

КАКВО Е ВИЗУАЛНА КУЛТУРА?¹

Никълас Мирзоеф

Резюме, ключови думи и биография:

Основната прогноза на Мирзоеф е, че успехът или неуспехът на визуалната култура зависят от потенциала ѝ за *транскултурално мислене, ориентирано към бъдещето*, вместо да се залага на обърнатия към миналото антропологически подход спрямо културата като традиция. Самата визуална култура се занимава със събития, в които информацията, смисълът или удоволствието са в точката на взаимодействие на потребителя с визуалната технология.

През понятията и проблемите на визуалната култура са разгледани няколко важни теми: 1. Постмодерното е криза, предизвикана от сблъскването на модернизма (и провалената му стратегия за визуализиране) със съвременната култура, така че визуалната криза на културата създава постмодерността, а не нейната текстуалност. Това нарушава хегемонията на Западната култура в исторически план, защото философията и науката вече използват образен, а не текстов модел на света.

2. Една от най-забележителните характеристики на новата визуална култура е визуализацията на неща, които сами по себе си не са визуални. Визуализирането обаче *не замества* лингвистичния дискурс, но го прави по-разбираем, по-бърз и по-ефективен. Въпреки, че визуалното трансформира радикално ежедневието, не бива да се забравя, че визуалното не означава реално.

3. Финално Мирзоеф въвежда понятието за *възвишено*, доколкото визуалното не е просто средство за осведомяване и масова култура. То предлага чувствена непосредственост, която не може да бъде конкурирана от печатните медии, а това измерение на визуалната култура е в основата на всички визуални събития.

Ключови думи: визуално, култура, постмодерно, визуализация, възвишено, ежедневието.

Никълъс Мирзоеф [Nicholas Mirzoeff] (1962) е теоретик на визуалната култура и един от основните изследователи в тази област. Професор е в департамента по „Медия, култура и комуникация“ в New York University. Автор е на множество книги, изследвания и учебници. Заместник-директор е на *Международната асоциация за визуална култура*.

¹ Материалът в това въведение е взет от първата глава на моята книга „Въведение във визуалната култура“ (*Visual Culture: An Introduction*) (Routledge, под печат).

В днешно време виждането е далеч по-важно от вярването. Можете да купите снимка на къщата си, заснета от спътник на околоземна орбита, или да направите снимка на вътрешните си органи с ядрено-магнитен резонанс. Ако някой специален момент не е излязъл съвсем добре на снимката ви, можете да я манипулирате цифрово на компютъра си. Опашките от хора пред небостъргача Емпайър Стейт Билдинг в Ню Йорк са по-дълги за виртуалната реалност „New York Ride”, отколкото за асансьорите до платформите за наблюдение на града. Другият вариант е да си спестите усложненията, като обхванете с поглед целия силует на Ню Йорк на фона на небето, представено с атрактивни пастелни цветове, в курорта „Ню Йорк” в Лас Вегас. Към този виртуален град ще се присъедини скоро и „Париж от Лас Вегас”, имитирайки вече грижливо манипулирания образ на града на светлината. Животът в тази алтер-реалност понякога е по-приятен, отколкото нещо истинско, понякога е по-лош. През 1997 г. еднополовите бракове бяха обявени за незаконни от Конгреса на САЩ, но когато ситком героинята Елън се разкри по телевизията като лезбийка, гледаха 42 милиона души. От друга страна, виртуалната реалност отдавна се радва на подкрепата на армията, която я предпочита като плац за обучение, приложен на практика във войната в Персийския залив с висока цена в човешки жертви. Ето това е визуалната култура. Тя не е само част от ежедневието ви, тя Е вашето ежедневие.

Разбираемо е, че това ново визуално съществуване може да бъде объркващо. Това е така, защото наблюдаването на новата визуалност на културата не е същото като разбирането ѝ. Всъщност, пропастта между изобилието от визуални преживявания в съвременната култура и способността да се извърши анализ на видяното показва както възможностите на визуалната култура, така и нуждата от нея като научна дисциплина. Визуалната култура се занимава с визуални събития, в които информацията, смисълът или удоволствието се търсят от потребителя в точката на взаимодействие с визуална технология. Под визуална технология разбирам всякакви форми на устройства, които са създадени или за да се гледат, или за да усъвършенстват естественото виждане – от живописиста с маслени бои до телевизията и Интернет. Този критичен подход отчита значението на създаването на образи и на формалните елементи на дадено изображение, както и решаващото значение на завършването на тази работа чрез нейното културално приемане.

Настоящият сборник предлага подбор от най-добрите критични и исторически трудове от последното десетилетие, които едновременно създадоха и разработиха тази нова област. Той е малко по-различен от някои други разпространени сборници. Тъй като областта все още е неустановена и подлежи на дискусия, сборникът е колкото опит за дефиниране на предмета ѝ, толкова и представяне на общоприет спектър от теми. В резултат на това, той не предлага просто последните "авангардни" (т.е., най-новите) материали, а смесица от нови текстове и най-добрите основополагащи трудове, които доведоха до създаването на тази област, разбирането на която в съвременната литература често се предполага за даденост. След аналитичния прочит на този сборник ще бъдете готови да се потопите в критическия водовъртеж и ще сте снабдени със средства за справяне с неспиращия поток от образи от вихъра на глобалното село.

Постмодернизмът е визуална култура

Постмодернизмът често бива определян като кризата на модернизма, тоест, широкообхватния комплекс от идеи и начини на представяне, вариращи от общото вярване в прогреса, до теории за възникването на абстрактната живопис или модерния роман. Сега тези средства за представяне вече не изглеждат убедителни, без да се е появила ясна алтернатива. В резултат от това, господстващият постмодерен стил е ироничен: многозначителен колаж, който вижда коментара и критиката като единствено

средство за иновация. Постмодерното доразработване на модернизма включва всичко от потока класически мотиви в моловете до кризата на съвременната живопис и популярността на сериите Nickelodeon. В контекста на този сборник, постмодерното е кризата, предизвикана от сблъскването на модернизма и съвременната култура с провала на неговата собствена стратегия за визуализиране. С други думи, именно визуалната криза на културата създава постмодерността, а не нейната текстуалност. Печатната култура със сигурност няма да изчезне, но очарованието от визуалното и неговите ефекти, което беше ключова характеристика на модернизма, породила една постмодерна култура, която е най-постмодерна, когато е визуална.

В процеса на съставяне на настоящия сборник визуалната култура се разви от битуването си като полезна фраза за хората, работещи в областта на историята на изкуството, филмовите и медийни изследвания, социологията и други аспекти на визуалното, до моден, макар и спорен, нов начин за интердисциплинарна работа, движещ се по стъпките на области като културологичните изследвания, куиър теорията и афроамериканските изследвания. Най-често предлаганата причина за тази повишена видимост е, че човешките преживявания сега са по-визуални и визуализирани от всякога. В много отношения, хората в индустриалните и постиндустриалните общества сега живеят в визуални култури до степен, която изглежда разделя настоящето от миналото. Популярната журналистика постоянно отбелязва цифровите образи в киното, появата на пост-фотографията и развитието на медицинската образна диагностика, да не говорим за безкрайния прилив от коментари, посветени на Интернет. Тази глобализация на визуалното, като цяло, изисква нови средства за интерпретация. В същото време, тази трансформация на постмодерното настояще изисква и пренаписване на историческите обяснения на модернизма и модерността, за да обясни "визуалния завой".

Постмодернизмът, разбира се, не е просто едно визуално преживяване. В това, което Арджун Ападурай нарича "комплексен, припокриващ и разединяващ порядък" на постмодернизма, такава спретнатост не трябва да се очаква (Appadurai 1990). Тя не би могла да се намери и в отминалите епохи, независимо от това дали човек се вглежда в обществената култура на кафе-сладкарниците от осемнадесети век, възвеличавана от Юрген Хабермас, или в описания от Бенедикт Андерсън „печатен капитализъм” на вестниците и издателската дейност на деветнадесети век. По същия начин, по който тези автори изтъкват една конкретна характеристика на даден период като средство за общ негов анализ, въпреки огромното разнообразие от предлаганите алтернативи, визуалната култура е тактика за проучване на генеалогията, дефинициите и функциите на постмодерното ежедневие. Разпокъсаната и фрагментарна култура, която ние наричаме постмодернизъм, се въобразява и разбира най-добре визуално – точно по същия начин, както през деветнадесети век се представя класически чрез вестника и романа.

Западната култура винаги е била последователна в привилегирането на словото като най-висша форма на интелектуалната дейност и е разглеждала визуалното представяне като второкласна илюстрация на идеите. Сега обаче, появата на визуалната култура като отделен предмет започна да нарушава тази хегемония, развивайки това, което Мичъл нарича „теория на картината”. Според този възглед, западната философия и наука вече използват образен, а не текстов модел на света, отправяйки сериозно предизвикателство към представата за света като писмен текст, която толкова силно доминираше интелектуалната дискуссия в резултат на лингвистично базирани движения като структурализма и постструктурализма. Според Мичъл, теорията на образа се базира на осъзнаването, че *зрителството* (външният вид, погледът, вглеждането, самото гледане, наблюдението и визуалното удоволствие) може да бъде толкова обширен проблем, колкото различните форми на *четенето* (дешифриране, декодиране, интерпретация и

т.н.), и че "визуалното преживяване" или "визуалната грамотност" може да не са напълно обясними в модела на текстуалността. (Mitchell 1994: 16)

Хората, които вече работят в сферата на или със визуални медии, могат да сметнат такива забележки за прекалено самоуверени и покровителствени, но те са мерило за степента, в която дори литературни изследвания са принудени да стигнат до заключението, че „светът-като-текст” е изправен пред предизвикателството на „света-като-снимка”. Такива представи за света не могат да бъдат чисто визуални, но по същата логика визуалното оспорва и подрива всеки опит културата да се дефинира с чисто лингвистични понятия.

Това съвсем не означава обаче, че може да се прокара ясна разделителна линия между миналото (модерното) и настоящето (постмодерното). Както твърди Джофри Бечън, "застрашаващото размиване на границите и на противопоставянето, каквото се предполага, че то [постмодерното] представлява, не е нещо присъщо на определена технология или на постмодерния дискурс, а е по-скоро едно от основните условия на самата модерност" (Batchen 1996: 28). Разбирана по този начин, визуалната култура има история, която се нуждае от проучване и дефиниране на модерния, както и на постмодерния период. Въпреки това, много от сегашните начини на използване на термина страдат от неяснота, която го превръща в нещо не много повече от модна дума. За някои критици визуалната култура е просто "история на образите", използвана със семиотична концепция за репрезентацията (Bryson, Holly и Moxey 1994: XVI). Тази дефиниция създава толкова обширно поле на материята, че нито един отделен човек или дори институция не биха могли да я обхванат. За други критици това е средство за създаване на социология на визуалната култура, която ще утвърди "социална теория на визуалността" (Jenks 1995: 1). Този подход изглежда уязвим от обвинението, че на виждането изкуствено се придава независимост от другите сетива, която има слаба връзка с реалния опит. В този сборник визуалната култура се използва в много по-интерактивен смисъл, концентриращ се върху определящата ролята на визуалната култура в по-широката култура, към която тя принадлежи. Такава история на визуалната култура би подчертала онези моменти, в които визуалното се оспорва, обсъжда и трансформира като място на постоянно предизвикателство към социалното взаимодействие и дефиниране от гледна точка на класа, пол, сексуална и расова идентичност. Това е определено интердисциплинарен предмет в смисъла, даден на термина от Ролан Барт: "За да се работи интердисциплинарно, не е достатъчно да се вземе един „предмет” и около него да се аранжират две-три науки. Интердисциплинарното проучване се състои в създаване на нов предмет, който не принадлежи на нито една наука." Както един критик в областта на комуникационните изследвания изтъкна наскоро, тази работа изисква "по-високи нива на несигурност, риск и своеволие" в сравнение с тези, които често бяха използвани досега (McNair 1995: xi). Тъй като визуалната култура все още е една идея в процес на изграждане, а не добре дефинирана съществуваща област, този сборник има за цел да допринесе за дефинирането на визуалната култура, не да я представи като даденост.

Визуализиране

Една от най-забележителните характеристики на новата визуална култура е визуализацията на неща, които сами по себе си не са визуални. Вместо да се фокусира едностранчиво върху визуалното до степен на изключване на всички други сетива, както често се твърди, визуалната култура разглежда причините, поради които модерната и постмодерна култура поставят такова ударение върху изразяване на преживяването във визуална форма. Сред първите, които привличат вниманието към това развитие, е немският философ Мартин Хайдегер, който го нарича възход на картината на света. Той посочва, че една картина на света не означава изобразяване на света, а света, мислен и

възприеман като картина... Картината на света не се променя от по-ранна средновековна такава в модерна – важен е фактът, че светът изобщо става картина; именно това определя същността на модерната епоха. (Heidegger 1977: 130)

Визуалната култура не разчита на изображението, а на модерната тенденция да мислим в картини или да визуализираме съществуването. Тази визуализация прави модерния период коренно различен от античния и средновековния свят, в който светът се е разбирал като книга. По-важното е това, че изображението се вижда не като репрезентация или изкуствен конструкт, които се стремят да имитират даден обект, а в неразривна връзка с този обект или дори като идентичен с него. За Византийската църква иконата Е светецът, който е представен на нея, и много средновековни реликви и реликвирии извличат силата си от това, че са част от свято или божествено тяло. Силата на тези икони бе демонстрирана наскоро, когато италиански пожарникари рискуваха живота си, за да спасят Торинската плащеница, за която се счита, че носи отпечатък от лицето на Христос.

В протививес, модерният период прави безброй репродукции от своята графична среда, които са станали неразличими една от друга, в уместно наречената от Уолтър Бенджамин "ера на механичното възпроизвеждане". Това визуализиране, което винаги е било разпространено, сега е станало почти задължително. Тази промяна се дължи на много причини, вариращи от визуализирането на икономиката през осемнадесети век до развитието на диагностичното средновековно втрещване и възхода на фотографията като основно средство за дефиниране на реалността в началото на деветнадесети век. Някои от нейните най-драматични последици се проявиха в областта на медицината, където всичко от дейността на мозъка до биенето на сърцето сега се трансформира във визуален модел чрез сложна технология. Както показва този пример, визуализирането не замества лингвистичния дискурс, но го прави по-разбираем, по-бърз и по-ефективен.

Една от основните задачи на визуалната култура е да се разбере как се съчетават тези сложни картини. Те не са създадени от една среда или на едно място, както прекалено прецизната категоризация на академичните среди би го представила. Визуалната култура насочва вниманието ни настрана от структурираната, формална среда за образите, като киното и художествената галерия, към централното място на визуалното преживяване в ежедневието. Понастоящем са актуални различни представи за гледането и зрителството, както в рамките на отделните визуални поддисциплини, така и между различните такива. Разбира се, има смисъл да се диференцира. Нашите нагласи се променят в зависимост от това дали ще ходим на кино, ще гледаме телевизия или присъстваме на художествена изложба. Въпреки това, повечето от нашите визуални преживявания се осъществяват извън тези формално структурирани моменти на гледане. Както Ирит Рогоф посочва в есето си в този сборник, една картина може да се забележи върху корицата на книга или в една реклама; телевизията се консумира като част от домашния живот, а не като единствена дейност на зрителя; за филмите има същата вероятност да бъдат гледани на видео, в самолет или по кабелна телевизия, каквато има за традиционното кино. Точно както културологичните изследвания се опитваха да изяснят начините, по които хората извличат смисъл от консумацията на масова култура, така и визуалната култура дава приоритет на всекидневните преживявания на визуалното чрез стопкадъра на видеокасетофона, дори в сравнение със сензационна художествена изложба.

Визуалната култура е дисциплина, която непременно трябва да разглежда материята си в исторически аспект, поради признанието, че визуалният образ не е неизменен, а променя своята връзка с външната реалност в определени моменти на модерността. Както твърди философът Жан-Франсоа Лиотар: "Модерност, където и да възникне тя, не се случва без разколебаване на някаква вяра, без откриване на *липсата на реалност* в реалността -

едно диско много силно свързано с намесата на други реалности" (Лиотар 1993: 9). Когато един начин за представяне на реалността загуби позиции, друг заема неговото място, без първият да изчезне. Формалната логика на изображенията от Стария режим (Ancien Régime, 1650-1820) първо даде път на диалектичката логика на фотографската снимка в модерния период (1820-1975). Традиционният образ се подчини на своите собствени правила, които бяха независими от външната реалност. Така например, системата на перспективата предполага, че зрителят ще разглежда изображението само от една точка, като използва само едното си око. Фактически никой не прави така, но изображението има вътрешна последователност, и по тази причина е убедително. Когато претенциите на перспективата да предлага най-точно представяне на реалността загубиха позиции, филмите и фотографията създадоха нова, пряка връзка с реалността, до такава степен, че ние приемаме "действителността" за това, което виждаме в изображението. Фотографската снимка непременно ни показва нещо, което в определен момент наистина е било пред обектива на фотоапарата. Това изображение е диалектическо, защото създава връзка между зрителя в настоящето и отминалия момент на отрязъка от време, който то представлява.

Въпреки това, фотографската снимка не е диалектическа в Хегеловия смисъл, т.е. – че тезата на формалния образ среща противодействие на антитезата на фотографията и противоречието се решава в синтеза. Напротив, постмодернизмът бележи епохата, в която визуалните изображения и визуализирането на неща, които сами по себе си не са визуални, се увеличи драстично, без някой да има ясна цел за това. Перспективните изображения се стремяха да направят света по-разбираем за могъщата фигура, която стои на единствената точка, от която те са били начертани. Фотографиите предложиха потенциално по-демократична визуална карта на света. Сега заснетият филм или фотографското изображение вече не са показатели за реалност, защото всеки знае, че те могат незабележимо да се манипулират с компютър. Парадоксалният виртуален образ "се появява, когато изображението в реално време доминира над представеното нещо, като реалното време след това получава предимство пред реалното пространство, виртуалността доминира над реалността и преобръща концепцията за реалност надолу с главата" (Virilio 1994: 63). Помислете си за филма, направен от "интелигентните" бомби, използвани по време на войната в Персийския залив, който показва унищожаването на цели, само за да се окаже по-късно, че бомбите пропускат целта си толкова често, колкото всяка друга бомба: тогава какво всъщност сме виждали в тези филми? Тези виртуалност на постмодерното изображение изглежда постоянно ни убягва, създавайки криза на визуалното, която е нещо повече от специализиран проблем за традиционните визуални дисциплини.

Ежедневието

Идеята за световната картина вече не е адекватна за анализа на тази променена и променяща се ситуация. Извънредно широкото разпространение на изображения не може да се обедини в една единствена снимка, която да бъде съзерцавана от интелектуалеца. Визуалната култура се стреми да намери начини за работа в рамките на тази нова (виртуална) реалност, да намерите точките на съпротивление в кризата на информацията и визуалното претоварване в ежедневието. Като адаптираме израза на Мишел дьо Серто, „визуалната култура следователно е тактика, а не стратегия, защото мястото на тактика принадлежи на друг" (de Certeau 1984: XIX). Една тактика се осъществява пред очите на врага – обществото на контрол, в което живем" (пак там: 37). Въпреки че някои хора могат да сметнат военните обертонове за отблъскващи, също може да се твърди, че в текущите културни войни тактиката е необходима, за да се избегне поражението. Точно както по-ранните проучвания на всекидневния живот се стремяха да приоритизират начините, по които потребителите създават различни значения за себе си от масовата култура, така и

визуалната култура изследва двойствеността на отношението, непълнотите и точките на съпротивление в постмодерното ежедневие от гледна точка на потребителя.

(Пост)модерното разрушаване на реалността става в ежедневния живот, а не в ателиетата на авангарда. Точно както ситуационистите събираха примери за странните случки, които минават за нормалност според вестниците, ние сега можем да видим рухването на реалността в ежедневието от масовите визуални медии. В началото на 1980-те години постмодерните фотографи като Sherrie Levine и Richard Prince решиха да поставят под въпрос автентичността на фотографията чрез присвояване на фотоснимки, направени от други хора. Това отхвърляне на претенцията на фотографията да представлява истината сега е неизменна част от популярната култура в таблоидните списания като Weekly World News, както и в по-уважавани издания. Фотографията работи в такава атмосфера на подозрение, че адвокатът на О. Дж. Симпсън успя убедително да отхвърли като фалшификат снимка, показваща как неговият клиент носи рядко срещаните обувки, носени от убиеца, макар че после беше опроверган, когато бяха открити още тридесет снимки. Една отделна снимка вече не показва истината. По същия начин, някои от най-ненаситно следените телевизионни сериали изобщо не съдържат дори и подобие на реалността. Сапунените опери изграждат паралелна вселена, в която завръщането на отдавна изгубен брат-близък не дава особен повод за коментар, а смъртта на един герой не трябва да се приема като индикация, че той няма да се върне на екрана през следващата седмица. Сапунената опера е чиста телевизия, като адаптираме фразата на Алфред Хичкок, именно *поради* своята нереалистична постановка, а не въпреки нея. Сапунените опери освен това може би са най-международният визуален формат, владеещ националното внимание в коренно различни страни като Русия, Мексико, Австралия и Бразилия. Реалността се разрушава ежедневно в едночасови програми по целия свят.

Въпреки това, визуалното не е просто средство за осведомяване и масова култура. То предлага чувствена непосредственост, която не може да бъде конкурирана от печатните медии: това е самият елемент, който прави визуалните образи от всички видове различни от текстовете. Това никак не е просто, но има едно безспорно влияние от пръв поглед, което писменият текст не може да възпроизведе. Това е усещането, създадено от първия кадър с космическия кораб, запълващ екрана през 2001: Космическа Одисея 4; от виждането на падащата Берлинска стена на живо по телевизията; или от срещите с блестящото синьо и зелено на пейзажите на Сезан. То е разделителната линия, която отграничава забележителното от посредственото. То е това допълнително изживяване, което сплита в отношения различните компоненти на визуалния знак или на семиотичната схема. Такива моменти на интензивна и изненадваща визуална сила предизвикват, по изрази на Дейвид Фрийдбърг, „възхищение, страх, ужас и желание“ (Freedberg 1989: 433). Това измерение на визуалната култура е в основата на всички визуални събития.

Нека дадем име на това усещане: възвишено. Възвишено е приятното преживяване, репрезентиращо това, което би било болезнено или ужасяващо в реалността, което води до осъзнаване на границите на човешките възможности и на силите на природата. Възвишеното е било разгледано теоретично за първи път още в античността от Лонгин, който отлично е описал как "душата ни се въздига от истински възвишеното; тя полита гордо и се изпълва с радост и възхвала, като че ли е сътворила сама това, което е чула".

Класическата статуя, известна като Лаокоон, е типичен пример за възвишеното в изкуството. Тя показва троянски войн и неговите деца, борещи се със змия, която скоро ще ги убие. Тяхната безнадеждна борба е предизвиквала възвишени преживявания за поколения наред. Ново значение е дадено на възвишеното от философа от епохата на Просвещението Имануел Кант, който го нарича "удовлетворение, съчетано с ужас", Кант

показва контраста между възвишеното и красивото, виждайки първото като по-сложна и дълбока емоция, караща човека с вкус към възвишеното да "мрази всички вериги, от позлатените видове, носени в кралския двор, до железата, висящи по робите на галерата". Това предпочитание към етичното пред просто естетичното кара Лиотар да извика за нов живот възвишеното като ключов термин за постмодерната критика. Той я вижда като "съчетание от удоволствие и болка: удоволствие в разума, излизащо отвъд всякакво представяне, болка във въображението или чувствителност, които са непосилни за разума" (Lyotard 1993: 15). Задачата на възвишеното след това е да "представи непредставимото" – подходяща роля за безпощадно визуализиране от постмодерната ера. Освен това, тъй като възвишеното се създава от опита да се представят идеи, които нямат корелат в реалния свят – например, мир, равенство, или свобода - "изживяването на възвишеното изисква чувствителност към идеите, която не е естествена, а се придобива чрез културата" (Lyotard 1993: 71). За разлика от красивото, което може да бъде възприемано в природата или културата, възвишеното е творение на културата и следователно е от централно значение за визуалната култура.

Все пак, тук не става дума за едно безкритично одобрение на новия прочит на Кант от Лиотар. От една страна, Кант отхвърля цялото африканско изкуство и религия като "незначителни" и толкова далеч от възвишеното, колкото той може да си представи. За не толкова предубедения поглед, африканските скулптури, като набучените с гвоздеи магически статуетки "nkisi", са забележителни примери за съчетания от удоволствие и болка, които създават възвишеното, освен че са мотивирани от желанието да се покаже невидимото. Този пример изтъква фундаменталното предизвикателство към визуалните проучвания на начините за усвояване на това, което Мартин Дж. Пауърс нарича "фрактална мрежа, в която са наслоени модели от цял свят". Въпреки това, Пауърс не призовава просто към еkleктична световна мрежа от визуални образи, а подчертава властовите разлики в мрежата. Понастоящем трябва да се признае, че визуалната култура остава дискурс на Запада за Запада, но в тази рамка "въпросът", както ни напомня Дейвид Морли, "е как да се мисли за модерността не толкова като изключително или задължително европейска, ... а само условно като такава" (Morley 1996: 350). Погледнато в дългосрочен исторически период, Евроамериканците – да използваме японския термин – са контролирали модерността през относително кратък период от време, който сега може би се приближава към края си. С една дума, успехът или неуспехът на визуалната култура могат да зависят от потенциала ѝ за транскултурално мислене, ориентирано към бъдещето, вместо да се залага на обръщания към миналото антропологически подход спрямо културата като традиция.

Какво следва?

Какво крие бъдещето за визуалната култура? Във всекидневния живот развитието на Интернет II, дигиталните видео дискове и телевизията с висока разделителна способност показва ясно, че визуализирането завоюва трайни позиции. От друга страна, в рамките на капсулирания академичен свят има и хора, които са се посветили на изкореняването на визуалната култура като научна област. Въпреки великолепната им решимост, подобни нагласи по-скоро напомнят за заповедта на крал Кнут към прилива да се , отколкото за вероятността да успеят. Зад това пренебрежение се крие един модел на поведението на част от интелектуалния елит, вземащ страната на авангардните теории на модернизма, подкрепящи привилегиите на богатите. Забелязва се, че голяма част от марксистката и модернистичната реторика, използвана често за критикуване на идеята за визуална култура, в действителност излиза от департаментите по история на изкуството на най-престижните университети. В традиция, която датира от отхвърлянето на популярната култура от Адорно през 1940-те години, марксизмът и консерватизмът се намират в

причудливо съдружие, използвайки различни езици и стратегии за постигане на една и съща цел.

Разглеждането на визуалната култура в тази светлина я поставя във второстепенна роля, която, разбира се, може да се окаже много привилегирана позиция в академичните среди. Така че, примерът с институционализирането на културологичните изследвания в САЩ е може би най-доброто място да се търсят поуки за новото интердисциплинарно поле за изследване. След вихъра от засилен интерес в началото на 1990-те години, културологията, загуби посока, прекъсвана от една страна от интелектуални кризи като аферата Сокал (при която умишлено заблуждаваща статия, имитираща научни и културни изследвания, успешно бе публикувана в списание „Социален текст” (*Social Text*)) и, от друга страна, от това че енергията на много практики се разпилява в създаването на учебни програми, изпити и списъци за четене за нови научни степени по културология. Налице е безспорна криза на съвременната визуалност. Отговорът на тази криза едва ли ще се намери в списъци за четене. Вместо просто да създаваме нови научни степени в старите структури на канона на либералните изкуства, нека се опитаме да създадем начини за осъществяване на постдисциплинарна работа. Визуалната култура не би трябвало да си седи удобно във вече съществуващите университетски структури. Тя по-скоро трябва да бъде част от оформящо се единство от постдисциплинарна академични начинания за културни изследвания, LGBT изследвания, за афро-американски изследвания, и така нататък, чийто фокус пресича свободно границите на традиционните академични дисциплини. Жизнеността на тези подходи зависи от тяхната трайна възможност да поставят под съмнение своите приемни институции, а не от тяхното лесно асимилиране. Ето защо аз мисля за визуалната култура като за тактика, а не за академична дисциплина. Това е все още неустановена интерпретативна структура, концентрирана върху разбирането на реакцията в ежедневието спрямо визуалните медии от страна както на отделния човек, така и на групите. Нейната дефиниция се определя от въпросите, които задава, и от нерешените проблеми, които се стреми да засегне. Подобно на другите подходи, споменати по-горе, тя се надява да излезе отвъд традиционните ограничения на университета, за да влезе във взаимодействие с ежедневието на хората.

Как да използваме сборника

Настоящият сборник може да се използва като практическо помагало за преподаването в различни учебни курсове. Той обаче не е замислен като учебник. Това е така, защото самото определение за визуална култура като поле за изследвания в момента е поставено под въпрос. Ако тази книга можеше някак си да действа като смесица от „Историята на изкуството” на Янсон (1995), „Класическото холивудско кино” на Bordwell (1985) и „Разбиране на популярната култура” на Fiske (1989), тя щеше да е провал. Сборникът има за цел по-скоро да бъде провокация (ако приложим изразителния термин, използван от Робърт Стам и Ела Шохат в тяхното уводно есе), за да предизвика задаването на нови въпроси, и да наложи преразглеждане на отдавна приетите процедури. Двете есета, които следват в тази уводна част, се заемат с тази задача по два взаимно допълващи се начина. Ирит Рогоф направи много за разширяване на обсъждането на визуалната култура както в рамките на Калифорнийския и Лондонския университети, така и извън тях. В своето есе "Изучаване на визуалната култура", написано специално за този сборник, тя изследва текущото състояние в областта и обсъжда начина, по който тя може да се развие. Влизайки в спор със специалния брой от 1996 г. на списание „Октомври”, който беше силно критичен към самото понятие за визуална култура, Рогоф твърди, че:

"Следователно, на карта са заложени принципни политически въпроси относно това на кого и за какво ще се позволи да се говори; въпроси, които влизат в противоречие с интелектуалното становище, стремящо се към общата възможност за ангажиране с всички

текстове, изображения и други стимули, с които се сблъскваме, към премахване на бариерите на допустимото и териториализираното знание, а не към тяхното прекрояване по други линии".

В своите есета (Робърт Стам в областта на кинознанието, а Ела Шохат – в културалните изследвания), разглеждат визуалната култура с поглед отвън-навътре. Тук те предлагат едно средство за реконцептуализиране на визуалната култура, която се отдалечава от евроамериканската последователност от реализъм до модернизъм и постмодернизъм, преминавайки към полицентрична и глобализирана изследователска област. Необходимостта да се откажем от тази европоцентрична модернистична версия на историята е може би най-голямото отделно предизвикателство пред практиката на визуалната култура. Както заключават Стам и Шохат, целта трябва да бъде "взаимна и реципрочна релативизация", предлагайки възможност не само да се видят другите групи, но също така, чрез едно „здравословно отчуждение“, да се види как се вижда всяка от тях.

Следващите раздели имат свои собствени въведения. Там, където съм редактирал селекцията, материалът, пропуснат в даден абзац, е обозначен с многоточия (...). Пропускането на един или повече абзаци се обозначава с многоточия в квадратни скоби [...] в средата на страницата. Моето собствено резюме на пропуснат материал се загражда с квадратни скоби [].

Бих искал да завърша тази глава, като привлека внимание към реалностите, които оформиха тази книга. Първо в ума ми съществуваше един перфектен сборник в областта на визуалната култура. След това идеята ми беше нарушена от нуждата да се получават разрешения, съчетана с ограничения в пространството и бюджета, и в крайна сметка резултатът е това, което виждате пред себе си – несъвършено по необходимост. Аз съм подбирал материали, които ще предизвикат възможно най-много кореспонденция и теми за разискване. При все това, мисля, че вероятно всички, които понастоящем работят в една от визуалните дисциплини, ще решат, че няма достатъчно материали от тяхната област, но има прекалено много от другите области. Макар че се опитах да направя своя географски и времеви обхват възможно най-широк, универсалността е невъзможна, в резултат от което трябваше да се вземат някои трудни решения. Нека посоча някои от очевидните пропуски, за които няма интелектуално оправдание извън необходимостта от създаване на изкуствени ограничения. Въпреки че мисля за визуалната култура като един от аспектите на модерността в най-широкия смисъл, има слабо покритие на темите от седемнадесети и осемнадесети век. При избора на материал от двадесети век съм предпочитал работи по теми след 1945 г., а географското покритие е най-слабо по отношение на Азия и Океания. Няма съмнение, че могат и ще бъдат направени много други критични коментари, но се надявам, че читателите ще предпочетат да се насладят на това, което е включено, а не да негодуват заради това, което е било пропуснато. Есетата и резюметата във всеки раздел предлагат поглед към развиващото се разбиране на дадена тема през последните години, взаимодействайки си с написаното в рамките на раздела и извън него. Моите уводни есета показват как свързвам различните мнения, без да претендирам, че съм изчерпал богатството им. Ако книгата успее да провокира яростни спорове и разногласия, ще я смятам за успех.

Превод: Мария Цветкова

БИБЛИОГРАФИЯ

References

- Appadurai, Arjun (1990) 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy', *Public Culture*, vol. 2, no. 2, Spring.
- Anderson, Benedict (1989) *Imagined Communities*, London: Verso.
- Batchen, Geoffrey (1996) 'Spectres of Cyberspace', *Artlink*, vol. 16, no. 2 & 3, Winter, pp. 25-28.'
- Bordwell, David, Staiger, Janet and Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema*, New York: Columbia University Press.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, and Moxey, Keith (1994) *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover and London: Wesleyan University Press.
- De Certeau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life*, trans. Stephen F. Rendall, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, John (1989) *Understanding Popular Culture*, London, Routledge.
- Freedberg, David (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: Chicago University Press.
- Heidegger, Martin (1977) 'The Age of the World Picture', in William Lovitt (trans.), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York and London: Garland.
- Janson (1995) *Janson's History of Art*, New York: Prentice Hall.
- Jenks, Christopher (1995) *Visual Culture*, London: Routledge.
- Liotard, Jean-Francois (1993) *The Postmodern Explained*, Minneapolis: Minnesota University Press.
- McNair, Brian (1995) *An Introduction to Political Communication*, London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morley, David (1996) „EurAm, Modernity, Reason or Alterity: or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism?“, in D. Morley and Kuan-Hsing Chen (eds) *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge.
- Virilio, Paul (1994) *The Vision Machine*, London: British Film Institute.

Допълнителна литература

- Bender, Gretchen, and Druckrey, Timothy (1994) *Cultures on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle: Bay Press.
- Bryson, Norman *et al.* (1991) *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York: HarperCollins.
- Burgin, Victor (1996) *In /Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Cooke, Lynne, and Wollen, Peter (1995) *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, Seattle: Bay Press.
- Debord, Guy (1994) *The Society of the Spectacle*, New York: Zone.
- Marcus, George E, (1996) *Connected: Engagements with Media*, Chicago: Chicago University Press.
- j*
- Nochlin, Linda (1989) *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, HarperCollins.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991) *Photography at the Dock*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Williams, Linda (1989) *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press.

