

UMETNOST, VIZUALNA KULTURA IN VIZUALNI ŠTUDIJI

Povzetek: Z razmahom globalizirane vizualne kulture se je pojavilo tudi teoretsko zanimanje zanjo. Čeprav najdemo vizualno kulturo v različnih kulturah in zgodovinskih obdobjih, pa zlasti v zadnjih desetletjih postaja dominantna oblika kulture. Teorija vizualne kulture izhaja zlasti iz Barthesove semiologije in tudi iz britanskih kulturnih študijev. Ob teh pa so se v osemdesetih in zlasti v začetku devetdesetih let pojavila številna dela, ki so obravnavala okularocentrizem, vidno, pogled ipd. ter so nastajala na stičiščih med filozofijo, zgodovino idej, vizualno teorijo ter umetnostno zgodovino. Prav umetnostna zgodovina je nudila enega od znanstvenih izhodišč za analizo vizualne kulture, pri čemer pa ni bila le orodje takšne analize, pač pa je veljalo tudi obratno, analiza vizualne kulture je preoblikovala umetnostno zgodovino, ki je tako pričela obravnavati podobe predvsem kot znake, zaradi česar jih lahko beremo kot tekste. Še vedno nerešeno vprašanje, ki pogosto vzbuja nelagodje ne le med umetnostnimi zgodovinarji, marveč vsemi, ki priznavajo obstoj umetnosti, pa je vprašanje odnosa in razmerja med vizualno kulturo kot specifično obliko »kulture« ter umetnostjo, ki je bila zlasti v modernizmu konstituirana tudi v nasprotju do kulture. Revija »October« je predlagala ponoven premislek zgodovinskih temeljev umetnostne zgodovine, da bi na ta način morda vanjo vključili tudi vizualno kulturo. Vsaj zaenkrat takšne pobude niso bile uspešne.

Ključni pojmi: vizualna kultura, kulturni študiji, vizualnost, vizualna teorija, umetnost, semiologija, okularocentrizem

Likovna umetnost in vizualna kultura

Leta 1996 je med umetniki in umetnostnimi teoretiki zelo vplivna ameriška revija za »umetnost,¹ teorijo, kritiko in politiko« *October* naslovila na umetnostne in arhitekturne zgodovinarje, filmske teoretike, literarne kritike in umetnike vprašalnik, v katerem uredniki ugotavljajo sledeče:

* Dr. Aleš Erjavec, znanstveni svetnik na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU ter redni profesor na Univerzi v Ljubljani in Univerzi na Primorskem.

¹ V anglosaškem kulturnem prostoru »art« pomeni zlasti likovno umetnost, medtem ko pri nas izraz »umetnost«, vsaj tradicionalno, dosti bolj spominja na vse umetnostne zvrsti obsegujoči nemški izraz »Kunst«. Nekateri avtorji, zlasti ameriški (npr. Fredric Jameson), skoraj izključno uporabljajo izraz »kultura«.

»1. Predlagalo se je, da interdisciplinarni projekt 'vizualne kulture' ni nič več organiziran po modelu zgodovine (kot so bile discipline umetnostne zgodovine, arhitekturne zgodovine, zgodovine filma itd.), pač pa po modelu antropologije. (...)

2. Predlagalo se je, da vizualna kultura zaobjema isti razpon prakse, ki je spodbujal mišljenje zgodnje generacije umetnostnih zgodovinarjev – kakršna sta bila Riegl in Warburg – ter da je vrnitev različnih, na medijih temelječih zgodovinskih disciplin, kakršne so umetnost, arhitektura in različne kinematografske zgodovine, k tej zgodnji intelektualni možnosti življenjskega pomena za njihovo prenovitev.

3. (...) Če se je ta nova paradigma podobe izvorno razvila na presečišču psihoanalitičnih in medijskih diskurzov, je sedaj privzela vlogo, ki je neodvisna od specifičnih medijev. Kot dodatek nastopa predlog, da vizualne študije na svoj skromen akademski način prispevajo k proizvodnji subjektov za naslednjo stopnjo globaliziranega kapitala.

4. Predlagano je bilo, da pritisk v akademskem svetu, da bi se ta preusmeril k interdisciplinarnosti vizualne kulture, še posebej k njeni antropološki razsežnosti, pomeni vzporednico preusmeritvam podobnega značaja v umetnostnih, arhitekturnih in filmskih praksah« (October, 1996: 25).

Na vprašalnik urednikov revije *October* je nato odgovorila vrsta umetnostnih zgodovinarjev in filozofov oziroma teoretikov vizualnosti (npr. Svetlana Alpers, Jonathan Crary, Michael Ann Holly, Martin Jay, Stephen Melville in Keith Moxey), ki so v svojih odzivih pokazali podobno nelagoden odnos do vizualne kulture kot sami uredniki revije. Slednjega je čez nekaj let v enem od osrednjih zbornikov (»readerjev«) o vizualni kulturi na ironičen način pokomentirala Irit Rogoff:

»Morda je eden najboljših pokazateljev tega, kako destabilizirajoča je lahko 'radovednost' glede ne-še-znanega, preplah, za katerega se zdi, da so ga povzročile nastajajoče institucionalne strukture tega novega polja 'vizualne kulture'. Nedavna številka revije *October* je vsebovala vprašalnik na temo te vznikajoče arene raziskovanja. Vse izjave, na katere bi naj odgovorili vprašanci, so nakazovale nek globok občutek izgube – izgube zgodovinskih specifičnosti in materialnih utemeljitev ter fiksnih pojmov kvalitete in odličnosti itd. (...) Očitno je bila najbolj alarmantna infiltracija polja umetnostne zgodovine z nečim, kar se imenuje 'antropološki model'« (Rogoff, 1998: 18–19).

Avtorica nadaljuje v podobnem duhu, saj ugotavlja, da so uredniki revije *October* artikulirali tesnobne občutke glede »erozije dobre stare umetnostne zgodovine«. Nato sledi nepredvidljiv preobrat: Irit Rogoff namreč nakaže, da so bili taisti uredniki revije in njihov krog sodelavcev pravzaprav tisti, ki so njo samo seznanili s kontinentalnimi evropskimi teorijami, ki so bistveno prispevale k njenemu intelektualnemu razvoju, na osnovi katerega je sama prišla do te ironične ocene vsebine vprašalnika.

Kaj pa so bile te kontinentalne teorije? To so bili strukturalizem, kritična teorija in poststrukturalizem (z dekonstrukcijo) ter seveda »zahodni marksizem«, ki so v ameriški kulturni prostor zlasti od sedemdesetih let dalje (najprej v literarni teoriji)

vnesli nove teoretske in filozofske modele. Prav ti so kasneje služili kot teoretska osnova samih vizualnih študijev ter njihovega predmeta, to je zlasti vizualne kulture. Ta teoretska »kontaminacija« je segla na vsa področja teoretske obravnave kulture in umetnosti ter je predvsem od konca sedemdesetih let dalje preplavila ZDA. Prav iz takšnih izhodišč je nenazadnje nastala tudi revija *October*, ki že več kot tri desetletja predstavlja intelektualno in kritiško jedro ameriške avantgardne umetnosti, pa naj gre za njene modernistične ali postmodernistične ustvarjalce. Prav avtorji, kot so Rosalind Krauss, Hal Foster, Thierry de Duve ali Benjamin H. D. Buchloch, so bili tisti, ki so kritiško utemeljevali preobrat od ameriškega abstraktnega modernizma in neodadaizma k *land artu* in postmodernim delom Cindy Sherman ali Barbare Kurger, in ki so v novejšem času poskušali prevrednotiti zgodovino avantgardne umetnosti 20. stoletja, saj so povzdigovali nadrealizem (ki sta ga kritizirala že »modernistična« filozofa Theodor W. Adorno in Jürgen Habermas) ter kritizirali modernistične umetnostne kritike, kakršna sta bila Clement Greenberg in Michael Fried. Njihov cilj je bil v ameriški neoavantgardni umetnosti odkriti elemente odpora (»*resistance*«). Ta umetnost naj se ne bi sedaj več upirala velikim pripovedim modernizma, pač pa naj bi nudila – umetnostna zgodovina in umetnostna kritika pa naj bi v njej odkrivali – umetniško artikulacijo foucaultovske »mikrofizike moči«. Na vse te avtorje so ključno vplivale (a) umetnostna zgodovina, (b) ideje sodelavcev frankfurtskega *Časopisa za družbene raziskave* (in od tod izhajajoči »zahodni marksizem« in kritična teorija) ter (c) to, kar se nenatančno imenuje francoski »poststrukturalizem«. Nedvomno je bil ključni avtor v ameriškem intelektualnem prostoru tudi Peter Bürger s svojo po vsem svetu vplivno knjižico *Teorija avantgarde* (1974), v kateri je pojem avantgardnosti ohranil le za pretekle avantgarde, to je za zgodovinske avantgarde in neoavantgarde. Somišljeniki revije *October* so nasprotno želeli ohraniti radikalni potencial umetnosti in zato niso pristali na označevanje postmodernizma (npr. s strani Jürgen Habermasa) kot »neokonservativne« in pobjavljene umetnosti in kulture.²

Kaj so izhodišča teoretikov avantgardne umetnosti, pa naj bo ameriška ali evropska? Najzgodnejši odgovor najdemo pri Adornu, in to že v njegovih medvojnih spisih. Avantgardna umetnost je tista, ki ji uspe uiti pobjavljenu, ki ni podvržena trgu in njegovim zakonom, pač pa ohranja rezistenco – in to prav s tem, da je težko dojemljiva in tako ne podleže skušnjavi industrije zabave oziroma množične kulture. Seveda pa Adorno zlasti govori o kulturni industriji: kulturna industrija proizvede vrste blaga, ki proizvajajo napačne potrebe; če je bila kultura včasih področje protesta, potem kulturna industrija spodbuja njene potrošnike, da vidijo v družbi pozitivno in naravno bitnost, njeni proizvodi pa niso *tudi* blago (ki deluje *tudi* po zakonih trga), pač pa *le* blago. Adorno vidi prav v filmu najizrazitejši sektor kulturne industrije (Adorno, 1963/1997).

Seveda je film Adornovega časa zlasti hollywoodski film, Adorno leta 1963 kot proizvode kulturne industrije omenja še žepne romane, TV šove in horoskope (Adorno, 1963/1997: 341).

Adornova teorija avantgardne umetnosti je že desetletja vplivna v Evropi in v ZDA, kjer jo je dopolnjevala podobna (čeprav izvorno neodvisna) teorija najvpliv-

² Za kritiko ilustrativnega primera takšne razlage ameriškega modernizma gl. Erjavec, 2005.

nejšega ameriškega likovnega kritika, namreč Clementa Greenberga. Ta leta 1939 v svojem znanem eseu »Avantgarda in kič« potegne ločnico med obema z ločevanjem na ekskluzivno visoko umetnost ter množično kulturo (Greenberg, 1939/1961). Ta ločnica, ki se po Pierru Bourdieuju izoblikuje v devetnajstem stoletju,³ deli množično kulturno proizvodnjo, ki je namenjena široki potrošnji ljudi, ki sami ne proizvajajo kulturnih ali »simbolnih dobrin«, od omejene proizvodnje, ki je namenjena vrednotenju drugih enakovrstnih proizvajalcev (Bourdieu, 1993). Prav po tej ločnici pa tudi poteka delitev med pogledi urednikov revije *October* ter omenjeno Irit Rogoff oziroma med zagovorniki visoke umetnosti (ki so hkrati kritiki množične kulture oziroma proizvodov kulturne industrije) ter zagovorniki slednje – in v katero zvečine sodi tudi vizualna kultura.

Ali kot je iz te ločnice izhajajočo dilemo zastavil ameriški pragmatistični filozof Richard Shusterman:

»Tako različna filozofa, kot sta Adorno in Ortega y Gasset, ne da bi trenila, razložita, da mora biti moderna umetnost 'v bistvu nepriljubljena' ter v resnici 'nasprotna od priljubljene', ker je bistveno identificirana z avantgardističnim umetniškim napredkom. (...) Posledica je, da je nova umetnost dosegljiva le 'posebej nadarjeni manjšini', 'privilegirani aristokraciji pretanjenih občutkov'; njeno izkustvo ni 'nespecialistu' upravičeno nič bolj dosegljivo kot 'najnovejša odkritja v jedrski fiziki'« (Shusterman, 1992: 50-51).

Velja omeniti, da je umetnost zlasti evropski izum, da pa je seveda v preteklosti nastala tudi drugje (od Perzije do Koreje) in da se tam, tako kot v Evropi, deli na visoko ter popularno in množično. Dober primer je klasično kitajsko slikarstvo: tudi na Kitajskem bi množice verjetno sprejele umetnost, ki bi upodabljala podobnosti z življenjem, toda

»podobnost z življenjem ni bila nič več glavna slikarjeva skrb. Čeprav so ljudje iz kateregakoli dela prebivalstva želeli takšno sliko, so intelektualni slikarji, ki so vladali okusu v tej zvrsti umetnosti, vodili družbo stran od takšne usmeritve« (Gao, 1996: 137).

Kot nadaljuje Gao, stremi klasično kitajsko slikarstvo k temu, da bi s pomočjo slike »gledali«, se »ozirali naokrog«, kot da bi hodili po pokrajini, medtem ko je paradigma evropskega in zahodnjaškega slikarstva *camera obscura* in s tem negibno zrenje. Kot pripominja Gao, Kitajci »po naravi« (lahko bi rekli na ravni množične kulture) niso prav nič bolj naklonjeni kitajskemu načinu upodabljanja, kot so to zahodnjaki, kar avtor dokazuje z velikim navdušenjem med Kitajci za fotografijo in torej »zahodnjaškim« načinom reprezentacije.

Kar je značilno za zahodno slikarstvo in vizualno reprezentacijo (in kar poruši zlasti kubizem), je načelo, ki ga je vodilni britanski umetnostni zgodovinar in likovni teoretik Ernst Gombrich opredelil kot »načelo očitvidca«:

³ Drugi postavljajo izvor »intelektualnega šovinizma« do neintelektualcev na začetke romantike (Storey: 2003).

»Obstaja vsaj eno povsem racionalno merilo resnice, ki ga lahko apliciramo na ustavljeno monokularno podobo, in to merilo so odkrili in prvič uporabili antični Grki. (...) Kar je Grke pripeljalo do tega, da so raziskali to merilo, je bila nova funkcija vizualne podobe, ki je zahtevala to, kar predlagam, da imenujemo 'načelo očividca'. To je načelo, ki so ga navadno opisovali v luči antične estetike kot načelo mimesis, posnemanja narave. Toda po moje ta formulacija odvrne pozornost od najpomembnejšega dostavka načelu očividca, ki je tako pogosto zanemarjen: v mislih imam negativno pravilo, da namreč umetnik ne sme vključiti v svojo podobo ničesar; česar očivdec ne bi mogel videti z določene točke v določenem trenutku« (Gombrich, 1974: 190).

»Načelo očividca« dobro ponazori temeljno načelo zahodne reprezentacije ter tudi pojasni razliko med »zahodnim« ter npr. klasičnim kitajskim upodabljanjem. Ob tem pa ne smemo pozabiti, da sta zlasti evropski in ameriški modernizem stopila tudi na pot zlivanja obeh teh načel, čeprav sta do tega prišla neodvisno od tovrstne kitajske izkušnje (prim. Erjavec, 1999).

Kot večina novih področij teoretske refleksije v znanostih in drugih vedah, tudi za vizualne študije velja, da najprej ne nastopajo pod tem imenom, pač pa pod rubrikami umetnostne zgodovine, kulturnih študijev, ikonologije, vizualne teorije, kulturne kritike, semiologije, kritične teorije, poststrukturalizma, psihologije, fenomenologije, percepcije, eksistencialne fenomenologije itd.

Ko se v osemdesetih letih izoblikujejo vizualni študiji, se navezujejo na kulturne študije, vizualno kulturo in semiologijo. Prve predstavljajo britanski kulturni študiji, teoretska obravnava druge pa temelji na vrsti del, ki nastajajo od srede sedemdesetih let dalje zlasti okrog W.J.T. Mitchella in čikaške revije *Critical Inquiry* (katere dolgoletni urednik je Mitchell). Napad Normana Brysona na Ernsta Gombricha ter na to, kar Bryson imenuje Gombrichova zahteva po »esencialni kopiji« (Bryson, 1983), pomeni nadaljnji korak k uveljavljanju alternativne (»nove«) umetnostne zgodovine, ki jo Bryson utemeljuje na semiologiji.

Analiza vizualne kulture vznikne zlasti iz umetnostne zgodovine, saj skuša ta pod vplivom zahodnega marksizma, frankfurtske šole, semiotike nastale v Sovjetski zvezi ter poststrukturalizma, preseči formalistično zastavitev tradicionalne umetnostne zgodovine ter enakovredno obravnavati družbeni kontekst umetniških del. Ker je v tem času – govorim zlasti o poznih sedemdesetih ter zgodnjih osemdesetih letih dvajsetega stoletja – ideologija nehala biti »velika pripoved«, kakršna je bila vse do razkroja socializma ter se je spremenila v vrsto lokaliziranih ideoloških manifestacij in instanc (družbene, spolne in etnične narave), je postala možna povezava med analizo umetniškega dela ter ideologijo (ideologičnosti tistega umetniškega dela), pri čemer ta ideologija ali ideologičnost nista bili interpretirani kot »manifestirani v« delu, pač pa kot njegovi konstituenti.

»Trdim, da umetnost v dejanskem pomenu je [te kulturne in zgodovinske okoliščine]. V občem smislu, ki me tu zanima, umetnost ne 'izraža' ničesar; ne obstaja 'vsebina'; katere gola 'forma' bi bila umetnost, Umetnost je prej vedno konkretni in zgodovinski predel konstrukcije družbenega pomena,

ki je konsistenten in nadaljevanje drugih modalnosti pomena, ne pa da bi se ga dalo nanje reducirati» (Summers, 1991: 255).

Podobe in slike so udejanitve moči, ne pa njeni izrazi. Taka razlaga umetniških del – ki sledi Althusserjevi epistemologiji ter njegovi razlagi ideologije in formacije spoznanja, kot tudi Foucaultovi razlagi oblasti, moči in nadzorovanja – preseže staro »ortodoksno marksistično« razlago odnosa umetniškega dela in ideologije, ki se praviloma vedno konča v slepi ulici vsiljevanja ideologije umetnosti ter, s strani umetnosti, v njenem »formalističnem« izogibanju »politizaciji« in ideologizaciji – pri čemer slednji dve nehote postaneta konstitutivni za bistven del modernistične umetnosti dvajsetega stoletja (prim. Erjavec, 1988). Izkaže se, da v razmerah totalitarizma (in torej izrazite politizacije in ideologizacije družbe) le presežek identifikacije z ideologijo omogoči kritiko slednje (prim. Erjavec, 2003).

Prava »filozofija« vizualnega se vzpostavi šele koncem osemdesetih in v začetku devetdesetih let, ko vrsta zlasti ameriških filozofov in umetnostnih zgodovinarjev objavi vrsto medsebojno vplivanih del, ki obravnavajo tematiko pogleda, slikovnega obrata, hegemonijo gledanja ipd. Pri Brysonu (Bryson, 1983) je nove pozornosti deležen Maurice Merleau-Ponty, čigar eksistencialna fenomenologija in fenomenologija percepcije ostajata od Merleau-Pontyjeve nenadne smrti leta 1961 vse do osemdesetih let skoraj neznana in zlasti brez vpliva v amerškem in britanskem akademskem prostoru.⁴ Interes za Merleau-Pontyjeve teorije je povezan z obnovljeno kritiko kartezijanstva (čigar prva sodobna kritika sta bila Edmund Husserl in Martin Heidegger), še zlasti kartezijskega »perspektivalizma« – namreč vse do Merleau-Pontyjevega prevladujočega mnenja (tudi v umetnostni zgodovini), da je paradigma našega spoznavanja prav »znanstveni« monokularni statični pogled, ki ga omogoča fotografska kamera oziroma *camera obscura*.

Filozofsko kritiko gledanja, vizualnosti, prispodobe ogledala in vsakovrstne osredotočenosti na pogled in svetlobo kot metaforičnega organa ter pripomočka znanja in vednosti že desetletje prej zastavi ameriški pragmatistični filozof Richard Rorty (Rorty, 1979), v svojem delu *Sklonjeni pogled* (Jay, 1993b) pa Martin Jay pokaže, kako so pravzaprav vsi francoski filozofi dvajsetega stoletja (z redko izjemo omenjenega Merleau-Pontyja in zgodnjega Jeana-Françoisa Lyotarda) – od Sartra, prek Lacana in Derridaja do Michela Foucaulta – kritizirali osredotočenost na vid, pa naj so v njem videli imaginarno, ki ga je potrebno preseči, da bi dosegli raven simbolnega, tj. jezika (Jacques Lacan) ali način funkcioniranja oblasti in moči (Foucault).

Zlasti na začetku devetdesetih let je bila objavljena vrsta zgodovinskih in filozofskih študij in zbornikov, ki obravnavajo osredotočenost zahodne kulture na oko in pogled (t.i. »okularocentrizem«; Jay, 1993b), avtoriteto vida v zahodni kulturi (Levin, 1993), t.i. »skopične režime« modernosti (Jay, 1993a)⁵ in vzroke za nastop t.i. »slikovnega obrata« (Mitchell, 1994) – in takšna dela izhajajo tudi kasneje (gl. npr. Levin, 1999).

⁴ Izjema so nekateri britanski estetik ter fenomenološko usmerjen krog filozofov na Northwestern University (Evanston, Illinois).

⁵ Jay privzame izraz »skopični režim« od francoskega filmskega teoretika Christiana Metzja (gl. Jay, 1993a: 114).

Pomembni vzroki za tolikšno zanimanje za vprašanja vidnosti so tudi (a) izjemno zanimanje za kritično obravnavo postmodernizma kot pretežno vizualnega kulturnega pojava, (b) poskusi – povezani s pravkar omenjeno postmoderno pozicijo – prevrednotiti modernizem (prim. Krauss, 1994) ter (c) izjemno zanimanje (vsaj v ameriškem in britanskem kulturnem prostoru) za dotlej marsikdaj slabo poznane- ga Walterja Benjamina (prim. npr. Susan Buck-Morss, 1991).⁶

Obravnavo vidnega in vizualnosti kot dveh filozofskih tem najdemo zlasti med ameriški avtorji. Ti so tvorci »velikih sintez«, ki nato utemeljujejo vizualne študije in teorijo vizualne kulture, pa naj gre za najbolj abstraktna filozofska vprašanja, za psihoanalizo ali za »nadzorovanje in kaznovanje«, feminizem itd. V kontinentalni Evropi so ta vprašanja nasprotno pogosto razumljena kot del ameriške teorije, ki služi kot reflektivna podpora vedno bolj navzoči globalni vizualni in množični ter popularni kulturi.

Medijski študiji, semiotika, teorija novih medijev – to so nekateri izrazi, ki jih srečamo v nemškem kulturnem prostoru.

Pomembna analiza gledanja in vizualnosti se je po drugi svetovni vojni začela v Franciji. S tem ne mislim le na Barthesovo semiologijo, pač pa zlasti na programatski spis Guya Deborda *Družba spektakla* (1967; gl. Debord, 1999), na Lyotardovo delo *Diskurz, figura* (1971), na številna dela Jeana Baudrillarda od sedemdesetih do devetdesetih let, v katerih je obravnaval vse od simbolne menjave, simulacije in simulakrov, do virtualnosti, kot tudi na dela Gillesa Deleuza. V zadnjih letih je prej omenjena tematika vidnega in vizualnosti le vstopila v francoski kulturni prostor in to zlasti prek svojih ameriških izvirov, delno pa tudi prek spisov nemškega umetnostnega zgodovinarja Hansa Beltinga, ki je vplival tudi na razprave o koncu umetnosti v ZDA. Tako sta nedavno dva vplivna francoska filozofa obravnavala problematiko podob (Nancy, 2003; Rancière, 2004), čeprav je res, da so bila vprašanja vidnega in podobe (pa tudi slike) tudi poprej občasno predmet splošnejših teoretskih razprav (npr. Damisch, 1987; Besançon, 1994).

Tako kot je bila francoska teorija nenaklonjena množični in komercialni kulturi (že Roland Barthes je svoje semiološke analize uporabljal za to, da je razkrival »mitski«, to je ideološki, skomercializirani in politično motivirani pomen reklam in drugih podob ter besedil), tudi ni gojila posebnega zanimanja za vizualno kulturo kot tako, namreč kot svojevrsten holistični pojem, ki naj bi označeval neko družbeno prakso in pojav, ki naj ne bi imel le negativnih pač pa tudi pozitivne konotacije. Odklonilen in skrajno kritičen odnos do podob srečamo že v šestdesetih letih (krog revije *Tel Quel*), v Debordovi uničujoči kritiki družbe spektakla (Debord, 1967/1999), pri Baudrillardu in pri vrsti drugih francoskih avtorjev (gl. Jay, 1993b). Ameriški avtorji nasprotno praviloma iščejo tudi pozitivne plati vizualne kulture ter teoretskega odnosa do nje, saj, kot ugotavlja W.J.T. Mitchell, »potrebujemo kritiko vizualne kulture, ki je pozorna na moč podob za dobro in za zlo« (Mitchell, 1994: 2).

Na drugi vidik, ki izhaja iz privilegiranja popularne kulture na račun elitne, opozarja Nicholas Mirzoeff: kulturni študiji naj bi vodili do bizarne situacije, »da

⁶ O teh temah gl. tudi Erjavec, 1996; Erjavec, 1998; Erjavec, 1999.

lahko vsakega gledalca [televizijske nadaljevanke] *Star Trek* definiramo kot 'opozicionalnega', medtem ko je vsak gledalec umetnosti zavedenec 'vladajočih razredov'« (Mirzoeff, 1999: 11). S tem smo se vrnil k umetnosti.

Umetnostna zgodovina in vizualna teorija

Problem umetnosti v odnosu do kulture (pa naj gre za likovno ali za druge umetnostne zvrsti) je danes naslednji: na eni strani imamo elitistično kulturo in umetnost, ki temeljita na tako ali drugače utemeljenih vrednotah, na drugi pa imamo proizvode kulture, ki so simbolno potrošno blago in so na ta način ravnonekultura in ne-umetnost. Tudi če v zgodovini dela profane kulture prehajajo v sfero umetnosti, to samo po sebi ne pomeni drugega, kot da je meja med tema področjema porozna, fluidna in negotova – da je kánon nekaj nezanesljivega in spremenljivega. Kot so opozorili že avtorji popularne kulture, postanejo dela slednje dragocena šele takrat, ko so na tem, da izginejo (Storey, 2003).

Na prvi pogled bi se zdelo, da se glede teh vprašanj avtorji, kot sta npr. Adorno in Greenberg na eni strani ter umetnostni zgodovinarji, kakršen je Ernst Gombrich, razlikujejo. A to je prvi vtis, kmalu namreč opazimo, da tako eni kot drugi izhajajo iz zahteve po *vrednotenju* proizvodov kulture, razlikujejo pa se predvsem v argumentativnih in vrednostnih izhodiščih, tradicionalna umetnostna zgodovina (ta je ključna zaradi današnje ključne vloge likovne umetnosti⁷) namreč vidi »vrednost« v ohranitvi nekega dela skozi zgodovino ter v njegovi od tod izhajajoči umestitvi v zakladnico kulturne in umetnostne zgodovine. V tem pogledu se od navedenih usmeritev ne razlikuje niti Norman Bryson, ki je zlasti s svojim delom *Gledanje in slikarstvo: logika zrenja* (1983), temeljito zamajal tradicionalna izhodišča umetnostne zgodovine, zahteval je namreč »materialistični« pogled – a hkrati takšnega, ki je »v spopadu s historičnim materializmom« (Bryson, 1983: 12). Kaj je Bryson razumel pod »materialističnim« pogledom, je morda še najbolje razvidno iz njegove zahteve po obravnavi dela kot znaka:

»[S]lika kot znak mora biti temeljna predpostavka materialistične umetnostne zgodovine; (...) prostor, kjer vznikne znak, je interindividualni teritorij prepoznavne; (...) koncept pomena znaka ne more biti ločen od njegove utelesitve v kontekstu« (Bryson, 1983: 131).

In, je nadalje zahteval Bryson, »gledanje« oziroma umetnostna zgodovina, naj se prične ukvarjati z interpretacijo namesto s percepcijo (Bryson, 1983: xiv).

Kaj konkretno je Bryson imel v mislih in za kakšno vprašanje je pravzaprav šlo, je razvidno iz ugotovitve neke druge umetnostne zgodovinarke, namreč Svetlane Alpers. Ta je v eseju o Velázquezovi sliki *Las Meninas* (ki je bila predmet številnih protislovnih razlag) ter njeni interpretaciji s strani Michela Foucaulta zapisala:

⁷ *Res je, da se danes pogosteje kot o likovni umetnosti govori o vizualnih umetnostih, kar po eni strani izvira iz upravičene ugotovitve, da so dela tovrstne umetnosti vedno bolj multimedijska, po drugi strani pa iz namere zaobiti vprašanje estetskega vrednotenja.*

»Zagovarjati nameravam mnenje, da obstaja strukturalna razlaga, ki je vgrajena v interpretativne postopke same discipline [=umetnostne zgodovine], zaradi katere je postala slika, kakršna je Las Meninas, nezamisljiva pod rubriko umetnostne zgodovine« (Alpers, 1983: 31).

Alpersova v nadaljevanju zapiše, da je potrebno »nakazati načine, na katere slikovna reprezentacija, torej estetski red, zadeva tudi družbenega« (Alpers, 1983: 40; gl. tudi Erjavec, 2004: 189).

Brysonova širitev meja umetnostne zgodovine ter njegova zahteva po družbeno kontekstualni obravnavi umetniških del (kar vse sovpadla s trditvami in zahtevami Alpersove) je sovpadala z vrsto del precej raznovrstnih piscev (ali pa je tem predhodila), ki so se posvetili družbeni posredovanosti gledanja oziroma različnim vidikom zrenja, pogleda, gledanja, utelesitve pogleda, kritiki kartezijanstva, načinom opazovanja itd. Tako je koncem osemdesetih ter zlasti v začetku devetdesetih let preteklega stoletja izšla vrsta že omenjenih del, ki so bila posvečena pogledu, gledanju, okularocentrizmu, slikovnemu in vizualnemu obratu itd.,⁸ oziroma so obravnavala vprašanja politične, spolne, etnične in družbene moči, kot so se ta materializirala v slikovnih reprezentacijah (npr. Nochlin, 1991a).

Na tej točki pa je angloameriška (zlasti umetnostno zgodovinska) obravnava tematike vizualnega imela predhodnika, namreč semiologijo, ki jo je že v petdesetih letih razvijal zlasti Roland Barthes. Ta je v nizu svojih esejev zbranih v *Mitologijah* (Barthes, 1957) ter v teoretskem esej »Retorika podobe« (Barthes, 1964) pokazal, da podobe funkcionirajo na način tega, kar je imenoval »mit«. Če primerjamo esej Linde Nochlin »Ženske, umetnost in moč« iz leta 1988, v katerem ta »raziskuje razmerja, ki obstajajo med ženskami, umetnostjo in močjo v skupini vizualnih podob iz poznega osemnajstega stoletja vse v dvajseto stoletje« (Nochlin, 1991b: 13), vidimo, da skoraj povsem sledi metodi, ki jo že nekaj desetletij poprej razvije Roland Barthes. Ta v esej »Retorika podobe« izpelje semiološko analizo reklame za podjetje Panzani, ki reklamira svoje proizvode, namreč testenine in parmezan (Barthes, 1964). Barthes razvije obsežno semiološko analizo različnih denotativnih pomenov ponujenih izdelkov ter pokaže, kako je možno podobo brati kot tekst. Ali kot to metodo desetletja kasneje opiše Norman Bryson:

»Prednost obravnavanja vizualne podobe kot znaka je, da s tem, ko smo premestili sliko znotraj družbenega področja na njej inherenten način, ne pa le zato, ker bi ta premestitev bila rezultat njene instrumentalne namestitve tja s strani koga drugega, postane možno misliti podobo kot diskurzivno delo, ki se vrne v družbo« (Bryson, 1991: 70).

Ta »semiološki pristop« (Bryson, 1991: 73) sledi potem, ki jih je utrl Barthes (ki pa je tudi sam imel predhodnike in to zlasti v t.i. »ruskih formalistih« iz časa prve svetovne vojne). Težava, na katero hitro naleti Bryson pa je, da z upoštevanjem družbene moči in načinov, na katere se ta moč manifestira oziroma materializira

⁸ Prim. Crary, 1990; Jay, 1993a; Jay, 1993b; Mitchell, 1986; Mitchell, 1993; Krauss, 1994; Levin, 1993; Erjavec, 1996, itd.

skozi podobe, ne vzpostavlja in ne artikulira umetnostno zgodovinskih meril, ki bi omogočala »vrednostno« konstituiranje takšnih del kot umetniških del. Povedano drugače, predpostavka semiološke analize umetniških likovnih del je, da ta že sodijo v zakladnico umetnostne zgodovine, to je, njihova »umetniškost« se ne izpostavlja kot problem, pač pa velja za tisto predpostavko, ki »zainteresira« spoznavni akt analize slike. Ali rečeno še drugače: to, da je delo sprejeto za umetniško, je predpogoj temu, da ga semiolog sploh upošteva kot semiološke analize vrednega – razen seveda, če si takšne obravnave ne zasluži zaradi svojih ideoloških (oziroma v primeru Barthesa »mitskih«) pomenov.

Takšna zastavitev izzove vrsto problemov, od katerih je marsikakšen obravnavanim avtorjem ostal zakrit, in to zlasti zato, ker je na področju likovne umetnosti in umetnostne zgodovine kánon izjemno močan. Dodati je potrebno, da obravnavani avtorji praviloma obravnavajo dela klasične likovne umetnosti. Kot ugotavlja Stephen Melville, tudi Bryson ne odgovori na vprašanje modernizma znotraj polja tradicionalno ali semiološko koncipirane umetnostne zgodovine (Melville, 1991: 75), kar je pomanjkljivost, ki preganja umetnostno zgodovino vse od nastanka modernističnega slikarstva v devetnajstem stoletju.

Način, kako se je sama semiologija izognila temu problemu, je torej bil, da se najprej (Barthes) sploh ni ukvarjala z vrednostnim (»umetniškim« in »estetskim«) ocenjevanjem predmeta svoje razčlembе, kasneje (Bryson) pa je takšno »vrednost« vzela za predhodno legitimizirano izhodišče.

Ko Barthes razčlenjuje denotativne in konotativne pomene reklame za testenine in parmezán Panzani, ga zanima mit, ga zanima to, kar ta reklama »pripoveduje« – zaradi česar tudi je postala predmet »retorike podobe«.

Znani Barthesov primer je fotografija črnca v francoski vojaški uniformi, ki salutira francoski zastavi (Barthes, 1957: 201): fotografija nam »govori«, da je črni vojak francoski domoljub, ki se identificira s Francijo, prek te denotacije pa postane vse kaj drugega kot posameznik, kar za Barthesa v resnici (po »bistvu«) je: postane simbol pripadnosti kolonialnih podanikov francoski imperialni državi. Mit, kot ga tu uporablja Barthes, je metajezik ter mit v antropološkem pomenu, namreč kot »zakladnica vrednot« (prim. Howells, 2003: 101; Howells, 1999: 37-59).

Prek Barthesove uporabe mita smo se vrnili k »modelu antropologije«, o katerem so govorili uredniki revije *October*, antropologija se namreč ne ukvarja z vprašanjem utemeljevanja vrednot. Če parafraziram Zygmunta Baumana, bi lahko rekli, da so antropologi interpreti, ne pa, tako kot umetnostni zgodovinarji ali filozofi, zakonodajalci.

Vprašanje, ki so ga leta 1996 zastavili uredniki revije *October*, je res izražalo neko nelagodje. Izvor slednjega lahko po eni strani iščemo v preokupaciji revije z avantgardno (»visoko«) umetnostjo in po drugi v nenehni širitvi vizualne kulture. Ali kot na samem začetku revije zapišeta v imenu uredništva Rosalind Krauss in Hal Foster:

»Vizualna kultura vrši dvojno funkcijo: je hkrati delni opis družbenega sveta posredovanega z blagovnimi podobami in vizualnimi tehnologijami, in je akademska rubrika za interdisciplinarna zблиževanja med umetnostno

zgodovino, filmsko teorijo, medijsko analizo in kulturnimi študiji (October, 1996: 3).

Kar je pri tem moteče ni druga funkcija pač pa prva, saj vizualna »kultura« nasprotuje samim vrednostnim izhodiščem avantgardne in sploh visoke umetnosti, in to prav na osnovi izhodišč, ki so jih v dvajsetem stoletju uveljavili umetnostna zgodovina ter filozofija (Adorno) in likovna kritika (Greenberg) modernizma.

Zlasti v petdesetih in šestdesetih letih je v družboslovju obstajala vrsta teorij, ki so, pogosto izhajajoč iz del mladega Marxa in psihologije, zagovarjale »antropološke« (v pomenu univerzalno človeške) osnove človekove ustvarjalnosti in percepcije. Z uveljavitvijo teorij o družbeni konstrukciji realnosti ter ob predhodni kritiki humanizma s strani Louisa Althusserja in Michela Foucaulta, so te teorije izgubile večji del svoje zanimivosti in prepričljivosti. Vseeno pa se zdi, da je za razumevanje podob in njihovega učinkovanja potrebno tudi takšno »antropološko« utemeljevanje njihove funkcije in prepričljivosti. V preteklosti je v tej smeri potekalo raziskovanje francoskega fenomenologa Mauricea Merleau-Pontyja (Merleau-Ponty, 1945; Merleau-Ponty, 1961/2004; Erjavec, 1996; Erjavec, 2004), ki je na osnovi fiziološkega delovanja človeka vpeljal pojem »utelesitve« percepcije.⁹

Naj omenim enega od sodobnih poskusov »antropološko« razložiti ne le naš specifični odnos do podob, pač pa tudi utemeljiti vrednotenje teh podob in slik. Gre za Paula Crowtherja, ki izhaja iz Merleau-Pontyja in Kanta. Po Crowtherju je pomen podob v našem življenju bistveno povezan z našimi zmožnostmi imaginacije, podobe namreč omogočajo vzpostavitev naše kognitivne kompetence. Podobe niso le nekaj »tam izven«, pač pa so integralni del naše imaginativne dejavnosti in sposobnosti, sposobnosti zamišljanja, kjer nenehno prehajamo iz mišljenja v percepcijo in iz zamišljanja v »zunanjo« perceptivno realnost. Že Descartes govori o potrebi, da višja zmožnost ureja vidno zaznane podobe, podobno kot Leibniz omenja dve ravni spoznanja.

Da bi ponazoril naravo naše vizualne percepcije, Rudolf Arnheim predloži problem imaginarne kocke, ki ga lahko rešimo v svoji imaginaciji, ne da bi zato potrebovali besede oziroma jezik, niti da bi ob tem lahko ločili med percepcijo in imaginacijo na eni strani ter mišljenjem na drugi: oboje je neločljivo povezano (Arnheim, 1974).

Crowther utemeljuje razliko med umetnostjo in ne-umetnostjo v tem, da prva uvaja inovacije, tako da

»[n]amesto, da bi preprosto prepoznali to, kar je upodobljeno, nas pričnejo zanimati slikovni načini in estetska povezanost dela. Slikovna reprezentacija tako postane umetnost. (...) Ko slikovna reprezentacija postane umetnost, je to priznanje, da nekateri izdelovalci slik ne le preprosto reproducirajo status quo tradicije ali svojega lastnega časa. Oni kažejo v nove smeri, ki jih drugi lahko priredijo svojim lastnim namenom kot proizvajalci, kot opazovalci ali oboje. Nekateri umetniki dosežejo to v izjemno veliki in dru-

⁹ Ob omenjanju percepcije sveta in še zlasti njegove vizualne percepcije, velja vsaj omeniti J.J. Gibsona in Rudolfa Arnheima.

gi v manjši meri. Zaradi tega lahko govorimo o kánonu slikovne umetnosti»
(Crowther, 2002: 129 in 135).

Vidimo, da Crowther na svoj način izpelje izhodiščo tezo umetnostne zgodovine, da je namreč novost, ki nato učinkuje in vpliva znotraj niza umetnosti, tista, ki iz dela naredi vizualno delo.

To področje je lahko široko in nikakor ne zajema le tega, kar v novejšem času imenujemo lepe umetnosti ali likovna umetnost; že uredniki prej omenjene številke revije *October*, so v 2. točki svojega vprašalnika zapisali:

»2. Predlagalo se je, da vizualna kultura zaobjema isti razpon prakse, ki je spodbujal mišljenje zgodnje generacije umetnostnih zgodovinarjev – kakršna sta bila Riegl in Warburg – ter da je vrnitev različnih, na medijih temelječih zgodovinskih disciplinah, kakršne so umetnost, arhitektura in različne kinematografske zgodovine, k tej zgodnji intelektualni možnosti življenjskega pomena za njihovo prenovitev« (*October*, 1996: 25).

Alois Riegl in Aby Warburg sta bila pomembni osebnosti umetnostne zgodovine konca devetnajstega in začetka dvajsetega stoletja. Učenec te dunajske umetnostno zgodovinske šole Ernst Gombrich v Veliko Britanijo vpelje znanost umetnostne zgodovine ter v začetku osemdesetih let dvajsetega stoletja služi kot predmet kritične obravnave Normanu Brysonu, češ, da on in njegova umetnostna zgodovina ne upoštevatata družbene zgodovine umetniških del. Riegl in Warburg sta, tako kot vrsta drugih pristašev njune usmeritve (pri nas Izidor Cankar), obravnavala klasično umetnost, pri čemer pa sta, tako kot seveda celotna »šola«, upoštevala tudi arhitekturo ter – to velja zlasti za Warburga – tudi etnografske raziskave. Povedano drugače, uredniki ameriške revije so v vračanju k tej začetni širini umetnostne zgodovine videli možnost vključitve raznovrstnih področij v nastajajoče teoretsko polje vizualne kulture.

Na prvi pogled bi se zdelo, da bi to bilo možno, saj dejansko obstaja vrsta disciplin ali teoretskih področij (filmski in medijski študiji, novi mediji, oblikovanje itd.), ki vsi obravnavajo to dinamično polje, ki mu pravimo »vizualna kultura«. Toda to, kar je od nastanka umetnostne zgodovine pred enim stoletjem (vsaj doslej) preprečevalo tak tok dogodkov, je bil vzpon modernistične in avantgardne umetnosti ter njunih teorij – sestavni del slednjih pa je bilo tudi modernistično zavračanje množične kulture.

Da je vzpon modernistične (in tudi precejšnjega dela postmodernistične) umetnosti možno vključiti v shemo umetnostne zgodovine, dobro dokazuje Crowtherjeva teorija. Da je to možno storiti tudi z avantgardno umetnostjo in njeno teoretsko utemeljitvijo, dokazuje že sama revija *October* ter celoten razvoj neoavantgardne umetnosti, ki je (modernistična ali postmodernistična, figurativna ali abstraktna) še vedno sledila tudi merilu novosti in s tem avantgardnosti – kar je praktično vzeto pomenilo ekskluzivizem. Razmah množične kulture, ki je tudi vedno bolj vizualna, pomeni zanikanje temeljnih izhodišč tako klasične umetnostne zgodovine kot avantgardne umetnosti dvajsetega stoletja. Hkrati ta razmah povzro-

či dodatno povzdigovanje originalnih del, med njimi še zlasti klasičnih. Danes se običajno brez posebne analize sprejema teza Walterja Benjamina o tehnični reproduktibilnosti umetniških del ter o od tod izhajajočih posledicah za umetnost in njeno kopijo. Toda Crowther upravičeno ugotavlja:

»Walter Benjamin je trdil, da ustvarjanje mehanično reproduciranih podob vodi k zmanjševanju 'avre' originala. Dejansko je res nasprotno. Obstoj reprodukcije v vseh njenih raznovrstnih kopijah, dejansko zveča občutek enkratnosti originala« (Crowther, 2002: 138).

Mnoštvo posnetkov povzdigne original na nov piedestal in še zaostri odnos med množično kulturo ter elitno umetnostjo.

Kar bi vse tri oblike umetnosti in kulture (klasično, kot je bila zastavljena skozi klasično umetnostno zgodovino, avantgardno, kot je bila zastavljena pri modernističnih avtorjih, kot so bili Adorno, Heidegger in Greenberg, ter današnja vizualno kulturo) sicer lahko združevalo, bi bil politični oziroma ideološki vidik njihovih izdelkov. Tako umetnostna zgodovinarja Linda Nochlin in T.J. Clark v svojih številnih študijah o umetnosti osemnajstega in devetnajstega stoletja ponujata politično in ideološko branje likovnih del, kar sicer pogosto ustreza zahtevam, ki jih je postavljala klasična umetnostna zgodovina, le da ne gre za razvoj umetnosti znotraj njenih (povsem formalno umetniških) okvirov, pač pa poteka inovacija nasprotno skozi politične in ideološke vidike del – prav ta inovacija pa nato osmišlja formalno umetnostno inovacijo. Vseeno pa je politični in ideološki vidik le en vidik umetnosti – ob eksistencialnem in številnih drugih, ki jih lahko razlagamo na vrsto različnih načinov.

Na prvi pogled bi pričakovali, da bomo probleme, povezane z vizualno kulturo in njenim statusom, srečali tudi pri popularni in množični kulturi ter od tod izhajajočih kulturnih študijah. Kulturni študiji so se razvili najprej zlasti v Veliki Britaniji in to predvsem kot odgovor na naraščajočo potrebo po teoretski ter vrednostni in pedagoški razlagi popularne kulture v proletarski in polproletarski populaciji domačinov in priseljencev v Veliko Britanijo, ki so pogosto imeli skromno jezikovno znanje, so pa ob tem bili veliki potrošniki proizvodov popularne kulture, pa naj je šlo za glasbo ali za vizualno in uporabno umetnost. Zaradi močnih socialnih sestavin te kulture ter marginalnega družbenega položaja te populacije ni bilo presenetljivo, da so postali referenčni avtorji ne le Stuart Hall, pač pa tudi Raymond Williams in Antonio Gramsci. Od tod izhajajoči kulturni študiji so zato nujno definirani tudi politično, še več, »kultura' v kulturnih študijah je prej definirana politično kot pa estetsko« (Storey, 1996: 2).

Kaj pa se dogaja v vizualnih študijah in teoriji? Kot zapiše v svoji odmevni knjigi *Umetnost opisovanja. Holandska umetnost v sedemnajstem stoletju* (1983) Svetlana Alpers,

»namen te študije ni zgodovina holandske umetnosti, pač pa holandska vizualna kultura – da uporabim izraz, ki ga dolgujem Michaelu Baxandallu« (Alpers, 1989: xxv).

Morda je simptomatično (čeprav hkrati tej opazki ne bi smeli pripisovati prevelikega pomena), da tako naslov kot podnaslov knjige, navkljub pravkar navedeni programatski izjavi, vsebujeta besedo »umetnost« (in ne vizualno »kulturo«), kar nakazuje, da je izhodišče ter diskurzivni in epistemološki kontekst te študije še vedno umetnostna zgodovina. Ob tem pa sam izbor teme – holandsko slikarstvo – ter njegova interpretacija, ki jo ponuja Alpersova, subvertirata namene umetnostne zgodovine ter v njej razkrivata praznino in vzbujata nekakšen *horror vacui*, izkaže se namreč, da naj bi prav holandsko slikarstvo (ki naj bi bilo »umetnost opisovanja« za razliko od italijanskega, ki naj bi bilo »pripovedno« (Alpers, 1989: xix)) in z njim vsa »severna« tradicija imela dve lastnosti. Prvo povzame izjava, ki jo navaja Alpersova: »Kakšen motiv je imel holandski slikar za slikanje slike? Nobenega!« (Alpers, 1989: xviii). Druga značilnost tega slikarstva pa je njegov potrošni značaj:

»S stališča njene potrošnje, se je umetnost, kot jo pojmujeemo v naših časih, v mnogih pogledih pričela s holandsko umetnostjo. Njena vloga v družbi se ni dosti razlikovala od umetnosti danes: likvidna investicija kot srebro, tapiserije ali druge vrednosti, so slike kupovali v umetniških trgovinah ali na tržnicah kot lastnino, ter so bile obešene, si predstavljamo, da bi zapolnile prostor ter krasile stene domovanj!« (Alpers, 1989: xxii).

326

Umetnosti, ki jo je njen ustvarjalec proizvedel brez vsakršnega globljega namena, ki so jo prodajali in kupovali na tržnicah kot vsako drugo blago in ki ni izkazovala posebnih transcendentnih, transcendentalnih ali eksistencialnih vrednot ter je služila povečevanju prijetnosti domovanja, pač težko pripišemo izjemen pomen, ki so ga umetnosti – že renesančni in klasicistični, zlasti pa romantični ter avantgardni in modernistični – pripisovali zlasti modernizem ter njegovi teoretiki: Adorno, Greenberg in navsezadnje Martin Heidegger (npr. v svoji analizi van Goghove slike *Par kmečkih čevljev*; Heidegger, 1967). Takšna umetnost pač ni bistveno drugega kot vizualna kultura.

»Vizualni svet ni le moderni svet. (...) Pred petimi stoletji, na primer, bi bili Zahodnoevropejci v trenutku sposobni točno določiti družbeni položaj drug drugega iz urejenih podrobnosti njihove obleke in bi bili hkrati zmožni interpretirati versko sliko z natančnostjo, ki bi osramotila sodobne proučevalce!« (Howells, 2003: 5).

Kot ugotavlja isti avtor, takšno »branje« vizualnih podrobnosti ni bilo omejeno na »kultivirane« dežele,¹⁰ pač pa je enakovredno veljalo za domorodce širom sveta (in, bi lahko dodali, marsikaj od tega velja tudi za druga živa bitja).

¹⁰ Kjer so izhajala dela, posvečena pomenom podob in simbolov ali emblemov (npr. *Iconologia* (1593) Cesara Rippe).

Zaključek

V članku sem želel opozoriti na nekatere, za vizualno kulturo ter njeno teoretsko obravnavo, to je za filozofijo in teorijo vizualnega na eni strani ter za vizualne študije na drugi, specifične poteze in vidike. Posebej sem želel pokazati na antinomična stičišča med umetnostno zgodovino in vizualnimi študiji.

Za razliko od popularne kulture in kulturnih študijev, ki so v političnosti kulturnih študijev o (zlasti) popularni kulturi (ki izhaja že iz njenega pogostega subkulturnega položaja v določeni družbi) našli dobro protiutež modernistični kritiki množične in popularne kulture, kot jo zasledimo pri vseh osrednjih teoretikih in kritikih iz dobe modernizma (z izstopajočo izjemo Walterja Benjamina), je vizualna kultura postala predmet podrobnejših raziskav šele v zadnjih dveh desetletjih.

»[T]eorija vizualne kulture' (...) je po pomenu tesno povezana s projektom analize vizualnih podob, ki se je pričel kot (francoska) 'semiologija' ter s pogledom na 'kulturo', definirano znotraj projekta (britanskih) 'kulturnih študijev'« (Burgin, 1996: 1).

Vizualna kultura ima drugačen položaj kot množična in popularna kultura, čeprav se z njima močno prekriva. Ker sta današnja kultura in umetnost pretežno vizualni in glokalni, je njuna medsebojna osmoza neprimerno lažja in večja, kot pa je bilo prehajanje med modernistično umetnostjo in kulturo taistega obdobja.

Tudi za vizualne študije velja to, kar je Victor Burgin zapisal glede kulturnih študijev:

»Kulturni študiji ne morejo biti ena disciplina, ne morejo imeti enega predmeta, ne morejo imeti enega načina analize. Le cilj kulturnih študijev lahko poimenujemo: 'kulturni študiji' proučujejo razmerje med kulturo in politiko (med kulturo, ki ni ena sama stvar in politiko, ki ni ena sama stvar)« (Burgin, 1996: 21).

Razliko med vizualno kulturo in drugimi oblikami kulture najdemo tudi v specifičnostih medijev vizualne kulture. Čeprav je ta razlika prvenstveno tehnična, ima specifičnosti, ki tudi znotraj vizualne kulture vzpostavljajo podobno hierarhijo kot med široko množično in popularno kulturo ter visoko kulturo ali umetnostjo.

A razlika se, kot že omenjeno, zlasti vzpostavi na ravni teoretske refleksije. Zaradi sovpadanja kulturološke obravnave vizualne kulture ter filozofskega zanimanja za vprašanja vidnosti in pogleda, je vizualna kultura nekoliko nenadejano dobila filozofsko podporje, ki ga popularna kultura, razen *per negationem*, to je v obliki kritike in odklanjanja množične kulture, ni imela.

Popularna in množična kultura na eni strani ter vizualna kultura na drugi, se po značaju, pomenu in učinkih pogosto močno prekrivata, pri čemer postaja popularna kultura vedno bolj vizualna in audiovizualna.

Družbena in politična legitimnost popularne kulture je v angloameriškem prostoru, pa tudi marsikje v Aziji, izhajala tudi iz dejstva, da velik del prebivalstva pač

nikdar ni bil potrošnik elitne umetnosti, pač pa le (a navadno zelo pogosto) množične in popularne kulture. Od tod izvirajo upravičene filozofske zahteve po prevrednotenju popularne kulture ter kritika dandanes nevdržno strogih zahtev npr. Adorna (gl. Shusterman, 1992: 50-51), katerih privzemanje danes povzroči le to, da ogromen del kulture ni predmet teoretske refleksije, čeprav hkrati najbrž prav ta del kulture nudi največje možnosti za družbeno in socialno kritiko. Vprašljivo je sicer, če je popularna kultura, kot zatrdi Stuart Hall leta 1994, še vedno »eno od mest, kjer bi lahko bil konstituiran socializem« (nav. v Storey, 1996: 3), vseeno pa drži, da zlasti v takšnih marginalnih oblikah kulture obstaja možnost kritike in rezistence. Seveda pa se takoj zastavi vprašanje, če v takšnem primeru ni pravilneje govoriti o umetnosti (ki vnaša estetsko novost ali/in politični upor) in ne o »kulturi«, pa naj bo vizualna ali druga, ki pač nima teh ambicij. Vedno so obstajale simbolne forme in oblike kulture, ki niso bile niti politično udarne niti estetsko provokativno nove. Zlasti v polpreteklem modernizmu pa se izoblikuje predstava, da sta ti dve lastnosti ključni potezi umetnosti – in mi smo neposredni dediči tega prepričanja (gl. Erjavec, 2004).

V večjem delu današnje evropske kontinentalne teorije še vedno prevladuje adornovski odnos do vizualne kulture. Vzroke zanj lahko najdemo v specifičnostih evropskega modernizma, čigar elitizem ima izvore vsaj v romantiki. Prav zato je tudi res, da »Evropa (...) ni uspela vzpostaviti lastnih oblik množične kulturne proizvodnje« (Jameson, 1998: 67). A morda nastaja ta občutek zlasti zaradi vdora proizvodov ameriške množične vizualne kulture, ki deluje globalno. Namreč, v Evropi »vzpon množične kulture v poznem devetnajstem in zgodnjem dvajsetem stoletju deluje kot razvoj *nacionalnih* kulturnih trgov« (Denning, 2004: 29).

Seveda pa vizualna kultura ni le predmet defenzivne obravnave, pač pa tudi ofenzivne, čeprav sta celo pri zagovornikih družbeno in politično pozitivne vloge vizualne kulture ti dve stališči pomešani. Tako npr. Mirzoeff trdi, da naj bi nekatere televizijske nadaljevanke gledalcem nudile »prepričljiv občutek izkustva vsakdanjega življenja« (Mirzoeff, 1999: 18) ter pričakuje, da bodo morali »kulturni študiji spremeniti svoje tradicionalno dajanje prednosti identifikaciji in slavljenju mest odpora v vsakdanjem življenju, ob ignoriranju drugih vidikov vsakdanjosti kot banalne ali celo reakcionarne« (Mirzoeff, 1999: 29).

Čeprav je takšna zahteva upravičena, pa se kmalu izkaže, da je tudi po Mirzoeffu zastavek kulturnih in s tem tudi vizualnih študijev večji kot pa preprosto nude nje občutka »izkustva vsakdanjega življenja« ter preseganje meja med odporom in banalnostjo: »Vizualno kulturo so videli kot razvedrilo od resnega posla teksta in zgodovine. Sedaj je vizualna kultura mesto kulturne in zgodovinske spremembe« (Mirzoeff, 1999: 31).

Če bo teorija te vizualne kulture slednjo uspela pripeljati v široko polje vednosti, kot so si to leta 1996 zamislili uredniki revije *October*, je vprašanje, na katerega še ne moremo odgovoriti. Kar je danes jasno, je, da je zaradi vrste razlogov vizualna kultura zelo heterogen sistem pojavov, ki so že zaradi svoje narave hitro minljivi.

Najbrž smo, kar zadeva velik del vizualne kulture, danes po eni strani še vedno v situaciji, ki jo je dobro opisal Fredric Jameson: »Misliti karkoli ustreznega o

komercialni televiziji prav lahko pomeni njeno ignoriranje ter misliti nekaj drugega« (nav. v Burgin, 1996: v). Po drugi strani je vizualna »kultura« (v »kulturnem« pomenu besede), tako kot pop in množična kultura, predmet semioloških in drugih teoretskih in kritičkih obravnav. V tem primeru je obravnavana na »antropološki« način. Obe ti plati preči nelagodje razmerja med umetnostjo in kulturo, in torej med umetnostno zgodovino ter teorijo vizualnega in teorijo vizualne kulture.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. (1997): Résumé über Kulturindustrie. V Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I (Prismen – Ohne Leitbild), 337-45. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Alpers, Svetlana (1983): Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas. *Representations* 1(1): 31-42.
- Alpers, Svetlana (1989): *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Penguin.
- Arnheim, Rudolf (1974): A Plea for Visual Thinking. V W.J.T. Mitchell (ur.), *The Language of Images*, 171-179. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. Pariz: Seuil.
- Barthes, Roland (1964): Rhétorique de l'image. *Communications* 4: 40-51.
- Belting, Hans (2003): *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, 145-176. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Besaçon, Alain (1994): *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icoclasm*. Pariz: Fayard.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bryson, Norman (1983): *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Bryson, Norman (1991): Semiology and Visual Interpretation. V Norman Bryson, Michael Ann Holly in Keith Moxey (ur.), *Visual Theory*, 61-73. Cambridge: Polity Press.
- Buck-Morss, Susan (1991): *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Burgin, Victor (1996): *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Crowther, Paul (2002): *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damisch, Hubert (1987): *L'Origine de la perspective*. Paris: Flammarion.
- Debord, Guy (1999): *Družba spektakla*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Denning, Michael (2004): *Culture in the Age of Three Worlds*. London: Verso.
- Erjavec, Aleš (1988): *Ideologija in umetnost modernizma*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Erjavec, Aleš (1996): *K podobi*. Ljubljana: ZKOS.
- Erjavec, Aleš (1998): Das fällt ins Auge ... V Gianni Vattimo in Wolfgang Iser (ur.), *Medien – Welten Wirklichkeiten*, 39-57. München: Fink Verlag.
- Erjavec, Aleš (1999): *Visual Culture*. V Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade in Mette Sandbye (ur.), *Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture*, 31-50. Aarhus: Aarhus University Press.

- Erjavec, Aleš (2003): Introduction. V Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, 1-54. Berkeley: University of California Press.
- Erjavec, Aleš (2004): *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Erjavec, Aleš (2005): *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. *Modernism/Modernity* 12(2): 358-60.
- Gao, Jianping (1996): *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Gombrich, Ernst H. (1974): *Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye*. V W.J.T. Mitchell (ur.), *The Language of Images*, 181-217. Chicago: University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement (1961): *Avant-Garde and Kitsch*. V Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, 3-21. Boston: Beacon Press.
- Heidegger, Martin (1967): *Izvir umetniškega dela*. V Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, 239-318. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Howells, Richard (1999): *The Myth of the Titanic*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press.
- Howells, Richard (2003): *Visual Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Jameson, Fredric (1998): *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*. V Fredric Jameson in Masao Miyoshi (ur.), *The Cultures of Globalization*, 54-77. Durham: Duke University Press.
- Jay, Martin (1993a): *Scopic Regimes of Modernity*. V Martin Jay, *Force Fields*, 114-133. London: Routledge.
- Jay, Martin (1993b): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Krauss, Rosalind (1994): *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Levin, David Michael, ur. (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.
- Levin, David Michael (1999): *The Philosopher's Gaze. Modernity in the Shadows of Enlightenment*. Berkeley: University of California Press.
- Melville, Stephen (1991): *Reflections on Bryson*. V Norman Bryson, Michael Ann Holly in Keith Moxey (ur.), *Visual Theory*, 74-78. Cambridge: Polity Press.
- Merleau-Ponty (1945): *La phénoménologie de la perception*. Pariz: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1961/2004): *Oko in duh. Likovne besede (Priloga Horizonti) (1), pomlad, poletje*: 35-45.
- Mirzoeff, Nicholas, ur. (1998): *Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Au fond des images*. Pariz: Galilée.
- Nochlin, Linda (1991a): *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames & Hudson.
- Nochlin, Linda (1991b): *Women, Art and Power*. V Norman Bryson, Michael Ann Holly in Keith Moxey (ur.), *Visual Theory*, 13-46. Cambridge: Polity Press.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*. Pariz: La Fabrique éditions.
- Rogoff, Irit (1998): *Studying Visual Culture*. V Nicholas Mirzoeff (ur.), *Visual Culture Reader*, 14-26. London: Routledge.

- Rorty, Richard (1979): *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Shusterman, Richard (1992): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Basil Blackwell.
- Storey, John (1996): *Cultural Studies & the Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization*. Oxford: Basil Blackwell.
- Summers, David (1991): *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image*. V Norman Bryson, Michael Ann Holly in Keith Moxey (ur.), *Visual Theory*, 231-59. Cambridge: Polity Press.