

ANKETA ČASOPISU OCTOBER K VIZUÁLNÍ KULTUŘE¹⁾

1. Říká se, že interdisciplinární projekt „vizuální kultury“ již není postaven na modelu historie (jako byly dějiny umění, historie architektury, filmu atd.), ale na modelu antropologie. Proto někteří tvrdí, že vizuální kultura má daleko (nebo že je dokonce někdy v opozici) k „novým dějinám umění“, jejich společensko-historickým a sémiotickým požadavkům a modelům „kontextu“ a „textu“.

2. Říká se, že vizuální kultura přijímá stejné široké spektrum praktik, jaké energizovalo myšlení rané generace kunsthistoriků, například Riegla a Warburga, a že pro obrodu jednotlivých historických oborů dělených podle médií, jako jsou dějiny umění, architektury a filmu, je nutný návrat k těmto raným intelektuálním možnostem.

3. Říká se, že předpokladem pro vizuální studia jako interdisciplinární kategorii je nové pojetí vizuálna jako odtělesněného obrazu, přetvořeného ve virtuálních prostorech směny znaků a fantasmatických projekcí. Pokud se navíc toto nové paradigma obrazu původně rozvinulo na křižovatce psychoanalytických a mediálních diskursů, zaujímá nyní roli na specifických médiích nezávislou. Následkem toho je možné tvrdit, že vizuální studia pomáhají, svým skromným, akademickým způsobem, utvářet subjekty pro další fázi globalizovaného kapitálu.

4. Říká se, že tlak v rámci akademické sféry, který prosazuje posun k interdisciplinaritě vizuální kultury, především v její antropologické dimenzi, odpovídá podobným pohybům v umění, architektuře a filmu.

* * *

1) Celá anketa byla otištěna v časopise *October*, 1996, č. 77, s. 25–70. V plné verzi se zúčastnili tito respondenti: Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite a Christopher Wood. Vybíráme zde odpovědi těch, kteří svůj zájem o vizuální kulturu spojují se studiem filmu a dalších „moderních médií“, a (nebo) mezitím výrazně přispěli k vytvoření současné podoby vizuálních studií (pozn. host. editorky).

Susan Buck-Morss

Vytváření diskursu vizuální kultury s sebou nese konec umění, jak jsme jej znali. Není možné, aby si v takovémto diskursu umění uchovalo vlastní nezávislou existenci, ať už jako praxe, fenomén, zkušenost či obor. Muzea se tak budou muset stát dvojím ochranným pláštěm a uchovávat jak umělecké předměty, tak i ideu umění. Katedry dějin umění budou přesunuty k archeologii. A co bude s „umělci“? V nedávno zaniklých socialistických společnostech si vytiskli vizitky se sebejistým označením své profese hned za jménem a telefonním číslem. V nedávno restrukturovaných kapitalistických společnostech jsou uvězněni v dialektické slepé uličce a pokoušejí se zachránit autonomii umění jako reflexivní, kritické praxe tím, že napadají muzeum, instituci uchováající iluzi, že umění existuje. Umělci jako společenská třída vyžadují sponzory: stát, soukromé mecenáše, korporace. Jejich produkty vstupují na trh prostřednictvím systému obchodníků a kritiků, kteří upravují jejich hodnotu, a jsou zprostředkovávány galeriemi, muzei a soukromými sbírkami. Umělci zítřka se mohou rozhodnout odejít do podzemní, podobně jako svobodní zednáři v 18. století. Mohou se rozhodnout pracovat „esotericky“ a zároveň být zaměstnáni jako tvůrci vizuální kultury.

Jejich úkolem je udržet při životě kritický okamžik estetické zkušenosti. Práce nás kritiků je ho rozpoznat. Je to vůbec možné v novém interdisciplinárním poli vizuálních studií? A jak to udělat nejlépe? Jaká by byla *epistémé*, nebo teoretický rámec takového pole? V uplynulé dekádě jsme měli na Cornellu dvě schůze, kde se probíralo, zda vytvořit program vizuálních studií. V obou případech bylo naprosto jasné, že pouhá institucionalizace nemůže vytvořit dostatečný rámec, a debaty mezi nesourodou skupinou kunsthistoriků, antropologů, tvůrců počítačového designu, společenských historiků, odborníků na film, literaturu a architekturu nevedly ke vzniku programu. A přesto se vizuální kultura na kampusu usídlila. Postupně pronikla do mnoha tradičních disciplín, kde žije v prozatímní izolaci, zapouzdřená v teoretických bublinách. Psychoanalytická je největší, ale jsou tu i další. Mohli bychom vyjmenovat společný korpus textů, ty kanonické od Barthesa, Benjamina, Foucaulta, a také doplňkové texty celé řady současných autorů. Některá témata jsou klasická: reprodukce obrazu, společnost spektaklu, představy o Jiném, skopické režimy, simulakrum, fetiš, (mužský) pohled, oko-stroj. Ve vyhledávání klíčových slov v katalogu univerzitní knihovny Cornellu vypadne k heslu „vizuální kultura“ 202 odkazů. Máme zde mediatéku, filmový program, muzeum umění, centrum pro divadelní umění, dvě knihovny diapozitivů a půl tuctu majetnický střežených video-přehrávačů ve vlastnictví kateder. I když teoretické bubliny prasknou, zůstane nám tato infrastruktura technické reprodukce. Vizuální kultura, která kdysi byla na akademické půdě cizincem, dostala zelenou kartu a hodlá tu zůstat.

Němé filmy na začátku století daly vzniknout utopické představě o univerzálním jazyku obrazů, který může snadno přecházet politické i etnické hranice a dokáže znovu postavit Babylonskou věž. Akční filmy a MTV na konci století uskutečnily tuto myšlenku v sekularizované, instrumentalizované podobě, utvářejíce přitom subjekty pro další stadium globálního kapitalismu. Takto se vizuální kultura stává věcí společenských věd. „Obrazy v mysli motivují vůli“, napsal Benjamin s odkazem na politickou moc obrazů nárokovanou surrealismem. Ale jeho slova mohou být mottem stejně tak i pro reklamní průmysl,

produktový sponzoring a politické kampaně, zatímco svoboda uměleckého vyjádření se dnes obhájí formálními důvody, které zdůrazňují virtualitu zobrazování. Tvrdí se, že umělecké obrazy nemají žádný vliv na oblast skutků.

Kritická analýza obrazu jako společenského objektu je potřeba naléhavěji než univerzitní program, který by legitimizoval jeho „kulturu“. Musíme umět číst obrazy emblematicky a symptomaticky, ve vztahu k nejzásadnějším otázkám společenského života. To znamená, že jsou potřeba kritické teorie, takové, které jsou samy vizuální, které spíše ukazují, než aby promlouvaly. Takovéto konceptuální konstelace přesvědčují svou schopností osvětlit svět, odhalují jevy, které byly dříve jen matně vnímány, a dávají je k dispozici kritické reflexi. Nechápu „antropologické“ a „sociohistorické“ modely jako antitecké póly tohoto historického projektu. Jakákoliv smysluplná interpretace potřebuje obojí. Musí přinést společensko-historický a biografický příběh počátků, který nám předmět odcizí a ukáže nám, že jeho pravda není přímo přístupná (prehistorie objektu), a příběh zadržené akce (jeho po-historie), která se vyrovnává s potencií objektu v horizontu našich otázek.

I když je internet tématem a médiem nových kurzů digitální kultury, každého, kdo kdy na internetu byl, zarazí, jak neuvěřitelně vizuálně chudá může být webová stránka. Kybernetická čísla reprodukuji pohyblivý obraz trhavě a statický obraz bez kouzla. Možnost, že obrazovky počítače nahradí televizní obrazovky, může být zajímavá pro akcionáře telefonních společností, ale neotřese světem vizuálního obrazu. Estetická zkušenost (smyslová zkušenost) není redukovatelná na informaci. Je to staromilské tvrzení? Éra obrazů, které byly více než informací, je možná už za námi. Možná diskuse o vizuální kultuře jako oboru přišly příliš pozdě. Jen z nostalgie bojkotujeme videopůjčovny a trváme na tom, že film je třeba vidět na velkém plátně kina.

Producenty vizuální kultury zítřka jsou kameramani, střihači filmu a videa, plánovači měst, scénografové rockových hvězd, zaměstnanci cestovních kanceláří, marketingoví a političtí konzultanti, televizní producenti, designéři zboží, grafici, plastičtí chirurgové. Jsou to studenti, kteří dnes sedí v našich učebnách. Co vlastně potřebují vědět? Co se získá, a kdo to získá, vytvořením programu vizuálních studií?

(Katedra vládních studií, Cornell University)

Jonathan Crary

Je nesporné, že se slova „vidění“ či „vizuálně“ objevují v titulech některých textů, které jsem napsal, a kurzů, které jsem učil. Nicméně stále častěji jsou to pojmy, které mne zneklidňují, když je slyším používat v kontextu rozšiřujícího se vizuálního průmyslu konferencí, publikací a nabídky akademických míst. Kromě jiného jsem se ve své práci snažil trvat na tom, že historické problémy vidění jsou odlišné od historie reprezentačních artefaktů. Nehledě na to, jak často se zdá, že se překrývají, jsou výrazně rozdílnými projekty. Proto mne moc nezajímají vizuální studia, pokud jsou jen rozšířením nebo aktualizací tradičních kategorií obrazovosti, pokud jen vymezují jako pole výzkumu nějakou novou „samoobsluhu“ současných mediálních produktů a předmětů masové kultury. Nevím, zda se to vlastně někde děje, ale určitě je snadné si to představit. Jsme

neustále v pokušení konzervovat fikci kontinuálního historického prostoru, ve kterém očekáváme, že všechny obrazy mají nějaké primární vizuální hodnoty. To nám zpětně dovoluje (být někdy skrytě) uchovat nezúčastněného a kontemplativního pozorovatele a obvyklý chod věcí.

Možná důležitější je, že bych byl skeptický k jakémukoliv počínu, který staví vidění do pozice, v níž se stává autonomním a sebeospravedlňujícím problémem. Jako někteří další respondenti této ankety, i já se pokoušel ukázat, že vidění nelze nikdy oddělit od širších historických otázek konstrukce subjektivity. Především v modernitě 20. století je vidění pouze jednou vrstvou prostoru, který může být utvářen nebo ovládán celým spektrem vnějších institucí a technik, a také je jen jednou součástí instance, schopné vytvářet nové formy, intenzity a strategie žití. Proto je na scestí jakýkoliv kritický podnik nového akademického okrsku (nehledě na jeho název), který privileguje kategorii vizuality, pokud není neúnavně kritický k samotným procesům specializace, oddělování, abstrahování, které umožnily pojmu vizuality stát se dnes intelektuálně dostupným konceptem. Mnohé z toho, co zdánlivě vytváří pole vizuálna, je *účinkem* jiných typů sil a mocenských vztahů. Pokud nedávno vznikla vizuální studia, je to částečně díky selhání některých přetrvávajících předpokladů o statusu diváka. Jako mnoho podoborů humanitních věd, i disciplína vystavěná okolo ideje pohledu nabývá praktické existence v okamžiku rozpadu a rozptylu jejího domnělého předmětu. Tento obrat nelze oplakávat ani oslavovat, ale je přesto nutný pro pochopení podmínek, které tento posun způsobily. Ke zklamání některých (a k zmatku těch, které nudí typografická kultura) by analýza těchto podmínek nezahrnula zkoumání počítačové grafiky, virtuální reality a dalších současných technologických produktů. Spíše by byla z velké části zkoumáním bezbarvých, nevizuálních diskursivních a systémových formací a jejich historických mutací.

(Katedra dějin umění, Columbia University)

Tom Gunning

Hlavní obavy obsažené v tomto souboru otázek se točí okolo pozice, kterou nové pole vizuálních studií může zaujmout v akademickém světě. Není jasné, zda toto zacílení vychází z obavy o způsob výuky, o možná pracovní místa nebo z kritiky motivace institucí skryté za zdánlivě spontánními intelektuálními proudy. Jako historik věřím, že tato poslední obava bývá vždy důležitá, a jako akademik uznávám, že první dvě jsou nevyhnutelné a těžko od sebe oddělitelné. Nicméně také myslím, že nejsou příliš zajímavé. Jistěže se akademická politika odvíjí od různých motivů – od disciplinárna ve foucaultovském smyslu až po kolíkování hřišť známých jako akademické disciplíny. Jako někdo, koho akademická půda živí, mohu pouze říci, že přistupuji k oběma podezíravě a s (možná sebeklamnou) vírou, že mohu odhalit díry v systému, které unikají proklamovaným cílům, jimiž jsou reprodukce zavedených mocenských vztahů nebo okořenění akademické nabídky zdáním novinek.

Není pochyb, že kterékoliv paradigma či obor studia může posloužit potřebám „dalšího stadia globalizového kapitalismu“. Nicméně víra, že paradigma typu vizuálních studií může jednoduše vyrábět poslušné subjekty, nás vrací k nejpochybnějším modelům vše-

mocných ideologických aparátů, v nichž je jedinou možností subjektu zůstat v bezmocném poddanství plně uvědomělému a konspiračnímu systému, který si jej podrobuje. Ve filmových studiích pak nespokojenost a rozpaky filmových teoretiků sedmdesátých let nad vizuální fascinací médiem filmu daly vzniknout modelu, ve kterém paleta vizuálních nástrojů mohla sloužit jen k podvodu, iluzi a fantasmatickému uspokojení. A i když tento model umožňoval skvělý vhled do jedné možné metapsychologie diváka, zároveň vymazal ze střetu s vizuální kulturou hru historie, genderu, rasy, stejně jako čistě hravé chování vizuální slasti (která není jen léčkou k okouzlení diváka). Historický přístup k místu filmu ve vizuální kultuře ale neumožnil nové generaci akademiků objevit ani tak blahodárnou sféru vizuálního požitku, jako spíše rozmanité hřiště, ve kterém spory o moc zahrnují mnoho zájmů, jejichž nástrahy, tyranie a hrozby na sebe vzájemně působí s osvobodováním, utopickými možnostmi a dobrodružstvím percepce. Jinými slovy, historický a politický přístup k vizuálním studiím (alespoň z perspektivy filmových studií) se odklání od identifikace forem útisku v kontextu jednotlivých médií nebo dokonce širších praxí (jako jsou vizuální narativy ve filmu, televizi a fotografii), a sleduje formy útlatku a osvobodování ve skutečných praxích a situacích, ve kterých se tato média nebo praxe rozvíjely, včetně transformativních potenciálů aktivní divácké recepce.

Proto si myslím, že se vizuální studia či kultura nemohou odklonit od specifických narativů zápasících sil a transformací, které dovoluje historický přístup. Ani si nemyslím, že se mohou zbavit pojmů textu a kontextu, tedy pokud se nestaly zkostnatělými koncepty implikujícími stereotypní postupy a metody. Pokud je text chápán jako místo zápasu, rozumí se mu v rámci institucí, které ho vytvářejí a v sobě obsáhnou, a recepčních aktů, které jej interpretují a užívají, potom zůstává oblastí, ve které se může složitost vizuální kultury nejlépe rozvinout. Přestože antropologické metody a pojmy kultury, které narušují hranice mezi každodenními strukturami zkušenosti a estetickými oblastmi, mohou být v tomto úvodu extrémně užitečné, uchovávám si nedůvěru k mocenským vztahům a zkonkrétněním možným v etnografickém pojetí výzkumu, stejně jako k velkým narativům tradičních historických metod. Tato podezřavost je samozřejmě zásadní pro mnohé současné antropologické revize, takže by bylo třeba vztah vizuálních studií k antropologii upřesnit a říci, které antropologické modely se zde míní. Nicméně si nemyslím, že vizuální studia mají popřít vztah k historickým a textuálně založeným výzkumům.

I když je nutné vždy přistupovat k novotám v akademické sféře s podezřením (kdo z takových inovací těží v daných mocenských strukturách?), věřím, že toto nové paradigma přináší možnost obnovy a transformace. Jeho významné možnosti leží podle mne především v tom, že otevírá pro bádání spektrum jevů, které dříve propadaly mezerami mezi disciplinami. A i když věřím, že pole vizuálních studií je relevantní pro více historických období, má vlastní práce o pozdním 19. a 20. století mi odhalila jeho zásadní roli pro chápání proměn v politice, estetice a každodenním životě v posledních dvou stoletích. Toto období zahrnuje vzájemná působení nových forem neverbální (nebo spíše *primárně* neverbální) rétoriky, které v moderní éře získaly na významu, především díky propojení mechanické reprodukce, technologicky asistované percepce i komunikace a rozšíření spotřebitelské základny, kterými se vyznačuje masová kultura.

Vizuální studia by se tak měla stát více než jen interdisciplinární křižovatkou. Předpoklad oddělenosti metod estetické, společenské a politické analýzy, vysokého umění a po-

pulární kultury a hranic mezi médii je silně zpochybněný výzkumem širokého spektra způsobů a technik vizuálního oslovování, které nacházíme v posledních dvou stoletích. I když netvrdím, že v celé šíři médií a kontextů můžeme objevit řadu jednotných epistem, myslím si, že vizuální studia nám dovolují sledovat vztahy předtím utajené nebo opomíjené. Například sledování použití barvy na přelomu minulého století, kdy se stávala součástí širší konzumní kultury v reklamě, raných filmech, knižních ilustracích, kolorovaných fotografiích, komiksech, spotřebitelských obalech, módě, stylu a technologii osvětlení, stejně jako v tradičním umění architektury, designu, malby, by odhalilo mnohé o různých účelech uspořádání senzuální zkušenosti v tomto období.

Nakonec se obávám, že největším omezením, které si mohou vizuální studia sama způsobit, by bylo trvat na oddělení smyslů. Velmi obvyklá teze, že moderní éra podléhá hegemonii vizuální, byla podle mého názoru historicky zkoumána jen výjimečně. Technologický záznam a šíření zvuku v pozdněmoderní době sehrály nejen obrovskou roli při přeměně zkušenosti, ale také často předcházely a modelovaly vizuální zkušenost (např. Edisonův první návrh na vynález pohyblivých obrazů oznamoval, že pracuje na vynálezu, který přinese oku totéž, co jeho předchozí vynález, fonograf, přinesl uchu). Pokud je obroda příslibená vizuálními studii odvozena z možnosti rozbít umělé akademické bariéry, musíme se mít na pozoru před vztyčením nových. Pole založené na širokém kulturním a historickém popisu přeměny zkušenosti může obrodit diskusi o estetice, politice i teorii a přesáhnout pouhé přesuny názvů a lidí (a finančních zdrojů!) v akademických institucích.

(Katedra rozhlasu, televize a filmu, Northwestern University)

Michael Ann Holly

*Četba je rétorický akt v široké kulturní diskusi,
je to otázka zaujmutí pozice.²⁾*

Tesaný tympanon poutního kostela v Conques z 11. století přesvědčeně dělí svět na dvě půlky. Za strohou ikonou Krista posazeného v mandorle obklopené gloriolou mraků (konvence, jež naznačuje jeho vydělení jak z času smrtelníků, tak i z geografického místa), se Boží království schematicky štěpí na nebe a peklo. Kristus-soudce zvedá pravou ruku a žehná baculatým světcům převážně mužského pohlaví, kteří si pohodlně hoví po dvojicích pod spořádanými klenbami nebe (tváří se trochu znuděně a dost sebejistě); a zároveň ukazuje níže levou rukou, aby určil strašlivý osud zatracených. V divoké kakofonii utrpení jsou postavy obou pohlaví a všech stavů požírány zažíva nenasytnými monstry, uvrženy v oheň i vytrhávány z plamenů pekelných a svazovány démony tak fantastickými, že je nakonec shledáme mnohem pozoruhodnějšími než jejich spokojené kolegy na druhé straně.

2) Frank Lentricchia – Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press 1990.

Tento průměr může být v méně apokalyptickém kontextu použit pro zobrazení toho, jak se oddělily pojmy „dějiny umění“ a „vizuální kultura“, když si na konci tohoto milénia vymezovaly svá sémantická území vůči auře uměleckého díla. Samozřejmě zde situaci neodpustitelně nadsazují, a nejde jen o upřednostnění módní kulturní kritiky před starými dobrými dějinami umění. Kdyby nebylo empirických studií ikonografie, stylu, místa původu a všech dalších standardních kunsthistorických výzkumných protokolů, interpretační cvičení vytvářená paletou kritických perspektiv (jejich litanie je známá tak důvěrně jako katechismus: gender studies, marxismus, sémiotika, dekonstrukce, nový historismus atd.) by měla velmi málo solidních historických informací, se kterými by mohla pracovat. Ale to, co nás zneklidňuje, je právě evidentní jistota požehnaných chlapků v nebi, což je jako říci, že dělba mezi těmito dvěma sférami je stejně tak výsledkem různých intelektuálních postojů, jako je sporným místem ke studiu. Jejich sousedský poklid jako by naznačoval, že jakmile je něčeho dosaženo (datace, sepsání monografie, zařazení ztraceného díla velkého mistra, vyřešení ikonografické hádanky), práce vizuální analýzy dosáhla určité profesní apoteózy. A aby to dokázali, stačí „jim“ (jistě, nadsazená abstrakce) jen ukázat k alternativě na druhé straně. Chaos a roztříštěnost současných přístupů (nazývejme je „nové“ dějiny umění, kritická teorie, studia vizuální kultury či jakkoliv jinak) si tyto svaté duše mohou dovolit kritizovat.

Ráda bych se zde vymezila vůči tvrzení, že uzavření významů přináší větší uspokojení než jejich otevření až do zmatku. Paradoxně si ani nemyslím, že by si to mysleli kanonizovaní „géniové“ oboru (Panofsky, Riegel, Warburg, Dvořák, Wölfflin a mnozí další), od nichž ti blahořečení odvozují svou epistemologickou linii. A mohli bychom pro to jistě najít v mnoha jejich jasně teoretických esejích důkazy (a připouštím, že i mnoho slov dokazujících opak), ale právě odtud energie dějin umění jako širokého pole intelektuálního bádání vycházela. Všichni ti lidé od *Kunstwissenschaft* pracovali s principy interpretace, ať už v jakékoliv míře, a nikdy nepovažovali teoretizování za něco nepodstatného pro studium umění jako takového. Nikdy nestačilo jen věci objevit, právě nutnost historický materiál vzít a zasadit ho do určitého interpretačního, kritického rámce učinila tuto disciplínu před dávnými časy přitažlivou pro učence širokého spektra oborů.

Všichni historici umění musí uznat, že až donedávna byla vizuální teorie vytvářena spíše lidmi mimo obor. Na jméně vlastně nic není, ale nazvat tuto rozháranou poststrukturalistickou pozornost věnovanou vizuální reprezentaci spíše studiem vizuální kultury, než bychom ji usadili pod rubriku dějin umění, dává alespoň potenciál navrátit obrazy na živé epistemologické dějiště, kde debaty na konci 19. století začaly.

Co studia vizuální kultury studují? Ne objekty, ale subjekty – subjekty lapené v hromadě kulturních významů. V ideálním světě by měli kritici cestu skrze tento zmatek jasně vyznačit: Co chtějí vědět a proč? Jako hadovitý vzor na stránce s kobercovým dekorem ve středověké knížce evangelií se výzkumné linie překrývají a křížují jedna druhou. Hypotézy jsou zkušební, závěry nejsou nikdy víc než provizorní. Jakýkoliv ucelující meta-narativ, který dokáže vysvětlit všechn materiál, je přijímán s velkým podezřením, především proto, že byl vysloven z určité (to znamená, že nutně ideologické) pozice. A samo „umělecké dílo“ (samozřejmě šíře toho, co se za něj počítá, se enormně rozšířila k jakékoliv vizuální reprezentaci) má stejně velkou roli v produkci a cirkulaci významů jako kritik či historik, který se je snaží donutit mluvit.

Snažím se tím říct, že existuje způsob, jak dát „statickému“ umění (nejen například fotografii 19. století, nalezenému objektu ze století dvacátého, ale také barokní malbě nebo řekněme skulptuře z egyptské hrobky) důležitost tím, že je vystavíme stále novým otázkám po jeho motivech, tvůrcích, zamýšleném publiku, jeho podílu na mocenských strukturách atd. Vystavit je v muzeu jako mistrovské dílo, zařadit je historicky nebo uzavřít a zpečetit jeho význam rozluštěním ikonografie neznamena je pobídnout, aby i v současnosti nadále vytvářelo významy, nebo pobídnout nás kritiky, abychom jeho významy uváděli v pochybnost. Zkrátka musíme uchovat chaos současné teorie, jak to vyjádřil Jonathan Culler, pokud je naším cílem vytvářet nové vědění, a ne se jen věnovat reprodukci starých vědomostí, tedy zprostředkování určitého hegemonického kulturního dědictví.³⁾ Jak upozornil Michel Serres, psaní dějin není historie; není to ani celek, ani vše, co zbylo z minulosti. Pojem „kultury“ naopak, i ve smyslu používaném v 19. století Burckhardtem, Hegelem a dalšími, nabízí konceptuální prostor pro mapování konfliktu, zápasu, zmatku. Dějiny umění nás tradičně nutily přemýšlet v rámci lineárního času, protože čas, jako klenba nebeská, jako by nám nabízel jistotu úpravné a harmonické estetiky. Zobrazení minulého času naopak skrze chaos přerývaných a soupeřících míst nám dává možnost tuto jistotu podkopat.⁴⁾

My, co studujeme vizuální reprezentace – pokud máme nadále vymýšlet nové a znepokojující otázky, a ne jen mlčky reprodukovat kanonizované vědomosti – potřebujeme právě nyní neuspořádanost konfliktních míst a vzpouru neznámého, i když výsledné intelektuální hádky někdy připomínají peklo.

(Ph.D. program Vizuální a kulturní studia, Katedra umění a dějin umění,
University of Rochester)

Martin Jay: Vizuální kultura a její nestálost

Kultura, jak zdůraznil Raymond Williams v *Keywords*, je „jedno ze dvou či tří nejkomplicovanějších slov v angličtině“. A stalo se jedním z nejspornějších, když metastatická expanze „kulturních studií“ přibližně během minulé dekády zahltla jeden obor humanitních a sociálních věd po druhém. I když můžeme stále tu a tam rozpoznat pozůstatky jeho kdysi elitních konotací, konvenčně označovaných za „arnoldovské“, byť jsou zřejmé již v 18. století v německé obraně *Kultur* proti francouzskému a anglickému *Zivilization*, tuto novou mánii formuje antropologičtější použití „kultury“ jako „celého způsobu života“. Společně se „subkulturou“ a „multikulturním“ se „kultura“ stala jedním z nejmagičtějších pojmů naší doby a zaplnila mezeru zanechanou po teorii, která od osmdesátých let začala mít stále horší pověst.

Bylo jen otázkou času, kdy se obory spojené s vizuální zkušeností přidají k tomuto nadšení, kdy se dějiny umění, filmová studia, dějiny architektury a fotografie a dokonce

3) Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press 1988, s. 36–37.

4) Michel Serres, *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1982, s. xiii–xiv.

i vznikající studia virtuální reality zařadí pod zastřešující rubriku „vizuální kultury“. Proponenti vizuální kultury šli za „rétoriku obrazů“, kterou W. J. T. Mitchell před pár lety nazval „ikonologií“, a rozšířili její záběr tak, aby zahrnula všechny projevy optické zkušenosti, všechny varianty vizuální praxe.

Z určitého pohledu, tedy z pohledu strážců tradičních pojetí vizuální gramotnosti a čistoty estetická, je tato změna plná nebezpečí. Vetřelcům bez uceleného vzdělání v analýze a interpretaci obrazů bylo umožněno vyjádřit se k fungování „pohledu“, „spektáku“, „dohledu“, „skopických režimů“ apod. Jakmile radostně přijali antropologickou premisu, že kulturní význam může sídlit kdekoliv, zrušili hierarchické rozdíly, prosazovali vizuální verzi promiskuitní intertextuality a vysmívali se prosazování hodnot, které formovaly „kulturu“, dokud byla elitním pojmem. Následující Foucaulta, Bourdieuho a nové historiky se pokoušeli odhalit spoluvinu moci a obrazů, a naopak sondovali způsoby, jak může vizuální zkušenost odporovat, přesáhnout a napadat *status quo*.

Vše, co se může otisknout na sítnici, se zdá být snadnou kořistí pro nové paradigma, které se pyšní svojí demokratickou inkluzivitou. Dokonce i neretinalní „optické podvědomí“ je teď přístupné zkoumání. Navíc s dostupností toho, co bylo nazváno „kulturním materialismem“, legitimizujícím zkoumání technologií a institucí produkujících a šířících obrazy a umožňujících jejich konzumpci, je jakákoliv prestiž dříve přisouzená interpretaci a porozumění určitému privilegovanému kánonu obrazů téměř úplně vyčerpána. Anebo pokud se udržela, je to často v kontextu parodické rekontextualizace, která se vysmívá tradičním pojmům „vysokého“ a „nízkého“. Ve filmových studiích stejná dynamika zapříčinila, že se „filmický fakt“, vypůjčíme-li si termín Gilberta Cohen-Séata pro to, co se objeví na plátně, zahrnul do „kinematografického faktu“, který obsahuje celý ideologický „aparát“ okolo.

Není překvapivé, že tak drastický útok vyvolal odpor, především u těch, jejichž kvalifikace se už nezdá tak hodnotná jako dříve. K podobné reakci došlo v oborech zabývajících se textem, když se v nich hlučně drala do popředí kulturní studia. Často bylo slyšet argument, že jazyková specifita různých literatur je opomenuta, když se nehledě na kontext nebo období používá paradoxně univerzální metoda kulturní analýzy (řekněme strukturalismus, sémiotika, lacanovská psychoanalýza nebo dekonstrukce). „Literatura v překladu“ byla pochybným modelem pro zvýšení počtu studentů nabídkou obecně kulturních kurzů, namísto toho, aby se přednášky zabývaly originálními texty jedné tradice. Podobně v muzikologii se ti, kdo byli věrní strukturální analýze vnitřního fungování hudby jako autonomního umění, pokoušeli zastavit její postupující zařazení do mnohem širšího kontextu, definovaného v etnomuzikologických pojmech či rámcem populární hudby, který nevyžadoval buď žádné, nebo jen malé hudební vzdělání. Bitva o titulkování oper mobilizuje podobné obavy.

Dřívější varování Gombricha a dalších badatelů před údajně „hegeliánskou“ vírou v soudržný *Zeitgeist* věrně odrážený obrazy ožilo v dějinách umění u těch, kdo jsou ve střehu před rozpuštěním svých oborů do kulturních studií. Tvrdí, že způsoby, kterými obrazy, především ty záměrně vytvářené ve službě nějakého estetického ideálu, vyjadřují významy, nemohou být tak jednoduše redukovány na způsoby, kterými vytvářejí významy texty nebo jiné kulturní praxe. Ohroženo je neredukovatelné „vizuálně“ vizuální kultury, jehož původní zdroj může být stejně tak somatický a perceptuální jako kulturní,

stejně jako hrozí zánik specifčnosti estetického samotného. Antropologický koncept kultury, jak se také někteří bojí, přináší lhostejnost k historické změně a raději všude odhaluje ten samý soubor označujících mechanismů, nehledě na kontext, podobně jako strukturalismus v době svého rozkvětu hledal univerzální vzorce napříč mnoha různými předěly. Stejně jako v jiných disciplínách, například v historii, kde obnovené volání po „návratu k zájmům státu“ vybízí k upřednostňování politiky namísto kultury, je odpor k „imperialismu“ konceptu kultury nyní přítomný i ve vizuální studii.

Jako jeden z přiznaných vetřelců, který zabloudil do nového teritoria a nachází se v nečekané pozici toho, kdo je tázán a u koho se očekává názor na vizuální fenomény, o kterých by raději měl skromně mlčet, uznávám sílu obou pozic. Ačkoli bych nebyl požádán o účast na této debatě, pokud by expanze vizuálních studií nedovolila zahrnout v ní historiky idejí se zájmem o diskursy vizuality, dlouho již odmítám pseudopopulistickou nivelaci všech kulturních hodnot, která v mojí disciplíně hrozí nahradit dějiny idejí dějinami široce chápaného významu. Je něco znepokojivého na hnutí, které údajně respektuje kulturní rozdíly a přitom zahazuje všechny difference specifické kultury, pokud s sebou nesou hierarchie hodnot. Je také něco nepřesvědčivého na předpokladu, že kultury mohou být odděleny a studovány jako jednoznačné, zcela imanentní entity, bez přesahu k jiným kulturám či svým vlastním vnitřním rozporům. Nemusím být typickým teoretikem systémů, abych uznal, že kulturní systémy, stejně jako všechny ostatní, mají své vlastní okamžiky slepoty, vlastní vnitřní transcendence, které prorážejí jejich hranice a narušují jejich soběstačnost. Ať už je nazýváme „společnost“, „příroda“, „tělo“, „psýché“ nebo nějakým jiným protikladným termínem, jakýkoliv koncept kultury potřebuje svoji negaci, aby získal smysl. Uznání této nutnosti nám dovolí předejít předpokladu, že „vše je jen kultura“.

A přesto je tu jeden poslední činitel, který znemožňuje návrat k *statu quo* před nástupem kulturních studií. Není už možné defenzivně lpět na víře v neredukovatelnou specifčnost vizuálního umění, které dějiny umění tradičně studovaly v izolaci od jeho širšího kontextu. Protože zevnitř toho, co se ve 20. století samo nazývalo uměním, vzešel imperativ zpochybňovat vlastní esencionalitu a smazávat své předpokládané hranice. Hojně zmiňovaná krize instituce umění, postihující vše od uměleckých předmětů k muzeím a politice uměleckého trhu, znamená, že tlak na rozpuštění dějin umění ve vizuální kultuře je stejně tak vnitřní jako vnější, vychází ze změn v rámci „umění“ samotného a není jen výsledkem přejímání kulturních modelů z jiných disciplín. Jednoduše řečeno, už se nelze vrátit k dřívějšímu rozdělení mezi vizuálním objektem a kontextem, protože už přestalo určovat a vymezovat předmět zkoumání v samotných dějinách umění. A ti, co cítí nutkání sáhnout po svém revolveru, kdykoliv slyší pojem „vizuální kultura“, přijdou na to, že díky tomu mohou střílet jen do prázdna. Jakkoli nepřesný a neadekvátní antropologický pojem vizuální kultury může být, určitě s námi zůstane.

(Katedra historie, University of California, Berkeley)

David N. Rodowick: Paradoxy vizuálna

Touto anketou *Octoberu* se vinou dva odlišné, i když propojené názory. Jednak jakákoliv odpověď uznává za objektivní fakt, že se objevila nová oblast zkoumání – vizuální studia. Na druhé straně, nehledě na různé pozitivní, negativní či ambivalentní odpovědi, každá z nich předpokládá, že si tento vznik žádá doprovodnou kritiku dlouhodobých pojetí disciplinárnosti v umění a dějinách umění.

I já zastávám tuto pozici. Nicméně shledávám nejproduktivnějším uvažovat o vizualitě jako paradoxním konceptu. Tak je kritika disciplinárnosti implikovaná ve vzniku vizuálních studií, ať už jsou definována jakkoliv, založena na dvou divergentních sériích otázek, které v současném okamžiku mohou být ve své zacyklenosti docela produktivní. Tyto otázky můžeme shrnout následovně:

Rozpadají se staré disciplíny proto, že nedokázaly konceptualizovat nové fenomény? Pak vizuální studia reagují na vzrůstající vizualitu současné kultury, neustále sílící moc a šíření vizuálna živene vznikem takzvaných nových médií, elektronických a digitálních interaktivních umění.

Anebo je disciplinárnost podezřelá díky vnitřnímu kritickému a filosofickému tlaku? Obory se snaží vytvořit intelektuální impéria a udržet jejich hranice prosazením sebe-identity svých předmětů (malby, literatury, hudby, architektury, filmu) a znalostí, které se k nim váží. Jak Derrida, tak Foucault přesvědčivě kritizují fundacionalismus, který vytváří režimy vědění založené na sebe-identitě a předpokládané vnitřní koherenci autorů, pojmů (znak, systém, subjekt, nevědomí, obraz) nebo oblastí (historie, filosofie, věda, umění). Tvrdím také, že nová „figurální“ média se zařazují do estetických kategorií sebe-identity nesnadno, a tak mohou podnítit kritiku disciplín, které se je snaží přijmout za svůj předmět.

Ve hře jsou také mocné politické a ekonomické síly. Univerzity mají stále menší zdroje, a tak méně pedagogů učí více předmětů, jsou nuceni k menší specializaci a k větší improvizaci v nových oblastech. Interdisciplinarita má svoji temnou stránku: vedení univerzit může podporovat rozvoj oblastí, jako jsou vizuální studia, aby snížilo a relokovalo náklady a zároveň omezilo velikost a vliv kateder.

Všechny tyto faktory jsou bezpochyby v současné době relevantní. Proto začínám opatrně. Mnozí velmi novátorští vědci a administrátoři se pohybují na tenkém ledě. Interdisciplinarita nejintenzivněji vzniká tam, kde jsou instituční struktury a filosofické pozice v pohybu. V šedesátých a raných sedmdesátých letech, v době ekonomické expanze, instituční síly podporovaly novátorské programy, jako byla ženská, filmová či africká studia. Nynější interdisciplinární inovace jsou motivovány naopak stále větším nedostatkem fondů. Prvním paradoxem vizuálních studií může klidně být to, že jejich kreativní interdisciplinarita je nejistě založená na nedostatku.

Tento problém bude pronásledovat různé interdisciplinární programy ještě nějakou dobu. Nicméně chci dát tuto historickou opatrnost stranou a podívat se hlouběji na filosofické paradoxy vyvolané myšlenkou vizuálních studií. Na University of Rochester nabízíme Ph.D. program Vizuální a kulturní studia. Náš program, jako mnoho jiných, drží pohromadě díky konsensu uznávajícímu společné rysy vizuálních médií (malby, sochařství, fotografie, filmu, videa, nových médií) a kritických teorií, které je provázejí.

Ale co se stane, pokud se vzdáme našeho běžného pojetí vizuality? Co když už nadále nezaručíme pojetí vizuality vnitřní soudržnost, protože ji vystavíme filosofické a genealogické kritice?

Derrida, stejně jako jiní, ukázal, že sebe-identita pojmu může být ustavena a udržována pouze logikou protikladu a hierarchie. Předpoklad koherentního vizuálu je produktem dlouhé filosofické tradice, která odděluje diskursivní a vizuální umění. Lessing ve svém *Laokoónu* kodifikoval konceptuální odlišení vizuálního od poetického či literárního. Platnost tohoto dělení, široce přijatého od 18. století, zůstává nezmenšená i přes různé vlivné umělecké a filosofické výzvy. Lessing tvrdil, že žádný estetický soud není platný, aniž bychom přesně vymezili hranice mezi uměními založenými na posloupnosti a uměními založenými na simultánnosti. Jinými slovy, Lessing prosazoval přesné oddělení časových a prostorových umění. Od tohoto okamžiku se filosofická definice estetická stala otázkou diferenciací médií prostřednictvím kritéria sebe-identity a jejich následným seřazením podle hierarchií hodnoty. Díky Kantovi, Hegelovi a dalším ta nejčasovější a nejnemateriálnější umění jako lyrická poezie dosáhla nejvyšší pozice, protože se předpokládalo, že jsou nejspirituálnější, tedy nejbližší nemateriálnosti a časovosti myšlení. Je to logocentrická předpojatost, protože ani vytištěná poezie nijak nedevalvovala předpokládanou ekvivalenci řeči a myšlenky, ani nevyžadovala, aby bylo s „textem“ nakládáno jako s prostorovým či figurativním fenoménem. Naopak čím materiálnější a „přízemnější“ umění, tím se řadí v tomto schématu níže. Simultánnost jako „prostorový“ výraz implikuje, že tloušťka hmoty (pigmentů, země, kamenu, těla) vzdoruje a zpomaluje jak expresi, tak i myšlení. Idea estetická ve filosofii 18. a 19. století tak předpokládala rozdíl mezi percepcí a myšlením ve vztahu k hmotě a substanti. Myšlení, nebo „hra idejí“ v Kantově podání, se zpomaluje a zahušťuje, pokud je vyjádřena rukou a vstřebávána okem. Ale vznese se bez tíže, pokud je uvolněna dechem a vchází do ucha. Idea reference nebo pojmenování se také rozehrává ve dvou směrech. Prostorová či vizuální umění vytrhují vjemy z hmoty a ze stejného důvodu bývají oceňována (či odmítána) pro svou podobu s fyzickými objekty nebo událostmi, které je inspirovaly. Lingvistická či časová umění odvozují svou hodnotu z abstrakce a nemateriálnosti, kterou sdílejí s čistou aktivitou ducha či myšlení.

Nejpozději od konce 18. století tak idea estetická stála na protikladu mezi lingvistickými a výtvarnými uměními. Vizualita nebo vizuální umění jsou zde definovány jako oživení myšlenky v hmotě, a to slastné, i když ne nutně žádoucí. To také představuje simultánnost pro Lessinga a filosofickou tradici, která jej následuje. Znak drží pohromadě prostorově, a tak se stává „vizuálním“ znakem, a to pouze mocí hrubých a nepoddajných vlastností hmoty, ze kterých musí být smysl vydobyt stejně tak silou jako dovedností. Vizuální umělec pracuje, básník létá.

Vznik filmu jako „nového“ média, nyní ale již sto let starého, toto filosofické schéma zmátl, i když jej ničím úspěšně nenahradil. V myslích většiny lidí zůstává film „vizuálním“ médiem. A ve velké míře film stále ještě brání svou estetickou hodnotu tím, že se přidává k dalším vizuálním uměním a prosazuje svou sebe-identitu jako médium vytvářející obrazy. Přesto velký paradox filmu ve vztahu ke konceptuálním kategoriím estetiky 18. a 19. století spočívá v tom, že je to zároveň časové a „nemateriální“, stejně jako prostorové médium. Hybridní podstata filmové exprese, která kombinuje pohybující se

fotografické obrázky, zvuky, hudbu, stejně jako mluvu a písmo, inspirovala jak zastánce, tak odpůrce filmu. Pro zastánce filmu, především v desátých a dvacátých letech, film představoval velkou hegelíánskou syntézu, vrchol všech umění. Na druhé straně, z konzervativního úhlu pohledu film nikdy nemůže být umění, protože je to právě bastardní médium, které nikdy spokojeně nezakotví ve filosofické historii estetična. Tyto problémy jsou aktivovány vznikem a šířením digitálních médií. Digitální média dále matou estetické pojmy, protože jsou nehmotná, a nejsou tedy snadno identifikovatelná jako objekty. Základem vši „reprezentace“ je virtualita: matematické abstrakce, které činí všechny znaky rovnocennými, nehledě na jejich výstupní médium.

Vizualita jako koncept je místo obývané paradoxem. Na současných vizuálních studiích mne nejvíce nezajímá ani předpokládaná odlišnost médií, ani kulturní etnografie diváků. Má trvalá pochybnost, se kterou chci k vizuálním a kulturním studiím přistupovat, souvisí spíše s filosofickým problémem, s vytvářením a kritikou pojmů implicitně vznikajících při historickém vzniku nových médií. Nová média podle mne inspirují vizuální studia implicitní filosofickou konfrontací. Film a elektronická umění jsou výsledkem konceptů, které nemohou být uznány estetickým systémem, a ani by neměly být, jsou v tomto směru *napřed* před filosofií.

Vizuální studia jsou pro mne tedy založena na uznání toho, že nová média vyžadují dekonstrukci jak konceptů vizuality a diskursivity, tak i filosofické tradice, z níž se odvozují. Tato pozice vyžaduje genealogickou kritiku estetična a pozitivní zkoumání pojmů vytvořených či naznačených novými médii, které jsem prozatímne označil termíny „figurální“ a „audiovizuální kultura“.⁵⁾ Naše éra už není érou obrazů nebo znaků. Je spíše definována simulakry v deleuzeovském smyslu: paradoxními sériemi, v nichž pojmy modelu a kopie, stejného a jiného, identického a podobného již nelze snadno sloučit či redukovat na principy jednoty a sebe-identity.

(Katedra angličtiny a Katedra vizuálních a kulturních studií,
University of Rochester)

Přeložila Petra Hanáková

Přeloženo z anglického originálu:
Visual Culture Questionnaire. *October*, 1996 (léto), č. 77, s. 25–70.

5) Možný přístup ke genealogii estetična jsem načrtl ve své esejí o Derridově čtení Kanta, *Impure Mimesis, or the Ends of the Aesthetic*. In: Peter Brunette – David Wills (eds.), *Deconstruction and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 97–117. Má filosofická zkoumání paradoxů spojených s pojmem figurálna se objevila ve statích *Reading the Figural. Camera Obscura*, 1991, č. 24, s. 11–44 a *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. New Literary History* 26, 1995, č. 1, s. 111–121.