesne L. 209–212  
Crary J. 166, 223–224, 287  
Crawford C. 198  
Cuvier G. 176
- D**  
da Vinci L. 47, 199, 206  
Darley A. 264  
Davis D. 195–196, 198  
de Bolla P. 219  
Debord G. 32, 215, 252, 255–257, 260  
Debray R. 77, 79  
DePillars M. 164  
Derrida J. 21, 42, 46, 58, 116, 133, 181, 183, 213, 278, 308, 326, 332, 337, 341–342, 343, 349  
Desargues G. 204  
Didi-Huberman G. 43  
Dikovitskaya M. 14, 17, 289  
Doda A. 152  
Doy G. 166–167, 232–233
- Du Tertre J.-B. 310  
Dubois E. B. 142  
Duchamp M. 199  
Dudek Z. W. 267  
Durkheim É. 95, 97  
Duro P. 18  
Dybel P. 173
- E**  
Edwards P. 249  
Elkins J. 18, 225–226  
Eller J. D. 153  
Ellison R. 142  
Emerson R. W. 318  
Evans J. 136
- F**  
Fanon F. 154  
Featherstone M. 261  
Fenske M. 110–111, 147, 329, 331–332  
Fiedberg A. 249  
Finkelstein J. 48–49, 329  
Fiske J. 22, 109, 163–164  
Flowers M. 115  
Flusser V. 83, 212  
Fosso S. 298  
Foster H. 134, 229, 236, 317  
Foucault M. 32, 42, 46–48, 65, 67–70, 104–105, 117, 133, 140–142, 173, 203, 224–225, 238, 241, 248, 250–251, 309, 318, 320, 323–326  
Freedberg D. 123  
Freud Z. 88. 93–94, 133, 173, 183  
Friedberg A. 204, 248  
Frutiger A. 238
- G**  
Gandhi L. 297

Gardiner H. 265  
 Gerard F. 47  
 Gilman S. L. 174–176, 178  
 Godard J. 127  
 Godzic W. 240  
 Goethe J. W. von 224  
 Goffman E. 329–331  
 Golinowska K. 129  
 Gołębiowska M. 46, 200, 326,  
 340  
 Gombrich E. H. 60–61  
 Grau O. 209–211  
 Green D. 155–156  
 Griswold W. 242  
 Guérard E. von 301  
 Gwoździński A., 114

## H

Hales Ch. 213  
 Hall S. 30, 37, 133, 136,  
 143–144, 146, 155–156,  
 158–159, 304–305  
 Hansen M. 341–342  
 Harris M. D. 157–160, 162–165  
 Heidegger M. 71, 112  
 Herbert J. 18  
 Hodeir C. 306  
 Hogarth W. 175  
 Holbein H. 230–232  
 Holly A. 18  
 hooks b. 170–173  
 Howarth D. 324  
 Howells R. 37, 133  
 Hunter J. 300  
 Husserl E. 71  
 Hutnyk J. 180

## I

Imdahl M. 279  
 Isański J. 330

## J

Jacob Ch. 312  
 Jankowska M. 187  
 Jansen P. W. 113  
 Jay M. 101, 135, 215–223, 287,  
 303  
 Jenkins H. 334  
 Jenks Ch. 218, 244–245  
 Jones A. 140, 331  
 Jourdain P. 240

## K

Kac E. 189  
 Kaczmarek J. 240  
 Kant I. 180  
 Kartezjusz 141, 143, 204, 243, 245  
 Kellner D. 22, 29  
 Kenner H. 55  
 Kita B. 79  
 Kluszczyński R. W. 47, 145, 208,  
 211, 336, 341  
 Kociuba M. 67, 225, 310  
 Kromm J. 294–295  
 Kurz I. 236–238

## L

Lacan J. 32, 46, 98, 133, 140–144,  
 152–153, 225–234, 326  
 Landau P. S. 302  
 Latour B. 119–125, 246–247, 346  
 Le Bon G. 323  
 Leibniz G. W. 222  
 Leśniak A. 43, 325  
 Lévi-Strauss C. 92, 94–95  
 Lewis S. 49–50  
 Lichtenstein R. 200  
 Linneusz K. 315  
 Lockard J. O. 164  
 Locke J. 73  
 Longhurst B. 24



Loomba A. 298  
Loxley J. 347  
Lubiak J. 88  
Lucas G. 111, 117–118  
Lyotard J.-F. 326

## M

Magee C. 303–304  
Magoński M. 179  
Magritte R. 49, 67, 68–70  
Manet É. 157, 165, 176, 178–179  
Manovich L. 102–103, 206, 208,  
240, 262, 264  
Markowski M. P. 201  
Marks K. 32, 91, 256–257  
Mazurek P. 145  
McCracken S. 24  
McGowan T. 231  
McLuhan M. 77–78  
Mcquire S. 180  
Melberg A. 183, 213  
Merleau-Ponty M. 133, 227, 284,  
348  
Mesquita I. 271  
Metz Ch. 135  
Michaels W. B. 154  
Michał Anioł 206  
Miles R. 151  
Miller P. 292  
Mirzoeff N. 12, 18–19, 21–22,  
26–28, 30–31, 36, 47, 49–50, 138,  
141–144, 157, 249, 251, 261–266,  
268–272, 292–298, 307–325,  
333–337, 343, 346–347  
Mitchell W. J. T. 11–13, 18–19, 25,  
41–42, 44–46, 50–77, 82, 91–96,  
98, 100–101, 103–104, 106–118,  
124–128, 133–134, 147–155,  
182–195, 235–238, 275–291,  
303, 326, 331, 333

Mogan D. 91  
Moreau G. 47  
Moxley K. 290–291  
Mulvey L. 171–172  
Munster A. 243  
Murray-Brown J. 143

## N

Nakamura L. 150, 165, 167–169,  
264  
Nichols B. 194–195  
Nöth W. 327, 333  
November V. 247

## O

O'Grady L. 179–181  
O'Neill J. 241  
Obama B. 11, 127  
Ogborn M. 24  
Ogonowska A. 132, 194, 246,  
253–254, 257, 259–260  
Olechnicki K. 33–35, 45  
Oliver K. 167, 169  
Onasch K. 57  
Ortiz F. 268–269, 271–273, 292  
Overstreet J. 164  
Ozog M. 210

## P

Pankalla A. 267  
Panofsky E. 43, 45, 57, 79, 204, 220,  
279–280, 284–285, 287–288, 291,  
317  
Papastergiadis N. 180  
Parks L. 249  
Pascal 222  
Pasolini P. P. 212  
Peirce Ch. S. 57, 73, 98, 182, 279,  
282  
Picasso P. 202

Piper A. 180  
 Pitrus A. 91  
 Piul T. 296  
 Platon 63, 74  
 Poggio T. 219  
 Popczyk M. 83  
 Porębski M. 34  
 Poster M. 264–265  
 Pozzi L. 196

**R**

Raley R. 342–343, 345–346  
 Rancière J. 43, 124–127  
 Rasiński L. 326  
 Rembrandt 123  
 Renan E. 293  
 Robins K. 243  
 Rodowick D. 18  
 Rogoff I. 20, 37–38  
 Rorschach H. 62  
 Rorty R. 46, 277, 291, 326  
 Rose G. 135–136  
 Rubin B. 341–342  
 Rybczyński Z. 206–207

**S**

Saddam H. 117–118  
 Said E. W. 301–302  
 Salih S. 350  
 Salwa M. 99  
 Sartre J.-P. 143, 154, 226–227  
 Schechner R. 254, 327, 338  
 Schnieper A. 57  
 Searle J. R. 327–328  
 Sekula A. 162  
 Sendyka R. 135, 137, 215, 279,  
 288  
 Shonibare Y. 298  
 Skotnes P. 306  
 Smedley A. 153

Smith G. 24, 162  
 Smith Sh. M. 165–166, 170  
 Smith T. 298–301  
 Sontag S. 133, 235  
 Speer A. 323–324  
 Spielberg S. 106, 108  
 Spielmann Y. 107  
 Spivak G. 180  
 Stawowczyk E. zob. Stawowczyk-  
 -Tsalawoura E.  
 Stawowczyk-Tsalawoura E. 76, 214,  
 218–219  
 Steinberg S. 58–59, 61  
 Stelarc 191  
 Stone A. R. 50  
 Stout R. 296  
 Strzemiński W. 138–140  
 Sturken M. 47–48, 129, 132, 135,  
 196–204, 223, 252, 260–261  
 Sztompka P. 45, 215, 235, 239–240

**T**

Taylor J. 301  
 Till E. 171  
 Turner V. 339, 345  
 Tycjan 102

**U**

Uspienski P. D. 208

**V**

Velázquez D. 65–66, 224–225, 310  
 Verones 102  
 Vesna V. 346–348  
 Viola B. 82–90  
 Virilio P. 133, 219, 248, 251

**W**

Wacquant L. J. D. 238  
 Wagner R. 90

- Walker J. A. 19–20, 31–32  
Wallace P. 50  
Weber S. 72  
Weinbren G. 208–209  
Welsch W. 266–269, 272–273  
Wenders W. 113–114  
Wheler R. 153  
Wiener N. 199  
Wiertow Dż. 202  
Wilk E. 31  
Wilkoszewska K. 191  
Williams R. 150  
Wittgenstein L. 11, 42, 51, 53, 61,  
63–64, 71–72, 96, 140, 149,  
283–284
- Wood J. 168
- Y**  
Yamamoto Y. 114  
Young R. J. C. 314
- Z**  
Zajdler J. 85–86  
Załużski T. 332, 342  
Zaremba Ł. 236–238, 262  
Zawojski P. 101, 103, 192, 210  
Zeidler-Janiszewska A. 284, 328
- Ż**  
Żmijewski A. 43