

Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований¹

МИКЕ БАЛЬ



НАСКОЛЬКО мне известно, создаваемые в разных местах учебные программы, в названиях которых фигурирует понятие «визуальная культура», не приводят к созданию факультетов или отделений. Связано ли это с тем, что «визуальная культура» — это (междисциплинарное) поле, а не дисциплина? Считать визуальную культуру полем означало бы относиться к ней по аналогии с религией: ведь последняя представляет собой поле, по отношению к которому теология задает догматические интеллектуальные границы, а «религиоведение» или «исследования религии» выступают академической дисциплиной. Кто путает эти термины, тот рискует втянуть себя в то занятие, которое он должен подвергнуть исследованию, что исключает возможность рассмотрения собственных предпосылок. Нельзя вытащить самого себя за волосы из болота.

Может ли «визуальная культура» сформировать полноценную дисциплину? Самый очевидный ответ — отрицательный. Ее объект нельзя изучать, исходя из существующих парадигм. Несомненно, это и не область истории искусства, которая исключается в первую очередь — как ввиду своей слабой связи с визуальным характером изучаемых объектов и более чем догматического понимания «истории», так и по причине закрытого списка этих объектов, соответствующего принятым представлениям об «искусстве». Рассматривать визуальную культуру как историю искусств, взятую в разрезе культурных исследований², зна-

1. Перевод выполнен по изданию: © Mieke B. Visual essentialism and the object of visual culture // Journal of Visual Culture. 2003. Vol. 2 (1). P. 5–32.

2. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London: Routledge, 1999. P. 12.

чит обречь ее на заведомые неудачи. В моем понимании изучение визуальной культуры нисколько не игнорирует опыт истории искусств, но при этом нуждается в поддержке целого ряда дисциплин — как имеющих традиционные основания (антропология, психология и социология), так и относительно новых (исследования кино и медиа).

Вместе с тем вполне очевидно, что визуальные исследования можно воспринимать и как самостоятельную дисциплину. В отличие от таких предметов, как французский язык, и по примеру таких, как сравнительное литературоведение или история искусств, эта область знания полагает, что имеет дело со специфическим объектом и адресует ему специфические вопросы. Меня как раз и занимает проблема объекта. Главной болевой точкой остается дефицит точности в ограничении предметной сферы, даже если визуальные исследования и претендуют на некоторую свою специфику. Этот дефицит вполне может повлиять на долговечность начинающей дисциплины. В дальнейшем я бы предпочла оставить вопрос о дисциплинарном статусе визуальных исследований и говорить о них как о своего рода движении. Как любое движение, она может закончить свое существование в ближайшее время, а может прожить долгую плодотворную жизнь.

Возможно, начинать программное освещение, казалось бы, новой области знания с негативного утверждения кому-то покажется дурным тоном, но критическая авторефлексия — неотъемлемый элемент любого инновационного и /или прогрессивного начинания. Исходя из перспективы самокритики, стремящейся обогатить данную область, а не отстаивать с упорством проповедника ее приоритет, я бы подчеркнула высокую проблематичность понятия «визуальная культура». Номинально — это понимание современной культуры как преимущественно визуальной по природе³ или рассмотрение некоей части культуры как визуальной, как будто ее можно изолировать от всех остальных (пусть лишь в исследовательских целях). Так или иначе, термин хранит следы того, что я называю визуальным эссенциализмом, провозглашающим визуальную дифференцированность (читай: чистоту) образов и свидетельствующим о стремлении защищать свою территорию от иных медиа и семиотических систем⁴. Эту склонность визуальные исследования получили в на-

3. Вводный текст одной из хрестоматий открывается абсурдным заявлением: «Современная жизнь разворачивается на экране» (Ibid. P. 1).

4. Другие (напр.: *Fabian J. Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001. P. 17) называют эту тенденцию «визуализмом», подразумевая в этом понятии визуальный позитивизм. Харак-

следство из паранойяльных закоулков истории искусства, чьей (полемиической) альтернативой они привыкли себя считать⁵.

В самом деле, первая причина сомнений в безоговорочном характере визуальной культуры кроется в ее происхождении, ограничивающем ее применимость. Как научное и культурное понятие, визуальная культура выступает наследницей истории искусства, а точнее, одного из самых догматичных измерений — исторического — этого своего предшественника и антагониста. Не менее важное, чем его противоположность, это измерение может привести к размыванию объекта и дисциплины, на чем и спекулируют методологический догматизм, всеядность и, в конечном счете, пренебрежение авторефлексией. В данной статье я выступаю одновременно за и против того, что должно называться «визуальными исследованиями», и хочу с изначальной критической позиции вклиниться в дискуссию о сущности движения, давшего название настоящему журналу.

Сначала я попытаюсь очертить объектную область этого движения так, чтобы критически описать визуальный эссенциализм, претендующий на чистоту автономной визуальности, и в то же время избежать слияния с ним. Затем затрону некоторые, хотя и далеко не все, основные вопросы, встающие в ходе этого поиска объектов и завершу свои выкладки рядом методологических следствий⁶.

терный тип дискурса о визуальной культуре, от которого я бы хотела дистанцироваться, — это жалоба на якобы долго господствовавший лингвистический империализм. Тренд визуальной культуры, который мне бы хотелось дискредитировать как антиисторический и даже анти-интеллектуальный, отличается забывчивостью, обилием заблуждений и увлечением конспиративными теориями. В упомянутой выше хрестоматии также утверждается: «Семиотика... — это система, изобретенная лингвистикой для того, чтобы анализировать произнесенное или записанное слово» (*Mirzoeff N.* Op. cit. P.13).

5. Это не просто разрозненные наблюдения. Я не буду останавливаться на том, в какой степени визуальная культура является реакцией рассерженных историков искусства, чей покой был нарушен «вторжением» представителей других дисциплин, которое было обозначено как «визуальный поворот» (*Mitchell W. J. T.* *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: University of Chicago Press, 1994. P.11–34). Вследствие своего происхождения и будучи далека от всяких инноваций, визуальная «культура» игнорирует наметившуюся ревизию границ между дисциплинами. Достаточно сказать, что это, как кажется, типично для многих, в том числе, ведущих исследователей, громко отстаивающих новизну своих работ. Вопросы, которые я намерена здесь обсудить, могут возмутить кого-то знакомой охранительной тактикой, но это вопросы о плодотворности визуальных исследований как таковых.

6. Работа изначально задумывалась как рецензия на книгу: *Hooper-Greenhill E.* *The Museum in the Disciplinary Society // Museum Studies in Material Culture/S. Pearce (Ed.).* P.61–72. London: Leicester University Press, 1989. Ее до-

СМЕРТЬ ОБЪЕКТА: междисциплинарность

Сначала обратимся к объекту. В академическом контексте, где дисциплины, равно как и междисциплинарные направления, определяются, в первую очередь, объектной сферой своих интересов (история искусства, литературоведение, философия, региональная история), первый вопрос, касающийся объекта визуальной культуры, сводится к выяснению статуса этих исследований внутри академической номенклатуры. Чтобы узнать, «чистая» это дисциплина или смешанная, необходимо выяснить, каков ее объект. Если объектная сфера состоит из вещей, подвергшихся принятой в ученом сообществе категоризации и обусловивших появление ряда допущений и концепций, то мы имеем дело с дисциплиной. Чистый пример — литературоведение. Даже если в англосаксонской среде оно часто сливается с лингвистикой, его привычное институциональное пространство носит название «сравнительного литературоведения», которое, в свою очередь, все более (особенно в больших, классических университетах) распределяется по региональному и даже национальному критерию.

Если объектная область *не* очевидна или если ее еще предстоит «создать», предварительно разрушив, то мы можем, в первую очередь, ориентироваться на истеблишмент междисциплинарных исследований (разумеется, временный). Довольно давно один из героев культурных исследований, ориентированных на визуальную составляющую, писал о междисциплинарности, строго отделяя ее от ложного синонима — «мультидисциплинарности»⁷. Для междисциплинарной работы, по его мнению, недостаточно какой-нибудь темы и группирующихся вокруг нее нескольких дисциплин, которые рассматривали бы ее в различных

стойкая внимания амбивалентность возродила мой азарт после того, как прочие постарались, чтобы я почти отвернулась от визуальных исследований. Свойство амбивалентности — лучшее средство против некритических адептов, расширяющих границы до неразличимости (как, например, это впервые показала анкета журнала *October* (*Visual Culture Questionnaire* // *October*. Summer 1996. No. 77. P. 25–70). Амбивалентность, схожая с моей позицией, прослеживается в недавней работе (*Mitchell W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* // *Journal of Visual Culture*. 2002. No. 1 (2). P. 165–181).

7. См: *Барт Р. Гул языка*/Пер. с франц. С. Н. Зенкина // *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1994. С. 541–544. Работа Барта впервые была опубликована в сб.: *Vers une esthétique sans entraves. Mélanges Mikel Dufrenne*. Paris: U. G. E., 1975. Статья дала название одному из посмертных сборников Барта (1984), дата выпуска которого — чисто издательская условность. — *Прим. пер.*

модусах. Междисциплинарное исследование — это создание нового объекта, который ни к одной из них не относится⁸.

Следовательно, недостаточно умножения привлекаемых к исследованию дисциплин, даже если их категориальный аппарат включает самые современные подходы. Общим местом современных публикаций является декларация новизны визуальной культуры. Я же ориентируюсь на более стимулирующие исследования, которые не претендуют на попадание в хрестоматии и вряд ли в этом нуждаются, но продолжают дело изучения культурных артефактов как преимущественно визуальных. Эти исследования не только остроумны, но и сильны теоретически, что обнаруживает их относительную новизну в аналитическом отношении.

Одна из таких работ — книга Эйлин Хупер-Гринхилл «Музеи и толкование визуальной культуры» (2000). В первой ее части автор описывает музейные штудии как дополнительное соотношение визуальной и материальной культуры и размышляет о возможности их объединения. Ее идея состоит не в том, что необходимо составить исчерпывающий список дисциплин, питающих комплексное исследование музеев, но в том, что сам объект требует анализа, предусматривающего конгломерат дисциплин. В рамках последнего каждая дисциплина предлагает корпус ограниченных, необходимых и продуктивных методологических операций, которые в совокупности дают связную аналитическую модель, а не список перебивающих друг друга вопросов. Это сцепление может сдвигаться, расширяться или сужаться в зависимости от конкретного случая, но оно ни в коем случае не является ни пучком дисциплин (так называемая мультидисциплинарность), ни их группировкой по зонтичному принципу⁹.

8. Позднее обнаружилось, что создание этого нового объекта, который ни к чему не относится, настолько же очевидно в теории, насколько трудоемко на практике. Охрана территорий с тем же рвением продолжается в междисциплинарных исследованиях, что и в устоявшихся дисциплинах. О междисциплинарности у Барта см.: *Bart P. Указ. соч.*, а также: *Interdisciplinarity: Essays from the Literature/W.H. Newell (Ed.)*. NY: The College Entrance Examination Board, 1998, где дан обзор широкого круга различных толкований этого термина.
9. Примером первого могут быть «зарубежные языки и литературы» как преимущественно административное понятие. Пример второго — «семиотика», чье теоретическое тело усваивает объекты из большого числа различных дисциплин. Трансдисциплинарность в основном требуется для реализации проектов по изучению какой-либо конкретной темы (например, «репрезентация толпы в ходе истории»). По вопросам меж-, мульти- и трансдисциплинарности см.: *Mieke B. Murder and Difference: Gender*,

Как же создается новый объект? Визуальные объекты существовали всегда. Стало быть, создание нового объекта, который не относится ни к одной известной дисциплине, делает невозможным определение объектной области через перечисление вещей. Чтобы предположить, что такое «визуальная культура» как новый объект, необходимо пересмотреть понятия «визуальный» и «культура» в их отношении друг к другу. Оба должны быть избавлены от эссенциалистского налета, отрицательно сказавшегося на их традиционной трактовке. Только тогда этот объект можно будет считать «новым». Никто не утверждает, что такой пересмотр хорошо обеспечен понятийно. Вопреки своей неприязни к визуальному эссенциализму, я теперь попытаюсь понять, как такое явление возникло не на основе набора объектов и категорий объектов, а в на основе визуальности как объекта изучения¹⁰.

Конечно, есть вещи, которые мы рассматриваем как объекты — например, образы. Но их толкование, группировка, культурный статус и способ функционирования должны быть «созданы». В результате совершенно очевидно, что как «визуальная культура», так и ее изучение, могут существовать отдельно от образов, а вовсе не сводиться к ним. По меньшей мере объектная область состоит из вещей, которые доступны нашему взгляду или существование которых мотивировано их свойством быть видимыми. Вещей, которые имеют специфическую визуальность или визуальное качество, адресованные обществу, которое взаимодействует вокруг них. Применяя известную формулировку Арджуна Аппардурая к данному сегменту материальной культуры, скажем, что одним из путей его определения может быть «социальная жизнь видимых вещей»¹¹.

Вопрос, таким образом, состоит в том, может ли вообще объектная область визуальной культуры состоять из объектов?

Genre and Scholarship on Sisera's Death, trans. Matthew Gumpert. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

10. Одна пропедевтическая книжка, из числа просмотренных мной в контексте настоящей темы, начинается с негативного описания двух ключевых концепций. Хотя книга и несколько ближе истории искусства, чем бы этого хотелось, она с необходимостью остается одной из лучших, поскольку воздерживается от позитивных определений (*Walker J. A., Chaplin S. Visual Culture: An Introduction. Manchester: Manchester University Press, 1997*).
11. *The Social Life of Things/A. Appadurai (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.* Хороший пример анализа, следующего этому определению объекта изучения визуальной культуры см. в: *Appadurai A., Breckenridge C. Museums are Good to Think: Heritage on View in India//Museums and Communities: The Politics of Public Culture/I. Karp, C. Mullen Kraemer, S. D. Lavine (Eds). Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1992. P. 34–55.* Авторы рассматривают музеи как сообщества интерпретаторов.

Эйлин Хупер-Гринхилл обращает внимание на двусмысленность самого слова «объект». Согласно словарю Чэмберса 1996 года издания, объект (object) — это материальный предмет, но также цель или намерение, человек или вещь, на которых направлены действия или мысли¹². Объединение вещи и цели не означает, что объектам приписывается целевая установка, хоть это и происходит в ряде случаев¹³. Напротив, объединение бросает тень даже на интенцию, присущую субъекту, минуя при этом объект. В таком виде двусмысленность слова «объект» отсылает к задачам объектно-ориентированного обучения XIX века и педагогического позитивизма. «Сперва обучение должно базироваться на ощущениях, затем на запоминаниях, далее на истолкованиях и только потом на оценках»¹⁴.

Ясно, что этот порядок считается рецептом прогрессивного обучения, в ходе которого ребенку дается возможность формировать собственные оценки на основе ощущений. Для своего времени это была необходимая эмансипация взрослеющего субъекта. Тем не менее она решительно отменяет все старания визуальной культуры по выделению и упорядочению своего объекта. И хотя не за горами появление подходов к «вновь изобретенным» идеологическим догмам, основанным на власти субъективного мнения, до поры господствующий порядок провозглашает превосходство рациональности, которая подавляет субъективность, эмоциональность и легковерие. Это попытка объективировать опыт¹⁵. Тем не менее понятие «реального объекта» искажает сконструированную природу «реальности». «Социальная жизнь вещей» не может быть зафиксирована через буквальное схватывание объекта.

Если существует риторика, продуцирующая эффект реального, то, вероятно, есть и такая, которая создает эффект материальности¹⁶. Подкреплять ту или иную трактовку отсылкой

12. Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge, 2000. P.104.
13. См.: Silverman K. *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, особ. раздел 6.
14. См.: Calkins N. A. Object-teaching: Its Purpose and Province // *Education*. 1980. No. 1. P. 165–72. Цит. по: Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. P.105.
15. Об истории понятия идеологии см.: Vadée M. *L'idéologie*. Paris: PUF, 1973. Об анализе текстуальной манифестации идеологии: Hamon P. *Texte et idéologie*. Paris: PUF, 1984.
16. Понятие эффекта реальности используется столь часто, что уже потеряло свою специфику. Чтобы вернуть его в оборот применительно к визуальной проблематике я предлагаю вернуться к исходной формулировке Барта, см: Барт П. Эффект реальности // Барт П. *Избранные работы*. С. 392–400.

к актам видения или, строже выражаясь, к воспринимаемым материальным свойствам, есть не что иное, как риторическое использование материальности. С одной стороны, встреча с материальным объектом может быть захватывающей: для исследователей вещей такой опыт остается обязательным, чтобы противодействовать последствиям занятий исключительно в классной комнате, где постоянный показ объектов на экране с помощью диапозитивов неизбежно наводит на мысль, что все эти предметы одинакового размера.

И все же прямой связи между материей и ее трактовкой не существует. Убеждение, что она есть, обуславливающее педагогический процесс, отсылает к авторитету материальности, в котором Николас Дэвей видит сущность этой риторики. «Вещность» объектов, их конкретная «реальность», буквально придает вес интерпретации. Она «доказывает», что нечто именно таково, «какое есть» и оно «значит именно это»¹⁷.

Данную риторику можно, конечно, оспорить или — если она вовсе не лишена смысла как проявление до сих пор не изжитого идеализма — пересмотреть и так или иначе дополнить. В частности, заострить внимание на различных способах конструирования (*framings*) — не только объекта, но и акта его рассмотрения¹⁸. Однако такое описание объекта влечет за собой не только разнообразно обоснованное социальное видение вещей. Если вещи обращены к людям, то исследование также включает визуальные практики, возможные в конкретной культуре, то есть скопические (*scopic*)¹⁹ или визуальные (*visual*) режимы, короче

17. Davey N. The Hermeneutics of Seeing// Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual/1. Heywood, B. Sandwell (Eds). London: Routledge, 1999. P. 3–29, в переводе Хупер-Гринхилл (*Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 115). Эта риторика должна вносить (и вносит) в наше обсуждение антропологический контекст. Фабиан (*Fabian J.* Remembering the Present. Berkeley: University of California Press, 1996) продемонстрировал, какими могут быть антропологически ориентированные визуальные исследования. См. также его критические комментарии к современным научным течениям (*Idem.* Anthropology with an Attitude, особ. часть 1), многие из которых могут принести существенную пользу визуальным исследованиям.

18. Наиболее лаконичным и всесторонним обоснованием понятия конструирования (*framing*) в анализе культуры остается «Авторское предисловие» Джонатана Каллера к его «Конструированию знака» (*Culler J.* Framing the Sign: Criticism and its Institutions. Norman: University of Oklahoma Press, 1988).

19. Скопический режим — термин, обозначающий физическое отсутствие того, что видит кинозритель в момент просмотра. Предложен в книге «Воображаемое означающее» (1975) — ключевой работе классика французской киносемиотики Кристиана Меца. «То, что определяет собственно кинематографический скопический режим, представляет собой не столько

говоря, все формы визуальности²⁰. Режим, в котором была возможна указанная риторика материальности, — это всего лишь такой режим, который подлежит критическому анализу.

Сформулированный таким образом объект визуальных исследований может быть отделен от объектно-ориентированных дисциплин, вроде истории искусства или анализа фильма через трактовку «визуальности» как «нового» объекта. Так ставится вопрос об объекте визуальных исследований в его насущном смысле. Мое предположение заключается в том, что именно поэтому «визуальная культура» и ее изучение остаются такими диффузными и в то же время ограниченными. Возможно, это следствие стремления определить объект. Возможно также, что соблазн сделать дефиницию отправной точкой — это тоже часть проблемы.

Вместо определения и якобы нового конструирования объекта я позволю себе затронуть ряд его аспектов, отталкиваясь от вопроса о визуальности. Вопрос этот простой: что происходит, когда люди смотрят, и что из этого следует? Глагол «происходить» влечет за собой *визуальное событие* как объект и «выявляет» визуальный образ, но как образ мимолетный, ускользающий, субъективный, прирастающий к предмету. Эти два результата — событие и опытно воспринимаемый образ — соединяются в акте смотрения и его последствиях.

Процесс смотрения глубоко неоднороден. Во-первых, чувственно ориентированное, а значит биологически детерминированное (в том смысле, в каком к биологии относится все, что касается человека) смотрение по сути сконструировано и само способно конструировать и интерпретировать; оно также аффективно, познавательное и рационально. Во-вторых, качество неоднородности характеризует и другие действия, исходящие из ощущений: слушание, чтение, вкус и обоняние. Неоднородность делает их взаимно проницаемыми, поэтому слушание и чтение могут иметь, например, визуальный компонент²¹. По-

сохраняемую дистанцию, само „сохранение“ (первая фигура нехватки, свойственная любому вуайеризму), сколько отсутствие видимого объекта» (*Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ кино/Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Моввиной. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. С. 93–94). — *Прим. ред.*

20. Краткое объяснение сходной, хотя и редко используемой фразы «скопический режим» можно найти в: *Jay M. Scopic Regimes of Modernity // Vision and Visuality 2.* Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture/ Н. Foster (Ed.). Seattle: Bay Press, 1988. P. 3–38.

21. Отсюда интеллектуальная (в добавление к моральной) несостоятельность заявлений, направленных против Джеймисона, которого обвиняют в расизме и колониализме за его «колониалистскую потребность властвовать над визуальным посредством письма» (*Visual Culture Reader/N. Mir-*

этому литература, звук и музыка не исключаются из объектно-го поля визуальной культуры. Здесь нет ничего нового, а для практики искусства неоднородность принципиальна как таковая. Ведущую роль на выставках современного искусства играют звуковые инсталляции, не менее часто в основе произведений лежит графический текст. В этом смысле кино и телевидение — более типичные объекты визуальной культуры, чем, скажем, живопись, — именно по причине своей удаленности от исключительно визуальной сферы. Как показал Эрнст ван Альфен, акты видения могут быть первичным стимулом для создания литературных текстов, структурированных посредством образов, даже если для подкрепления изложенного материала не используется ни одной «иллюстрации»²².

Неоднородность визуальности еще не означает комбинаторного характера медиа, как это утверждают Уокер и Чаплин²³. Я не буду отстаивать здесь возможность комбинаторики. Но в то же время визуальность нельзя заменить другими типами восприятия. Говоря по существу, визуальность как таковая характеризуется внутренней синестезией. Многие художники утверждают это своими работами²⁴. Ирландец Джеймс Коулмен — именно такой случай. Его скользкие инсталляции примечательны в этом отношении в силу своей визуальной затейли-

zoeff (Ed.). London: Routledge, 1998. P.11). Если такие нелепые насмешки портят репутацию визуальной культуры, то движение, которое рекомендует подобные установки в хрестоматиях и признает авторитет их составителей, вполне того заслуживает.

22. *Van Alphen E.* Caught by Images // *Journal of Visual Culture*. 2002. No. 1 (2). P. 205–221.

23. *Walker J. A., Chaplin S.* Op. cit. P.24–25.

24. В добавление к присущему визуальности свойству синестезии, составляющему сущность восприятия, я бы хотела также выдвинуть на передний план интеллектуальный характер визуальности, коротко выраженный в афоризме «искусство мыслит». Этот взгляд образует отправную точку в рассуждениях философа и историка искусства Юбера Дамиша (напр.: *Damisch H.* The Origin of Perspective/J. Goodman (Trans.). Cambridge, MA: MIT Press, 1994 (*L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987); *Дамиш Ю.* Теория облака. набросок истории живописи/Пер. с франц. А. Шестакова. М.: Наука, 2003). Простая идея, что «искусство мыслит», имеет далеко идущие последствия для его дальнейшего анализа, следствия, в высшей степени значимые для становящейся методологии визуальных исследований культуры. См.: *Van Alphen E.* Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought. Chicago; London: University Of Chicago Press, 2005 — книгу, которую открывают комментарии к идеям Дамиша. В другой работе (*Fabian J.* Anthropology with an Attitude. P.96) это представление проецируется на популярную культуру. См. также: *Rodowick D. N.* Image Thought Presenting the Figural // *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media/D. N. Rodowick (Ed.)*. Durham, NC: Duke University Press, 2001. P.24.

ности и в силу того, что сделаны они с перфекционизмом, который сам по себе заостряет внимание на природе визуальности. Неудивительно, что произведения Коулмена именно как *визуального* художника считаются выдающимися; в контексте визуального искусства их статус не вызывает сомнений. Вдобавок его инсталляции привлекают и своей звуковой фактурой — вздохами, демонстрирующими телесную природу голоса, — и глубокой литературностью и философичностью сопроводительных текстов. Среди прочего эти произведения прекрасно воплощают глубокое сомнение в любой иерархии, ставящей во взаимное подчинение различные области чувств.

Отнюдь не фотографии, иллюстрирующие текст, или слова, «эксплицирующие» образы, но именно одновременность фотографии, образа и его апелляции к телу реципиента как к целому функционируют *благодаря* загадочному несоответствию между этими основными регистрами²⁵. Поэтому любая дефиниция, пытающаяся отделить визуальность от, скажем, естественного языка, полностью игнорирует идею «нового объекта». В итоге изоляции взгляда будет соответствовать иерархия ощущений — один из традиционных недостатков деления на дисциплины, принятого в гуманитарных науках. «Гипостазирование визуального грозит восстановлением господства „благородного“ чувства видения над более „простецкими“ чувствами обоняния и вкуса»²⁶. Не говоря уже о прикосновении.

Другой пример визуального эссенциализма, чреватого серьезными искажениями, — это некритическое вовлечение новых медиа, считающихся визуальными. Любимейший из объектов, как правило, причисляемых к визуальной культуре в целях ее специализации, это, конечно, Интернет. Меня это неизменно поражает. Интернет вообще не является визуальным по преимуществу. Хотя он и обеспечивает доступ к потенциально не-

25. Например, «Фон» (Background, 1991–1994), «Демонстрация оплошности» (Lap-sus Exposure, 1992–1994), «Инициалы» (INITIALS, 1993–1994), «Фотография» (Photograph, 1998–1999) — вот лишь те работы, что были блестяще проанализированы в работе Кажи Сильверман (см.: Coleman J. James Coleman. Exhibition catalogue. Munich: Hatje Cantz, 2002). Сильверман не упоминает визуальную культуру в своих эссе, но я считаю, что это совершенные образцы анализа визуальной культуры как по причине своего пристального внимания к визуальности в аспекте ее синестезии, так и в силу привнесенной автором социально-философской трактовки визуальности. Важно, что и последнюю можно повернуть в актуальном для нас ключе: Сильверман выясняет, что предлагают работы Коулмена в аспекте социальной философии культуры — философии, *базирующейся на визуальности*.

26. Shohat E., Stam R. Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetic // Visual Culture Reader/N. Mirzoeff (Ed.). London: Routledge, 1998, P. 45.

ограниченному числу образов, его первичные свойства принадлежат иному порядку. Использование этого нового медиума основывается, скорее, на дискретной, нежели на плотной, непрозрачной сигнификации²⁷. Его гипертекстуальное строение представлено, в первую очередь, в форме текста. Это именно текст *как таковой*, что и составляет его фундаментальное новшество. В своем весьма полезном разборе лиотаровского «фискурса дигуры»²⁸ (1973) Дэвид Родовик писал:

Цифровые искусства заводят в тупик эстетические концепции, так как не имеют субстанции и, следовательно, не могут быть легко определены как объекты. Онтология, ориентированная на посредника, медиума, не может зафиксировать их. Исходя из этих соображений, было бы опрометчиво считать активное распространение визуальных медиа следствием очевидного превосходства и массовости цифрового образа в современной культуре.²⁹

Конечно, в этом смысле совершенно бесполезно устраивать соревнование между визуальностью и текстуальностью. Но если что-то и отличает Интернет, то именно невозможность постулировать его визуальность как «чистую» и даже первичную. Если цифровые медиа выделяются как типичные для такого типа мышления, который требует изучения визуальной культуры как новой (меж) дисциплинарной среды, то это происходит потому, что они не могут рассматриваться ни как исключительно визуальные, ни как дискурсивные. По словам Родовика, «фигуративное определяет семиотический режим, где исчезает онтологическое различие между языковыми и пластическими репрезентациями»³⁰. *Следовательно*, если Интернет склонен инспирировать новые категоризации культурных артефактов, было бы адекватнее описывать его как «экранную культуру» с ее принципиальной мимолетностью, в противопоставлении «печатной культуре», где объекты, включая образы, имеют более прочную форму бытования³¹.

27. Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis: Hackett, 1976.

28. «Discourse Digure» — именно такая метатега используется в заглавии заключительной части ключевой книги Жан-Франсуа Лиотара «Дискурс, фигура» (Lyotard J.-F. Discourse digure: l'utopie de fantasme // Lyotard J.-F. Discourse, figure. Paris: Editions Klincksieck, 1974. P. 327–355). — *Прим. пер.*

29. Rodowick D. N. Op. cit. P. 35.

30. Ibid. P. 2.

31. «Экранная культура» не синонимична «визуальной культуре», так же как печатная культура — текстовой (как это утверждается в: Visual Culture Reader. P. 3). Вопиющая путаница, между медиумом, семиотической системой и методом, в которую впадает эта хрестоматия.

Чем грозит такое стремительное гипостазирование ключевых объектов? Для кого-то тем, что новые медиа будут присваиваться дисциплиной (история искусства), которая по ходу получит коннотацию обновления и радикальности, хотя и меньше всего в ней нуждается. Тем самым будет подтверждаться визуальный характер этой якобы новой дисциплины. Подобные некритические допущения исходят, как правило, от историков искусства, превратившихся в «энтузиастов визуальной культуры»³². Но если у исследований визуальной культуры есть своя предметная область, то два ключевых слова, составляющих этот термин, уже имплицитно требуют необходимости ее обнаружения.

НЕОДНОРОДНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО: versus объекты

В противоположность визуальности как определяемой особенности традиционного объекта, именно практики смотрения, касающиеся любого объекта, создают объектную область: его историчность, социальную закреплённость, открытость многостороннему анализу. Именно возможность преобразующих актов видения, а не материальность видимого объекта, предопределяет, может ли артефакт рассматриваться в перспективе визуальных исследований. Даже «чисто» языковые объекты, такие как литературные тексты, можно содержательно и продуктивно анализировать как визуальные. В самом деле, некоторые «чисто» литературные тексты способны к визуальному продуцированию смысла³³. Они не только включают не поддающуюся упорядочению смесь разнородных значений, но и образуют за-

32. Поучительный пример — банальности, которые допускает Мирзоев в своем вводном разделе по семиотике, которую он ошибочно определяет как «лингвистическую методологию» и, следовательно, по определению неубедительную в визуальном отношении (*Mirzoeff N.* Op. cit. P.15). Такие невежественные замечания проходят, поскольку вроде берут под защиту визуальность, остающуюся центральной и вместе с тем вовсе незатронутой. Напротив, в столь же элементарном, но более полезном, систематическом и специфичном введении к другой хрестоматии (*Sturken M., Cartwright L.* *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture.* Oxford: Oxford University Press, 2001) нет ни следа этого имплицитного бинаризма. Еще одно превосходное введение: *Walker J. A., Chaplin S.* Op. cit.

33. См. рассуждения о передаче визуального образа в словесном тексте на примере творчества Шарлоты Дельбо (*Van Alphen E.* *Caught by Images*), а также менее специализированный, хотя и более или менее знакомый случай «визуальной поэтики» Пруста (*Bal M.* *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* / Anna-Louise Milne (Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press, 1997).

путанный клубок аффектов и мыслей, который конституируется в каждом акте восприятия. Поэтому узел сплетения «власти-знания» никогда не избегает визуальности, как и не является чисто дискурсивным. Напротив, власть всегда оперирует этой комбинацией³⁴. То, что Фуко называет взглядом познающего субъекта, ставит под сомнение различия между видимым и невидимым, произнесенным и несказанным³⁵. Под влиянием социальных перемен эти различия могут со временем стираться и сами по себе.

Именно поэтому академические установки, обнаруживаемые в ходе полемики между историей искусства и исследованиями визуальной культуры, неизбежно согласуются в том, что они анализируют. Знание, которое само по себе не ограничивается узнаванием, даже если оно гордится подобной ограниченностью, конституируется или, скорее, *совершается* в тех же действиях, что и смотрение, которое оно описывает, анализирует и критикует³⁶. Или, проще говоря, знание так направляет пристальный и конкретизирующий взгляд, что делает видимыми те стороны объектов, которые иначе бы оставались невидимыми (Фуко). Так же верно и обратное: не будучи характерным признаком увиденных объектов, видимость является практикой или даже стратегией отбора, определяющей, какие стороны этих объектов остаются невидимыми.

В культуре, где эксперты имеют высокий статус и авторитет, экспертное знание не только усиливает и сохраняет свои объекты, но и цензурирует их³⁷.

Это верно по определению, и смена институциональной организации больше не влияет на создавшееся положение — в отличие от переименования и расширения объектной области, которая остается той же, хотя и должна вроде бы исказиться и менять свою природу. Расширение царства объектов, относившихся к старой дисциплине или к новой (мульти) дисциплине, грозит потерей глубинного понимания того, что было наработано в привычных границах. Пока объект не создан или не изо-

34. Блестящий комментарий к понятию «знания-власти», введенному Фуко, см. в: Spivak G. C. *Outside in the Teaching Machine*. NY: Routledge, 1993. P. 25–51.

35. Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. P. 49.

36. См.: Fabian J. *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

37. Эта избирательность лежит в основе истории искусства, она же формирует начала визуальной культуры. Поэтому исследования визуальной культуры нуждаются в отделении от этой дисциплины. Этим же объясняется невозможность рассмотрения коллекционерской практики как объекта визуальной культуры.

бретен заново, ничего больше не изменится. У Барта была концепция. Концепция, которую я пытаюсь выработать, состоит в том, что визуальные исследования, определяемые с позиции изучаемого объекта, — это предмет такого же «режима истинности» (Фуко), который они пытаются вытеснить или оспорить.

Каждое общество вместе со всеми его институциями имеет свои режимы истинности, свои дискурсы, которые считаются рациональными, и свои методы убеждения в том, что производству, осмыслению и поддержанию «истины» ничто не угрожает. Это властная игра, являющаяся составной частью воли к власти. Опрометчивое игнорирование методов, якобы принадлежащих дисциплинам, чуждым визуальной тематике, также принадлежит этой игре; оно подрывает всякую претензию на обновление, которую эта игра провозглашает.

У попыток скорее определить, чем создать, объект визуальных исследований есть еще один недостаток. Поскольку сама предметная область бесконечна, попытка определить объект в общем виде обречена на банальность. Действительно, это может привести к известному сентиментализму³⁸, охватывающему минимум подконтрольных понятий, изъятых из их философского контекста и используемых как характеризующие и субстанциализирующие метки. Определение объектной области как столь же диффузной, как и сама визуальная культура, легко приводит к определению того, чем визуальные объекты якобы владеют в качестве своей силы. После бесконечного перечисления подходящих объектов и заимствований, вроде понятия «власть образов», заимствованного у искусствоведа Дэвида Фридберга, не раз помянутый Мирзоев пытается определить объект визуальных исследований в наиболее общем виде, который он закликает термином «возвышенный» (*the sublime*)³⁹. Переживание, которым, приняв его за свойство, эстетическая теория злоупотребляла столь часто, что ему было впору сделаться компетенцией «высокого искусства», «возвышенное» всегда обслуживало массу надобностей. Определение визуальности как таковой — не единственная из них. Когда возвышенное отделяется от своего субъективно-чувственного контекста, оно превращается в клише, вроде того, что «картина достойна тысячи слов» и т. д. Убеждение, что визуальные предметы противостоят языку, что визуальность невыразима, используется для оправдания пространных, многословных, не поддающихся проверке речей об этих неизреченных вещах. Я считаю, что убеждение,

38. Здесь: направление в европейской эпистемологии, выводящее истину из морального чувства в его противопоставлении разуму. — *Прим. пер.*

39. *Mirzoeff N.* Op. cit. P. 9.

будто визуальное (искусство) — это приют невыразимого, имеет антивизуалистский характер. Разговоры о возвышенном маскируют сопротивление визуальности, которая в своем распространении должна стать центральной категорией визуальных исследований.

Как мотивируется столь вопиющий нонсенс? Ошибка Мирзоева — в упорном тяготении к определениям. Там, где разнообразие материальных объектов сопротивляется определениям, он затрудняется определить «визуальное». Он не способен увидеть, что визуальное не есть все, что угодно, что это не сентименталистское «чувство», наверняка не «чувственная непосредственность» и уж конечно не что-то возвышенное⁴⁰.

Эти характеристики прочно внедрились в эстетический порядок визуальности. Их корни — в позитивизме и романтизме XIX века, использовавших визуальность для поддержки власти, которая, в свою очередь, подкрепляла свое как бы «объективное» говорение апелляцией к визуальным объектам. Любое использование понятия «возвышенное» вне его специфичности и без учета его историчности отдает старомодным и сентиментальным строем мышления. В противоположность этому, визуальный порядок конструирует не самоочевидную структуру, но объект будущего анализа. Многие разборы сопоставимых визуальных порядков актуальны и в наше время и могут быть правомерно включены в область современных визуальных исследований независимо от принадлежности авторов к данному движению. Например, Луи Марен анализировал стратегии восприятия портрета Людовика XIV как пропагандистского объекта во Франции XVII века, явно предвосхищая предпочтения, которые будут высказываться в дальнейшем исследователями визуальной культуры⁴¹. Аналогичным образом, Ричард Лепперт анализирует живописные изображения, как если бы они были рекламным продуктом⁴², и этот анализ демонстрирует, что объект визуальных исследований определяется не тем, *что* в него включено (объекты Лепперта — традиционные объекты истории искусств), а тем, как оно функционирует⁴³.

40. *Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response.* Chicago: University of Chicago Press, 1989. Симптоматично, что в хрестоматии Мирзоева цитируются обобщающие, подытоживающие мысли с последних страниц исследования Фридберга (стр. 433), но ставятся они в самое начало книги, где именно анализ плачевным образом отсутствует.

41. *Marin L. Le portrait du roi.* Paris: Editions de Minuit, 1981.

42. *Leppert R. Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery.* Boulder, CO: Westview Press, 1996.

43. См. разбор визуальной власти-знания в эпоху барокко: *Marin L. Op. cit.* О живописи как рекламе см.: *Leppert R. Op. cit.*

Норман Брайсон — один из историков искусства, очень рано предложивших подходы к объектам новой дисциплины с той точки зрения, которую ретроспективно можно отнести к визуальным исследованиям. В программной книге «Зрение и живопись» (1983) он определенно заявил, что зрение следует отнести к интерпретации, а не к восприятию. Этот взгляд объединяет визуальность и текстуальность, причем таким способом, который не требует ни наличия выраженного текста, ни произвольных аналогий и сопоставлений. Более того, акт смотрения уже включен в то, что мы всегда называли чтением. Конечно, будучи функцией множества органов человеческого тела, восприятие в чистом виде не встречается. Всякая попытка отделить восприятие и его смыслы от чувственности консервирует устойчивое представление о разрыве разума и тела. Поэтому следует, наверное, честно признать, что весь визуальный эссенциализм, в том числе, движение, выступающее от имени визуальных исследований, разделяет именно такое представление⁴⁴.

По замечанию Констанс Классен, место и осознание визуальности — это культурно-исторический феномен, чьи трансформации имплицитно направляют взгляд изнутри объекта визуальных исследований. Визуальное объявляется высшим, наиболее достоверным из пяти чувств, что само по себе заслуживает критического анализа. Буддизм рассматривает сознание как шестое чувство. Как следствие, мысли становятся уловимыми, материальными. В нигерийском языке хауса взгляд считается одним чувством, тогда как все остальные — другим. Причиной такого деления может быть дистанция, которую субъект занимает по отношению к своему телу⁴⁵. Взгляд был объявлен первичным в культуре лишь после изобретения печатного станка⁴⁶ и немедленно приобрел гендерную окраску — в частности, маскулинную⁴⁷. Феминистская критика, в особенности, в киноведении, подробно проанализировала импликации мужского господства в культуре. Если считать показательным разделением двух чувств в языке хауса, это господство можно считать следствием такой дистанции от тела, которую позволяет занять человеческий взгляд. В соответствии с этим я полагаю, что визуальный эссенциализм — эта неисследованная изоляция

44. Bryson N. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983.

О важности использования термина «чтение» в акте смотрения см.: Bal M. *Reading Art? // Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading*/G. Pollock (Ed.). London: Routledge, 1996. P. 25–41.

45. Classen C. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London: Routledge, 1993. P. 2.

46. Ibid. P. 5.

47. Ibid. P. 9.

«визуального» как объекта изучения — связан с гендерно обусловленным страхом телесности.

А существует ли менее эссенциалистский путь для обозначения границ объектной области визуальных исследований? Если да, то я бы хотела привести пример такой попытки — недавний сборник феминистских эссе по визуальным исследованиям. Со-редактор сборника Клер Паячковска начинает свое введение к работе следующим замечанием:

Все культуры имеют визуальный аспект. Для многих людей визуальный аспект культуры — *ее художественные приемы, знаки, стили и графические символы* — остается самым мощным компонентом изоциренно-сложных систем коммуникации как конструирующих элементов культуры. Как правило, видима *поверхность* подразумеваемых, *невидимых* систем значения, например, графические аспекты письма как элемент криптографической сигнификации, сочетающие свойства означающего и означаемого, по образцу иконических форм означивания (курсив мой. — М. Б.)⁴⁸.

Хотя некоторые используемые здесь термины, — особенно «иконический», — и вызывают вопросы в связи с визуальностью, эти положения представляются вполне адекватными, да еще и с тем преимуществом, что они не допускают иррационального толкования визуального как возвышенного. Напротив, сам характер перечисления возможных объектов предусматривает текстуальность визуального⁴⁹.

Далее Паячковска рассматривает импликации, следующие из упрощенческих концепций визуальности. Видимое находится в сложных отношениях с невидимым. Видимое рассматривается как очевидное, как истина и факт, подобно взгляду, устанавливающему особые отношения между субъектом и реальностью, в которых визуальная сторона объекта рассматривается как *свойство (property)* самого объекта. Это отделяет взгляд от слуховых и тактильных ощущений, которые ассоции-

48. Feminist Visual Culture/F. Carson, C. Pajaczowska (Eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. P. 1.

49. В строгом смысле «иконический» является термином семиотики, определяющим один из видов производства значений. Он часто используется как синоним «визуального» (напр.: *Marin L.* Op. cit.), хотя это и снижает пользу семиотической теории в анализе (визуальной) культуры. Как не устают повторять ученые (особ. гл. 1 в: *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1985), похоть — не обязательно визуальное свойство. См. обсуждение вопроса в гл. 1 в: *Bal M.* Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

руются с *субъективным* отношением между субъектом и объектом. Разграничение вытекает не из свойств объекта, а из отношений объекта и тела. Закрепленная наличием дистанции *мнимая автономия, «отдельность» (separateness)* наблюдателя — важное свойство взгляда, в более широком охвате — визуальной культуры. Они внесли заметный вклад в эволюцию субъективности, особенно в плане репрезентации сексуальных различий.

Преимущество комментария Паячковской состоит в том, что он проделывает сразу два действия, описывая стандартные подходы к визуальности и в то же время критически их анализируя. Автор полагает, что специфичность визуальности мнима, а не реальна. То есть в качестве главного объекта визуальных исследований на первый план выдвигается иллюзия. Далее автор принимается за отделение визуальности от текстуальности, образности от языка — различение, которое лишь усиливает аналогию между двумя семиотическими системами. Но если мы достаточно знаем о структуре языка, его биологических основах и социальных следствиях, истории и политике обучения, образовании и распределении привилегий, то нам мало что известно о коммуникативной природе и внутренней структуре образности⁵⁰.

Я бы добавила, что нам так же мало что известно об истории и политике «визуального обучения»⁵¹. Это правомерная аналогия — не сущностей, но ситуаций, возникающих в поле знания/власти. Таким образом, визуальность — это именно то, что делает взгляд близким языку и то, что требует наиболее пристального изучения. Необходимо не сводить одно к другому, как того боятся визуальные эссенциалисты, а наоборот — подчеркивать специфику обеих сфер с использованием их собственного понятийного аппарата так, чтобы сделать возможным их продуктивное сравнение. В свою очередь, осознанный обмен методами мог бы способствовать подлинной междисциплинарности.

Как утверждается во введении к сборнику под редакцией Паячковской и ее коллег, визуальность как объект изучения требует фокусировки на взаимосвязи между видимым и видящим. В таком контексте понятно возрождение интереса к трудам Мерло-Понти и его визуально ориентированной ветви феноменологии. Философ утверждал, что воспринимаемая вещь

50. Feminist Visual Culture. P. 1.

51. Этот термин, столь же противоречиво, сколь и продуктивно выявляющий возможности обучения визуальности, был предметом обсуждения на симпозиуме «Активный глаз», проходившем в Роттердаме в 1997 г.

парадоксальна, ибо существует ровно столько, сколько кто-то способен ее воспринимать⁵². Но в этой взаимосвязи Паячковска фиксирует преимущество видящего, дабы компенсировать привилегии, которые искусствознание предоставляет объекту (даже если не видит его).

Хупер-Гринхилл считает, что музей внес наибольший вклад в изменение природы видимого объекта. В идеале создаваемый им набор ситуаций и руководство зрением делают проблематичным процесс смотрения и разрушают представление о прозрачности видимого. Этот потенциал делает музеи привилегированным объектом анализа в визуальных исследованиях культуры. Музеи должны функционировать не как тюрьма для объектов, в чем они, как правило, видят свою миссию. Вместо этого их следует переформатировать в соответствии с концепцией, предусматривающей «заботу» объекта о зрителе⁵³. Если бы история искусства могла взять эту точку зрения за основу будущей музейной практики, она бы совершила действие, о котором мы пока только говорим, обсуждая изъятие объекта из субъектно-объектной дихотомии⁵⁴. Это дает еще один благовидный предлог для определения визуальной культуры через ее объектную область⁵⁵.

Наиболее очевидный и релевантный фактор визуальной неоднородности — это допущение, что объекты имеют разные значения в различном дискурсивном окружении. Идея актуальна для искусствоведческой мысли, хотя и взята здесь вне своих радикальных следствий, чтобы позволить избежать поиска истоков — подлинного проклятия этой дисциплины. Объекты все же обладают некоторой гибкостью относительно прогнозируемых значений⁵⁶. Исследования визуальной культуры должны учитывать как вариативность этого выбора, так и значения, которые он (с)охраняет, отдавая предпочтение значениям, остающимся

52. *Merleau-Ponty M.* The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics. J. M. Edie (Ed., introd.), C. Damery (Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. P. 16. См. также: *Slatman J.* L'expression au-delà de la représentation. Amsterdam: ASCA, 2001.

53. *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 52. Автор пишет здесь об истории искусства, но я не думаю, что музеи могут считаться функцией истории искусств, как, видимо, полагает автор.

54. *Ibid.* P. 213. «Перспектива определяет характер явления» (Ницше). Наши ценности «втолковываются» в вещи.

55. Звучит крайне общо. Нежелание приступать к высокоспециализированному анализу с последующим сужением исследовательских приоритетов оставляет визуальные исследования открытыми для обвинений в империализме и некритической саморекламе.

56. *Davis R. H.* Lives of Indian Images. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

в тени⁵⁷. Некоторая специфика материальных объектов должна здесь сохраняться, даже если придется избавляться от риторики материальности. Объекты — это места, в которых дискурсивные формации пересекаются с материальными свойствами⁵⁸. Материальность объектов некоторым образом влияет на характер значения, «убеждает его в возможности конструирования», даже если оно и не гарантирует «правильного» значения. Хупер-Гринхилл продолжает:

если сконструированное таким образом значение есть вторичное или более позднее, то более раннее значение сохраняется в виде следа. <...> Более ранние значения или события могут обнаруживать свое присутствие в самом объекте в виде эрозий, поверхностной патины или видимых повреждений. Более ранние значения всегда можно извлечь, пробудить, сделать видимыми⁵⁹.

Хорошо известный историкам искусства случай сочетания призрачности и вариативности значения — это сбивание голов у статуй и порча изображений в периоды иконоборчества. Позднее объектом и важной проблемой визуальной культуры становится именно итог иконоборчества⁶⁰, а не утраченная голова. Можно лишь косвенно восстановить в памяти другое значение, лежавшее в основе поврежденного объекта — индивидуализировать портрет. Каждое последующее значение опровергает предыдущее. Но предпочтение, отдаваемое материальности, подрывает все то, что она помогла установить в начале. Изменения оставляют рубцы, столь же отчетливые, что и надписи, которыми социальные отношения и формы господства обозначают свою власть и запечатлевают свои воспоминания на вещах (Фуко).

В этом смысле невозможно четко разграничить объект искусствознания и визуальных исследований — так же как философии и литературы. К примеру, объект истории искусства испещрен следами. Ими в массовом порядке восхищаются многие современные художники. Они изучают, анализируют и удостоверяют следы изменений, а не предаются ностальгическим поискам объекта, каким он был «на самом деле». Художники вновь заставляют нас думать. Инсталляция Луизы Буржуа «Паук» (1997),

57. ...и оставить его истории искусства для повторения очевидностей, доминантных значений, которые и без того господствуют.

58. *Crary J.* *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge, MA: MIT Press, 1990. P. 31.

59. *Hooper-Greenhill E.* *Museums and the Interpretation of Visual Culture.* P. 50.

60. См.: *Gamboni D.* *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution.* New Haven, CT: Yale University Press, 1997.

часть ее жанровой серии «Клетка» (Choisy), содержит фрагменты гобеленов, которые она позаимствовала из реставрационной мастерской своих родителей. На одном таком фрагменте с изображением путто, обнаженного ангелочка, гениталии фигуры были удалены пылкой мамашей, жаждавшей уберечь нравственность своих клиентов. Кастрированный путто — след многослойного прошлого, чьей поразительной метафорой является тот самый недостающий кусочек полотна. Между XVIII веком, имитирующим античность и взывающим к прошлому, французской буржуазной культурой начала XX в., утилизирующей материальные фрагменты прошлого, но удаляющей все, что возмущает нравы своего времени, и художником конца XX в., привносящим в материальный фрагмент собственные воспоминания (метонимии своей нынешней субъективности), возникает отсутствие, зияние как таковое, «не-объект» или «бывший объект», который и является первоочередным объектом визуальных исследований. Хотя инсталляции Буржуа и проходят по ведомству «искусства», будучи предметом искусствоведческих рефлексий, последние, как представляется, не слишком применимы к зиянию в роли следа.

Эта зачарованность временем и рефлексия над ним, а также связанная с ними хрупкость и дефицит стабильности обновляют идею материальности визуальных объектов. Отверстие в гобелене одновременно и материально, и бестелесно; оно видимо и визуально притягательно, хотя в нем нет ничего, что можно было бы увидеть. Каждый акт смотрения по-своему наполняет эту пустоту. Таким образом, она выглядит прекрасной метафорой или аллегорией визуальности — столь же неоднородная, (не) материальная, богатая событиями. Норвежская художница Жанет Кристенсен, работающая с образами гниения, которые воплощают более долгую жизнь идей в сравнении с природой, затрагивает другой аспект ускользающего существа визуальности. Временное измерение кажется парадоксальным: в то время как скульптура разлагается и исчезает за нескольких недель, акт смотрения фиксирует эту временность. Более мимолетный, нежели скульптура, миг смотрения делается более долговечным в своем воздействии. Хороший контрапункт к парадоксу Кристенсен образует творчество бельгийской художницы Анны-Вероники Янссен. Она делает нечто противоположное, когда исследует материальность нематериального — например, света. Это снова темпоральность материи, на которую направлена визуальная рефлексия⁶¹.

61. Развернутый анализ работ Кристенсен по исследованию феномена времени см.: *Bal M. Jeannette Christensen's Time // Kulturtekster. No. 12. Bergen: Cent-*

Работы этих художников, отнесенные обществом к миру искусства и признанные предметом искусствоведения, преступают пределы этой дисциплины, в значительной степени в силу глубокой вовлеченности в визуальное «размышление» о допущениях, которые определяют историю как поиск источников — такова вполне стандартная искусствоведческая практика. Попытки усложнить темпоральность опровергают эти стандартные представления. Например, оспаривается мысль о том, что происхождение объекта детерминирует его значение. Такое понимание приводит к некритическому изобретательству, которое «нормализует» процессы коллекционирования, обладания, музейных приобретений и их документирования, подобно исторически обусловленной и политически проблематичной проблеме «мастерства»⁶². Хронология по определению европоцентрична. Подтасовки с европейской хронологией можно рассматривать как одну из техник колонизаций.

Хупер-Гринхилл утверждает, что вследствие догматичного восприятия хронологии как структуры происхождения, мифы перерабатываются некритически, неизвестные истории так и остаются невостребованными, и «здравый смысл», который активно помогает современному положению вещей и в основном принимается, нежели оспаривается⁶³. Этот анализ процесса и критика описывающих его понятий составляют важный объект визуальных исследований. Анализ поднимает вопрос о чистоте, аутентичности и оригинальности. И этот вопрос, в свою очередь, подрывает главенство артефакта как объекта визуальных исследований.

СМЕРТЬ «КУЛЬТУРЫ»

Если визуальность больше не является ни качеством или свойством вещей, ни психологическим феноменом (тем, что может воспринять глаз), это значит, что она способствует вопрошающему смотрению и предпочитает смотрение как таковое, так же, как идея смотрения основывает его исключительно на чувстве (взгляд не является визуальным восприятием). Нельзя воспри-

er for the Study of European Civilization, Universitetet I Bergen, 1998. О Янсен см. также: *Idem*. Ann Veronica Janssens: Labo de Lumière/Light in Life's Lab// Ann Veronica Janssens: une image différente dans chaque oeil/A Different Image in Each Eye/L. Jacob (Ed.), D. Vander Gucht (Trad.). Liège: Espace 251 Nord, 1999. P. 73–102.

62. О проблеме художественного намерения — типичного случая «происхождения» — см. гл. 7 в: *Bal M. Travelling Concepts in the Humanities*.

63. *Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture*. P. 50.

нимать всерьез рассуждения о «чувственной непосредственности» и «чувстве, по определению возвышенном», которое затем определяется как «репрезентация, приносящая удовольствие»⁶⁴. Все это традиционные клише истории искусства, которые ставятся под сомнение визуальными исследованиями. Насколько визуальные исследования выводят свои границы, методы и цели из отличия от прочих дисциплин, настолько же недопустимо повторение их клише.

Схожая судьба ожидает и понятие «культуры». Все давно к тому идет. Столкнувшись с визуальностью на многих направлениях, культура больше не является ни локально специфической, как в этнографии, ни универсальной, как в философии, ни ценностно-экспертной, как в истории искусства, ни глобальной, как в современном массовом сознании, формирующемся под влиянием экономики. Наоборот, культуру необходимо в дискуссионном порядке поместить между глобальным и локальным, удерживая в памяти специфику обеих сфер, разведенных по примеру «искусства» и «повседневности», но при этом учитывать эту специфику для рассмотрения «моделей, определяющих этиологию культурного непонимания»⁶⁵. Паячковска приводит подходящий пример этой бинарной оппозиции в роли структурирующего принципа. С точки зрения бинарного мышления существует острое противостояние между «аналоговой» реальностью, которую описывает наука, и «цифровой» реальностью естественного языка. Как следствие, монологическое убеждение, что язык обозначает реальность, есть противоречие, требующее промежуточных категорий «с привлечением религиозных понятий „загробной жизни“ и сверхъестественных понятий «бессмертия» или «духа».

Поскольку промежуточные категории воплощают очевидный диктат бинарной логики, они вызывают особое беспокойство, а содержащиеся в них понятия либо идеализируются, либо, напротив, разоблачаются. К примеру, загробная жизнь традиционно рассматривается как внутреннее противоречие между божественным и духовным⁶⁶.

Автор продолжает более общепризнанным заявлением, но связь тут вполне уместна. Итак, утверждается, что первичное противопоставление понятий «природы» и «культуры» создает промежуточную категорию, в которой обретает себя понятие сек-

64. Visual Culture Reader. P. 9.

65. Feminist Visual Culture. P. 3.

66. Ibid. P. 6–7.

суальности. В результате — и это основное положение книги — феминизм становится логической необходимостью в развитии любой теории культуры, в том числе — а во многом в первую очередь — в теории визуальной культуры. Поскольку объекты более не являются автономными артефактами, способными «превосходно сообщать что-либо благодаря тому, что́ они есть», то их изучают как практику, в которой оба термина («визуальный» и «культура») проблематизируют стоящие за ними общие места и монодисциплинарные значения⁶⁷.

Понятие культуры имеет длинную, отчасти застывшую историю, которую не может игнорировать ни одно академическое исследование, проводимое на материале культуры. Как правило, разделяют два варианта употребления термина. Первый предполагает «лучшее из того, что производит общество». Это значение обслуживает интересы элиты, возвращенной культурными институтами. Другой вариант имеет в виду образы жизни, моделирующие события по образцу ритуала, но также обращает мало внимания на такие маркированные случаи, как система верований и связанное с ней поведение⁶⁸. В своем более изощренном анализе Рэймонд Уильямс различает четыре употребления термина «культура». Первое обозначает общий процесс интеллектуального, духовного и эстетического развития. Второе в более узком смысле указывает на формы интеллектуальной, в первую очередь, художественной деятельности. Если первое потакает взглядам элиты, то второе отражает реформистские тенденции. Попытка сделать культуру общедоступной сохраняет узаконенные элитой ограничения как вожделенный объект демократизации. Третье, более связанное с антропологией и этнографией, указывает на конкретный образ жизни людей и их групп в конкретный исторический период. В этом значении культура объединяет народ — отделяя его от другого народа — на основе единого самообраза. Четвертое и последнее различает понятие культуры как знаковой системы, через которую с необходимостью (хотя и не исключительно) социальный порядок транслируется, репродуцируется, проверяется и исследуется⁶⁹.

Продуктивный анализ Уильямса поднимает вопрос об определении и его недостатках. Другими словами, его четыре упо-

67. *Hodge R., D'Sousa W. The Museum as a Communicator: A Semiotic Analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth // The Educational Role of Museums. 2nd ed./E. Hooper-Greenhill (Ed.). London: Routledge, 1999. P. 53–63.*

68. *McGuigan J. Culture and the Public Sphere. London: Routledge, 1996. P. 5–6.*

69. *Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. NY: Oxford University Press, 1976. P. 76–82.*

требления остаются в странном подвешенном состоянии между тем, что *есть* культура, и тем, что она *делает* (или что делает понятие культуры)⁷⁰. Хупер-Гринхилл характеризует эту деятельность как обучение через дискриминацию и оценивание⁷¹. Аналогичным образом, в своем обвинительном заключении, посвященном злоупотреблению идеей культуры, Тони Беннетт замечает, что реформистская роль культуры воспринимается как превращение чего-то грубого и чувственного в нечто более утонченное. На мой взгляд, это не единственная форма, в которую может облекаться обучение. Оно может быть также стремлением к преодолению разрыва между телом и разумом, а также других «недоразумений», коренящихся в бинарном мышлении. Культура — не (просто) религия. Точно так же она не является лишь частью аристократического проекта.

Если же, напротив, миссия анализа культуры, в том числе, в его визуальном варианте, заключается в рассмотрении того, какими способами власть вписывается в «культурные зоны» и пространства между ними, тогда ни одно из определений Уильямса нельзя признать адекватным. Ни те, которые универсализируют предмет с позиций элитаризма, ни те, которые разбирают и гомогенизируют понятия в целях изучения гетерогенных границ, разделяющих практики, языки, виды образности и визуальности, события и голоса на фоне многообразного распределения власти и привилегий⁷². Существуют ключевые зоны, постоянно меняющие свои очертания. В них и происходит это смешение, чей ход задается властными и ценностными ограничениями.

Впрочем, «смешение» звучит несколько безмятежно. У кого есть доступ к управлению процессами, которые регулируют коды и (пере) утверждают структуры? Ведь именно этот доступ, а не искомое содержание, должен равноправно распределяться. Культура может служить передаче доминантных ценностей, а может быть и местом сопротивления, где общепринятые господствующие коды смещаются и нарушаются, уступая альтернативным системам кодирования. Здесь теория культуры объединяет свои усилия с философией. В частности, Джудит Батлер внесла влиятельные предложения в разработку вопроса о гибкости значения и возможности его изменения. Ее перформа-

70. Полезный обзор сложностей, с которыми сталкивается концепция культуры как текста см.: *Fuchs M.* Textualizing Culture: Hermeneutics of Distanciation // *Travelling Concepts/J. Goggin, S. Neef* (Eds). Amsterdam: ASCA, 2001. P. 55–66.

71. *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 10.

72. О «культурных зонах» см.: *Giroux H.* Border Crossings. London: Routledge, 1992; обсуждение в: *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 12.

тивная концепция учитывает визуальность и выдвигает ее вперед, но не дает ей привилегий и не стремится (а скорее всего, и не может) ее изолировать⁷³.

В отличие от исследований, основанных на безоговорочном приоритете визуальности, перформативная концепция культуры несовместима с таким эссенциализмом. Как и в случае с объектом, проблема, кажется, коренится в попытке *определить*, что такое культура. Последняя окончательно теряет среди множества словоупотреблений — будь это употребление универсальное и единственное или же стандартизирующее и множественное.

Напротив, нам лучше вовсе отказаться от уточняющих маркеров, ограничивающих живую, а значит, и не вполне определенную область. Тогда мы могли бы говорить о «культурном» со ссылкой на Фабиана, для которого это то, «на что люди равняются, когда сталкиваются с требованиями многочисленных и разнообразных практик»⁷⁴. Это не должно отодвигать в тень практики, где ставятся под сомнение, опровергаются и встречают сопротивление «естественные составляющие» той или иной культуры, все еще актуальные для всеобщего обращения. «Обсуждение условий, — продолжает Фабиан, — такова нынешняя альтернатива подчинению (или инкультурации, интернационализации и т. д.). Нормальным результатом таких обсуждений будет, скорее, гибридизация, нежели дистилляция...»⁷⁵.

Потребность в изучении пространств, где осуществляется власть, актуальна и для понятия культуры как таковой, если мы решили разоблачить характерную для академического общества охранительную политику. Взять, к примеру, гнев, ругань и ложь, в избытке проявляющиеся на конференциях и в печатных выступлениях ученых. Однако культура, как и визуальность, не может быть закреплена с помощью дефиниций, пусть они даже дифференцированы и тонко связаны между собой. Зато она может быть пущена в оборот в рамках многочисленных дискурсов, «наборов слов, вещей, практик, верований и ценностей, которые предоставляют контексты употребления для конструирования значения»⁷⁶. Поэтому понимание «культуры» требует понимания дискурса, в рамках которого используются слово, его производные, синонимы и варианты. В этом отношении

73. Butler J. Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex». NY: Routledge, 1993; *Idem*. Excitable Speech: A Politics of the Performative. NY: Routledge, 1997; Jordan G., Weedon C. Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World. Oxford: Blackwell, 1995. P. 18.

74. Fabian J. Anthropology with an Attitude. P. 98.

75. *Ibidem*.

76. Barrett M. The Politics of Truth. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 123–129.

изолирование визуальности, исходящее из наличия имманентно визуальных объектов, обнаруживает стратегию доминирования. Здесь и дает о себе знать потребность в подлинной междисциплинарности, то есть не в собрании дисциплин, а в дискурсивных контекстах, где культура осуществляется в контакте с другими элементами этого дискурса. Таким образом, «культура» по примеру визуальности определяется негативно, а не через определенные свойства⁷⁷.

ВИЗУАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Всякая попытка артикулировать цели и методы визуальных исследований должна всерьез взяться за оба составляющих термина в их негативном определении: «визуальный» в смысле «смешанный» — синэстетический, дискурсивный и прагматичный — и «культура» как подвижная, дифференцированная, пребывающая между «культурными зонами» и выраженная в практиках власти и сопротивления. Коротко говоря, негативный смысл наших ключевых терминов может быть истолкован как напряжение, которое хоть и не позволяет провести четкие разграничения, но помогает уточнить область определения, даже если ее нельзя ограничить:

Визуальная культура движется в направлении социальной теории визуальности, фокусирующейся на вопросе о том, что стало видимым, кто это видит, как соотносятся между собой видение, знание и власть. Она рассматривает акт видения как результат напряжения между внешними образами или объектами, с одной стороны, и внутренним мыслительным процессом, с другой (курсив мой. — М. Б.)⁷⁸.

Такой взгляд не терпит безоговорочного усвоения любого определяемого признака или любого разграничения высокой и массовой культуры⁷⁹. Напротив, такое разграничение должно быть расследовано и отвергнуто как политически окрашенное. Кроме того, простое игнорирование, отрицание или избегание ведет также к забвению важного инструмента, используемого властью в своих технологиях и затронутого Уильямсом в его четвер-

77. O'Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fiske J. Key Concepts in Communication and Cultural Studies. London: Routledge, 1994. P. 68–69. Это ведет скорее к Соссюру, нежели прямо к Фуко.

78. Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 14, со ссылкой на: Burnett R. Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

79. Visual Culture/C. Jenks (Ed.). London: Routledge, 1995. P. 16.

том значении термина «культура». Наконец, и «высокое искусство» (в значении понятия и продукта, который оно обозначает), и разграничение, которое его поддерживает, являются первоочередными объектами визуальных исследований.

Вот почему я с такой неохотой признаю визуальную культуру ответвлением культурных исследований. Такое мое отношение связано не только с тем, что эти последние пренебрегают искусством и пытаются от него избавиться. Как я утверждаю в одной из недавних работ⁸⁰, представленных мной в качестве программных для анализа культуры, культурные исследования сталкиваются с рядом проблем, которых могло бы избежать разбираемое нами направление, выгодно учтя опыт своих предшественников. В самом деле, вслед за феминистской парадигмой культурные исследования, на мой взгляд, сумели придать гуманитарному знанию необходимую дисциплинарную структуру. Бросая вызов методологическим догмам, предрассудкам элит и догматичным оценкам, они оказались исключительно полезны тем, что заставили академическое сообщество, по крайней мере, осознать консервативный характер своих претензий, если не повсеместно их изменить. Новая составная дисциплина неизбежно страдала от непредвиденных трудностей и невзгод, с которыми встречается любое новаторское начинание. В определении дисциплинарных границ культурным исследованиям приходилось бороться с тремя проблемами, которые и сегодня продолжают угрожать их интеллектуальной мощи. Визуальные исследования, сменяющие парадигму культурных исследований, не могут поддержать своего предшественника, не задавшись сходными проблемами.

Во-первых, поскольку одна из главных новаций культурных исследований состояла в переключении внимания между различными видами объектов, культурные исследования в своем отталкивании от традиционных подходов так и не достигли (достаточного) успеха в разработке методологии, которая бы противостояла обособляющим методам отдельных дисциплин. Чаще всего методы не менялись. В то время как объект (*что*) менялся, метод (*как*) оставался неизменным. Но без общепризнанной жесткой методологии невозможно уберечь анализ от сползания в исключительное (само) восхваление, а главное, от внешних подозрений в этом сползании. Это основная проблема содержания и практической работы, с которой мы сталкиваемся сегодня. Специалисты по визуальным исследованиям не могут просто обходить ее.

Во-вторых, культурные исследования невольно «помогли» своим оппонентам, пожалуй, углубить, а не преодолеть разру-

80. Bal M. Travelling Concepts in the Humanities.

шительное деление на Древних (*les anciens*) и Новых (*les modernes*) — бинарную оппозицию, которой столько же лет, сколько культуре Западной Европы. К несчастью, эта оппозиция питает эдипальный психологический механизм, который совершенно бесполезен в деле изменения господствующих властных структур. Это в первую очередь социальная проблема, однако в современной ситуации, когда работу на академическом поприще найти все труднее, когда наблюдается возврат к иерархическим отношениям, она включает в себя и тенденцию к авторитарной политике назначения на академические должности, которая угрожает всему, что было достигнуто.

В нынешнем положении изоляция визуальных исследований от истории искусства (их непризнанного предка) и текстуально-го анализа (старого оппонента), равно как язвительные замечания в адрес обоих, решительно вредны. Осознанная ответственность на основе методологической рефлексии может помочь вымостить путь к более благоприятному академическому климату. Где нет методологии, там нет и убедительного анализа⁸¹.

Более того, проблема методологии затрагивает проблему политики, хотя не совпадает с ней. В этой связи Хупер-Гринхилл замечает: «Культурные исследования обнаружили интерес к культурной политике в теоретическом разрезе, но в гораздо меньшей степени — готовность заняться политикой культуры, в том числе — ее формированием и анализом»⁸². Чтобы положительно повлиять на изучаемый мир, не столько полезен политический *тон*, сколько анализ, распознающий политические мотивы внутри самого объекта. Если конкретно, то анализ музеев с плодотворной позиции визуальных исследований может спровоцировать изменения, тогда как критика некоторых канонических картин и рекламных изображений — нет. Другими словами, знание не автоматически оказывает положительное воздействие. В самом деле, передозировка реализма — «изучение вещей такими, какие они есть» — может привести к принятию того, что требует разоблачения.

Но поскольку видение есть акт интерпретации, последняя может определять способы видения и, следовательно, возможности изменения. Один вид промежуточного действия в рамках визуальных исследований предложил Хоми Баба в своем анали-

81. Более продуктивный подход — дискуссия между представителям различных школ, объединенных одним направлением. См., к примеру, дискуссию историков искусства, специалистами по эстетике и визуальным исследованиям в: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*/M. A. Holly, K. Moxey (Eds). Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Institute, 2002.

82. *Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. P. 164.*

зе того, что он называет «серийным расположением» (*seriating*)⁸³. Объекты, соединяемые по специфическому признаку, создают особые серии, и это облегчает создание и повторение утверждений. Критический анализ серий и оснований для их формирования может вскрыть и деавтоматизировать устаревшие ассоциации, например, связь прозрачного реализма и индивидуалистского высокомерия, нашедшего отражение в такой конструкции как «подлинные изображения выдающихся личностей», фигурирующей в описании Национальной портретной галереи⁸⁴.

Предметом анализа могут быть не только сами серии. Серийное расположение есть побочный эффект якобы объективных технологий наблюдения и классификации по принципу перечня как типичного феномена модерна; в этом смысле карта и музей также функционируют как технологии валоризации и власти. Эти феномены являются преимущественными объектами визуальных исследований, но только как производные модерна, укорененные в позитивизме. История их открытия, упорядочения и обладания также должна приниматься во внимание. Только тогда анализ будет одновременно убедительным и побудительным — к созданию альтернативных порядков⁸⁵.

Подобно музеям, карты обслуживают интересы, проявляющиеся в практике естественного языка. Не быть нанесенным на карту — значит быть незначимым, устаревшим или вовсе неизвестным. Быть на карте — значит быть опознанным, получить прикрепление к месту и удостоверение в своем существовании и важности⁸⁶. Эти выражения прекрасно демонстрируют нашу потребность в рассмотрении вербальной образности как составной части визуальных исследований. Разговор о картах как выразителях завоевательной политики и отражателях социальной иерархии привязан к англосаксонской части мира. Следовательно, это (вербальная) интерпретация применения карт. Интерпретация открытая (возможно, даже критическая), но одновременно гарантирующая этому применению поддержку, вступающая с ним в своеобразный сговор. Поэтому изучение метафор, превратившихся в «естественные» формы языка в их прямом, обыденном значении, становится обязательным разделом визуальных исследований⁸⁷.

83. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. P. 22.

84. Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. P. 29.

85. Anderson B. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991 (1983). P. 163.

86. King G. *Mapping Reality: An Exploration of Cultural Cartographies*. London: Macmillan, 1996. Цит. по: Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. P. 17.

87. Лакофф и Джонсон склонны универсализировать такие метафоры, однако теоретический каркас когнитивной лингвистики может быть эффектив-

ЗАДАЧИ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Размышления об объекте визуальных исследований привели к постановке неотложных задач этого движения, независимо от того, развивается ли оно как дисциплина или как союз дисциплин. В этом смысле объединение объекта и цели, подразумеваемое термином «объективный», своевременно напоминает о насущной необходимости поддержать это движение списком его достижений. Исследования визуальной культуры вряд ли станут описывать конкретные артефакты и их происхождение по примеру истории искусства или целые культуры, как это делает антропология. Скорее, они должны *критически* анализировать стыки и соединения визуального поля, расшатывая его «естественное», «привычное» состояние⁸⁸. Он должен фокусироваться на местах, где объекты — часто, но не исключительно — визуальной природы совпадают с процессами и практиками, формирующими данную культуру. Эту грандиозную задачу пока можно только наметить.

Во-первых, если учесть дистанцию, которую со временем займут визуальные исследования относительно искусствознания и его методов, объектом критического анализа должны стать, в первую очередь, господствующие повествования, считающиеся естественными, универсальными, истинными и неизбежными; их следует дезавуировать так, чтобы могли проявить себя альтернативные повествования. Необходимо изучить и объяснить связь между визуальной культурой и национализмом, очевидным в музейной практике, школе и материалах, которые она использует, а также между визуальной культурой и участвующих в ее формировании дискурсах империализма и расизма⁸⁹. Необходимо проанализировать связь классового угнетения (классизма) и элитаристской сущности обучения визуальной культуре, в том числе — задачи, которые традиционно ставят перед со-

но использован и в более специфических исследованиях (*Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: ЛКИ, 2008; Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. NY: Basic Books, 1999*).

88. «Критический» понимается здесь в смысле, унаследованном от Франкфуртской школы. Исследования визуальной культуры не должны перенимать слегка охранительный тон, пример которого был приведен выше и который выдает себя за политически ответственный. Но если визуальность окружает социальную жизнь вещей и видимые социальные конструкции, ее анализ является по сути своей социальным, политическим и этическим — настолько же, насколько и эстетическим, литературным, дискурсивным и визуальным.

89. *Hobsbawm E. J. Nations and Nationalism since 1870: Programme, Myth, Reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.*

бой музеи. Необходимо также осмыслить мотивации, обуславливающие предпочтение той или иной исторической трактовки, которые я уже как-то называла «нарративами первенства»⁹⁰. Картину властных отношений современности под рубрикой «история нации» можно считать одной из стратегий дисциплинирования, реализуемой в музеях, запутывающих посетителей сложными системами видимости и естественности⁹¹.

Другая важная задача исследований визуальной культуры — осознать, какие мотивации определяют приоритет реализма. Поддержка реализма — это стимул подражательного поведения. Господствующие классы провозглашают себя и своих героев примерами для узнавания и подражания. Вряд ли будет преувеличением заявление о том, что данная их заинтересованность прослеживается в культе портретной живописи⁹². Предпочтение, отдаваемое реализму, обнаруживает реальную политическую подоплеку. Поощряемая прозрачность предполагает, что художественному качеству придается меньше значения, чем добросовестной передаче изображаемого на портрете счастливица. Требование достоверности дополнительно поддерживает индексальный, несамостоятельный характер изображения. Барлоу говорит о «настоящих героях»⁹³, что заставляет вновь вспомнить упоминавшийся выше анализ королевского портрета⁹⁴.

Третья и, вероятно, самая важная задача визуальных исследований, которая объединяет первые две, состоит в распознавании мотиваций визуального эссенциализма, который активизирует познающий взгляд (согласно Фуко), оставляя его невидимым. Я считаю эту задачу насущной по трем причинам. Первая состоит в том, что непроницаемые «первичные объекты» уклоняются от осмысления совместными усилиями историков искусства и некоторых исследователей визуальности, но осмысление все равно остается на первом месте, оно и определяет восприятие, которое его сопровождает. При таком взгляде на проблему меняется соотношение индивидуального смотра и сообщества интерпретаторов. Вторая причина заключа-

90. Bal M. Louise Bourgeois' Spider.

91. См. также: Hooper-Greenhill E. The Museum in the Disciplinary Society.

92. Исследование Ричарда Бриллианта недостаточно освещает проблему портрета в этом аспекте (Brilliant 1996). См. также: *Portraiture: Facing the Subject*/J. Woodall (Ed.). Manchester: Manchester University Press, 1996; *Van Alphen E. Art in Mind: The Contribution of Contemporary Images to Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

93. Barlow P. The Imagined Hero as Incarnate Sign: Thomas Carlyle and the Mythology of the «National Portrait» in Victorian Britain // *Art History*. 1994. No. 17 (4). P. 518.

94. Marin L. Op. cit.

ется в упоминавшейся выше гендерной специализации взгляда, вытекающей из преимуществ, которые ему отдаются. Третья связана с остро насущной задачей разоблачить риторику материальности.

Основная задача — изучение визуального эссенциализма — порождает массу побочных. Остается в силе, например, необходимость критического анализа применимости визуальной культуры в деле укрепления гендерных и расовых стереотипов. Взаимосвязи между частным и публичным в иерархически упорядоченных практиках распределения привилегий и те интересы, которые обслуживаются этой дихотомией, актуализируют герменевтику подозрительности в адрес нынешних наследников позитивизма, одержимых визуальным эссенциализмом. Задумайтесь о привилегиях, которые получают, например, массовое искусство, история искусства, художественный рынок, знаточество (экспертиза, материальное обладание, эстетическая концепция, стиль), о евроцентричном универсализме, которого придерживаются эти благородные занятия. Это привело к небрежению частными значениями, воспоминаниями, семейными историями и теми визуальными инструментами, которые в них применяются. Подобно изменениям контекста, способы использования объектов меняют их значение. К примеру, домашние вещи приобретают важность для жителей диаспоры в качестве механизма культурной памяти⁹⁵. Точно так же социальная роль визуальных характеристик — например, масштаба — может вызывать специфическое отношение к телу, как, например, в картинах Дженни Савиль⁹⁶. Тело может обеспечить эмоциональный комфорт или, наоборот, отталкивать, создавать преграду, порождать ощущение интимного контакта или угрозы, но также и способствовать познанию, даже служить «научным» методом постижения сложности мира (как в культуре барокко)⁹⁷. Наконец, требует анали-

95. *Bhabha H. K.* Op. cit. P. 7.

96. Дженни Савиль (Jeny Saville) — одна из самых известных представительниц поколения так называемых Молодых художников британии, заполнивших арт-рынок в 1990-е годы. Ее раннему успеху способствовал известный коллекционер Чарльз Саатчи, обративший внимание на нетипичный для современного художника технический консерватизм Савиль. Художница пишет маслом, в основе ее подхода — визуальный мимесис, ставка на узнавание, только сами образы (преимущественно женские) всегда болезненно гипертрофированы, концептуально изуродованы с целью проблематизации самой идеи тела как чего-то родного, уютного и естественного, что на уровне тем и мотивов сближает ее с творчеством Синди Шерман. — *Прим. пер.*

97. О роли масштаба в современном искусстве, черпающем вдохновение в барокко см.: *Bal M.* Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

за и все многообразие интердискурсивного и интертекстуального взаимодействия объектов, серий, форм неявного знания, текстов, дискурсов и значений, порождаемых этими процессами.

ВОПРОС О МЕТОДЕ

Если задачи исследований визуальной культуры должны определяться объектом, то и методы, оптимальные для решения этих задач, должны быть ими эксплицитно обусловлены. Догадываюсь, что это наиболее уязвимое место в моих утверждениях. Многие ученые полагают, что начинать надо с методологии, тогда как выбор метода, исходящий из особенностей объекта, грозит попаданием в порочный круг. Методы должны быть независимы от объектов и задач, чтобы уберечь науку от проекций и выдавания желаемого за действительное. В качестве основного принципа это бесспорно. Но верно и обратное. Во-первых, вряд ли необходимо демонстрировать отупляющее действие заранее заданной методологии. Во-вторых, методы, господствующие в признанных дисциплинах, также имеют своим предшественником объект (ивность), хотя уже об этом и не помнят. В-третьих, в качестве инструмента функционирования знания/власти методы никогда не освободятся от подозрения в сделке с политикой, поддерживающей их господство. И, в-четвертых, поскольку культурные исследования всё еще редко формируют подходящие методы, которые бы не привносили с собой предвзятость, методологическая рефлексия остается необходимой.

Учитывая эту дилемму, я позволю себе набросать несколько методологических принципов, которые могли бы отчасти содействовать появлению эффективных методов. Первое соображение касается отношения к конкретным объектам. В свете упомянутой выше дискуссии это отношение обречено быть проблематичным. По моему мнению, *анализ* — это ключевое понятие, призванное преодолеть склонность к обобщениям, которую визуальные исследования получили в обременительное наследство от истории искусства. Дженкс предлагает обоснованное соотношение аналитического и конкретного — методичное приложение теории к эмпирическим аспектам культуры⁹⁸. Тут-то и возникает проблема «приложения».

Формулировка Дженкса предполагает отделение теории от эмпирической реальности, а также инструменталистское понимание теории. Парадокс такого понимания состоит в том, что под видом зависимости теории от объекта именно объект удерживает

98. Visual Culture. P.16.

ся в подчиненном положении — как пример, иллюстрация, случай для отправной точки построения теории. Как утверждал Фабиан, так называемые эмпирические объекты не существуют «где-то во-вне», но проявляют себя в столкновении объекта и аналитика, которому способствует теоретический багаж, стоящий за каждым участником этой встречи⁹⁹. Это превращает анализ из инструменталистского «приложения» в преобразующее взаимодействие между теорией, аналитиком и объектом (включая те его аспекты, которые остаются невидимыми до самой встречи). С этой точки зрения процессы интерпретации входят в объект на правах составных частей и по очереди исследуются аналитиком.

Будучи антропологом, Фабиан описывает свои встречи с людьми. Так, основной пример в его книге¹⁰⁰ — это пословица с высокой, отчасти даже визуальной образностью («власть пожирает сама себя»¹⁰¹). Вопрос, который провоцируется таким объектом — что это значит? — не имеет само собой разумеющегося ответа. Напротив, антрополог вместе с исследуемой группой прорабатывают значение этой конструкции в ходе театрального представления, которое призвано истолковать вторичный, последующий объект¹⁰². Объекты оказываются активными участниками в аналитическом представлении, где они запускают механизм рефлексии и умозрения. Они могут опровергать проекции и ложно ориентированные интерпретации, которые допускает аналитик и тем самым создают интеллектуально состоятельный теоретический объект.

Второе положение, вытекающее из первого, уточняет природу практик интерпретации. В исследованиях визуальной культуры, которые подтверждают — надеюсь, это должно быть так — критическую задачу движения, такие практики составляют как метод, так и объект исследования. Такой элемент авторефлексии является обязательным, хотя он же и повышает риск нарциссизма и потакания своим слабостям. Более того, герменевтика визуального¹⁰³ модифицирует герменевтический круг. В традицион-

99. *Fabian J. Power and Performance.*

100. *Ibidem.*

101. Действительно, Йоханнес Фабиан работал с так называемой Театральной группой Мифванколо (*Mifwankolo*) из г. Лубумбаши (Демократическая Республика Конго), поставив ее силами пьесу под названием «Власть сожрала себя сама». В ней условно проигрывались лингвистические модели, типичные для стран «черного континента», где нормой считался словесный магический каннибализм. — *Прим. пер.*

102. Это выражение предполагает возвращение к истолкованию интерпретанты (Pierce 1984) как вторичного знака-истолкователя, вызванного стремлением понять первый знак.

103. *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual/I.* Heywood, B. Sandywell (Eds). London: Routledge, 1999.

ном понимании круг «от целого к части и обратно» принимает как данность автономию и целостность объекта. Подобное допущение более не приемлемо, особенно, в свете запутанного социального функционирования объектов. Вместо этого исследования визуальной культуры рассматривают объект по сути как часть, относящуюся к целому, которое по определению ограничено во времени и по каким-то стратегическим причинам. Например, объект может быть деталью либо полного набора, либо серии (в смысле Бабы), либо всего социального пространства, в котором он функционирует. Наконец, практики интерпретации в исследованиях визуальной культуры придерживаются диалогической трактовки значения. Оно, скорее, проступает в ходе интерпретации, нежели существует до нее. Значение — это диалог между наблюдателем и объектом, подобный диалогу между наблюдателями. Далее ситуация усложняется тем, что диалогичным является и понятие значения как таковое, коль скоро оно по-разному понимается в различных рациональных порядках и типах семиозиса.

Третий методологический принцип — неразрывность анализа и педагогики, связанной с преобразующим взглядом теоретика. Любая деятельность в изучении визуальной культуры одновременно фиксирует некоторый момент в получении визуальной грамоты, обучении восприимчивости к объекту без позитивистского благоговения в отношении его неотъемлемой «истины». Потребность человека в значении основана на распознавании моделей; само обучение происходит тогда, когда новая информация адаптируется к уже известным моделям¹⁰⁴. Поскольку новая информация всегда вырабатывается на основе рамок и структур, в которые она вмещается, не бывает восприятия вне памяти¹⁰⁵. Это не значит, что информация всегда подается в упрощенной форме с целью полного совпадения уже известной и предлагаемой информации, что препятствовало бы обучению. Своего рода «неподчинение» заданной заранее схеме — также важный элемент обучения¹⁰⁶. Более того, исследователям визуальной культуры следует быть особенно внимательными к «мультисенсорному» аспекту обучения, его активной природе и неразрывной связи аффективных, телесных и когнитивных компонентов. «Объекты интерпретируются путем „чтения“ с применением пристального взгляда, который, в свою очередь, комбинируется с широким чувственным опытом, включающим неявное знание и реализованные реакции. Как по-

104. *Sotto E.* When Teaching Becomes Learning: A Theory and Practice of Teaching. London: Cassell, 1994. Цит. по: *Hooper-Greenhill E.* Museums and the Interpretation of Visual Culture. P.117.

105. *Davey N.* The Hermeneutics of Seeing. P. 12.

106. *Bruner J.* Acts of Meaning. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. Гл. 3.

знавательные, так и чувственные реакции могут приносить плоды, некоторые из которых так и остаются непроизнесенными»¹⁰⁷.

Четвертое соображение о методологии заключается в историко-аналитической проверке режимов визуальной культуры, в частности, получивших воплощение в ключевых практиках своего времени, в его сохранившихся чертах. Такая форма исторического анализа не занимается материализацией того или иного прошлого состояния, но берет за отправную точку современную ситуацию, которая и проливает свет на прошлое. Так, все еще господствующий модернистский музей — парадигматический объект такого анализа. Его претензия на энциклопедичность, таксономическая организация, прозрачная риторика и националистские предпосылки снова и снова возвращают себе статус почти полной естественности. Тот род исторического анализа, который я имею в виду, не исчерпывается описанием изложенных принципов. Прежде всего, он демонстрирует следы их наличия в современной культуре, те гибридные формы, которые они принимают, и обращается к последствиям трансформаций, которые переживает модернистский музей в ходе своего превращения в постмодернистский.

Этот последний пример, как и все предыдущие, отнюдь не заимствован из искусства или каких-то иных устойчивых институций. Я сознательно привела его для обоснования своей позиции, согласно которой визуальные исследования определяются не только выбором объекта — я утомлена фетишистской одержимостью интернетом и рекламой как образцовыми объектами. Подтекст перечисленных принципов должен быть понятен. Как нет нужды охранять границу между «высокой» и «низкой» культурой, так и нет необходимости отделять визуальную продукцию и ее изучение. Если объект сам участвует в аналитическом процессе, как я утверждала выше, то создание и сохранение любых границ будет самым тщетным из тех бесполезных занятий, в которые может ввязаться академическое сообщество. Нужно лишь любой ценой избегать одной ошибки. Не стоит вслед за прежними культурными исследованиями полагать, что небрежение «высокой культурой» влечет за собой социальные разграничения, ведущие к исчезновению этой категории. Это и есть визуальный эссенциализм, чьи последствия следует активно искоренять.

Перевод с английского Яна Левченко

107. Hooper-Greenhill E. Museums and the Interpretation of Visual Culture. P.119. См. обзор концепции обучения, имплицитно одобряемой в ходе обучения визуальной грамотности в гл. 6.