

Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований

ОТВЕТ НА СТАТЬЮ МИКЕ БАЛЬ
«ВИЗУАЛЬНЫЙ ЭССЕНЦИАЛИЗМ
И ОБЪЕКТ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»¹

ДЖЕЙМС ЭЛКИНС



ВИЗУАЛЬНЫЕ исследования, визуальная культура, исследования образа (Image Studies), образная антропология (Bild-Anthropologie), наука об образах (Bildwissenschaft): безымянное поле расширяется очень быстро, и оно растет по-разному в различных частях света. Немецкая наука об образах (Bildwissenschaft), как этот термин использует Хорст Бредекамп, прибегает к внешнему расширению ресурсов истории искусства, дабы охватить весь спектр образов. Образная антропология — название книги Ханса Белтинга² — представляет собой экспериментальное смешение антропологической, философской и искусствоведческой проблематик. В Мехико визуальные исследования постепенно разрастаются от семиотики до теории коммуникации³. В Копенгагене визуальная культура представляет собой комбинацию американской истории

1. Перевод выполнен по изданию: © *Elkins J. Responses to Mieke Bal's «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture: Nine modes of interdisciplinarity for visual studies»*// Journal of Visual Culture. 2003. No. 2. P. 232–237.
2. *Belting H. Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Wilhelm Fink, 2001.
3. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) является важнейшим источником теоретической активности в области культурных исследований. «Тес» de Monterrey, технический университет с обширной программой в сфере гуманитарных наук, предлагает курсы по визуальным исследованиям, которые распределены между департаментом гуманитарных наук и департаментом коммуникации и технологий изображений. Третий университет, Universidad Iberoamericana, предлагает курсы по визуальным исследованиям в рамках своего департамента искусств.

искусства и английских культурных исследований при едва заметном французском влиянии⁴. Визуальная культура, постколониальные исследования, исследования фильма и культурные исследования смешались в учебных курсах, преподаваемых в таких отдаленных местах, как Берген, Тайбэй, Дели, Буэнос-Айрес и Болонья⁵. Принимая во внимание многообразие учебных программ, курсов, департаментов, имен и языков, оказывается решительно невозможным проследить генеалогию этой дисциплины — при условии, что она и является тем, что я в дальнейшем буду называть визуальными исследованиями.

В этой в высшей степени продуктивной какофонии присутствуют, как мне кажется, несколько различных голосов. Для начала я представлю их схематически, а в дальнейшем разовью свои тезисы.

1. Существуют такие историки искусства, которые предпочли бы продолжить исследовать и преподавать устоявшиеся эпохи и произведения. Однако эти последние вполне могли бы быть проинтерпретированы на любом из имеющихся примеров. Опыт подсказывает мне, что историки искусства никогда не признают этого публично. Кроме того, в нынешнем политическом климате их голоса могут иметь лишь консервативное звучание. В то же время я сомневаюсь, что среди историков искусства, удовлетворенных своими специальностями, найдется много таких, кто стал бы возражать против расширения своей дисциплины. Большинство из них не являются убежденными консерваторами. Скорее они — подобно специалистам в любой другой области — сосредоточены на своих темах. Такие историки напоминают столпников, восседающих на вершинах чистого знания. В качестве примера я бы назвал Чарльза Демпси (Charles Dempsey): для практических целей он располагает не-

4. Осенью 2002 года Копенгагенский университет открыл магистерскую программу по визуальной культуре. Книга Нильса Марупа Йенсена «Время образа: теории и изображения в визуальной культуре» (*Jensen N. M. Billedernes Tid: Teorier og Billeder i den Visuelle Kultur*. København, 2001) ставит акцент на семиотике, теориях времени и размышлениях Деррида о контексте и установлении рамок. Курс Йенсена о «визуальной культуре» включает в себя тексты Раймонда Уильямса, Мартина Джэя, Режи Дебрэ («три эпохи видения»), Томаса Митчелла, Уильяма Митчелла, Светланы Альперс, Джонатана Крэри, Сьюзан Зонтаг («В Платоновой пещере»), Джона Тэйлора (из «Body Horror»), Ролана Барта, Дэвида Фридберга, Роберта Нельсона («Appropriation» из «Critical Terms for Art History»), Хэл Фостера, Клодин Изе («To be Primitive Without Culture»), три статьи из антологии «Routledge Visual Culture Reader», а также работы Поля Вирилио и Льва Мановича («The Automation of Sight»).

5. См.: *Elkins J. Visual Studies: A Skeptical Introduction*. NY: Routledge, 2003.

достигаемо детальными сведениями о некоторых канонических художниках центральной Италии эпохи Ренессанса — от Боттичелли до Карраччи. Для эрудита было бы невозможно даже приблизиться к тому, чего достиг такой ученый, как Демпси⁶.

2. Есть те, кто, следуя предложению Хорста Бредекампа, стремится использовать методологический ресурс истории искусств, чтобы осветить круг новых объектов, начиная по обыкновению с фильма и фотографии. В рамках этой модели история искусства как наука об образах (Bildwissenschaft) устремлена вовне, применяя свою компетенцию и плотность контекстуального анализа к постоянно расширяющемуся объему материала. Речь идет, прежде всего, о Бредекампе — специалисте в области искусства XVII века. Однако он много писал об истории науки, об историографии истории искусства и об искусстве — от Ренессанса до наших дней. С историографической точки зрения немецкая история искусства демонстрирует давний особый интерес к темам, которыми сегодня увлечены визуальные исследования — начиная с Ригля и Варбурга и включая Бенъямина и Панофского. Следовательно, для будущего было продуктивным продолжить расширять исследования в области истории искусства, дабы охватить ими новые типы объектов.

3. Есть те, кто стремится заново определить сам смысл истории искусства, проецируя на нее методологии внешнего происхождения. Одним из наиболее интересных последних примеров такого способа действий служит *L'image survivante* Диди-Юбермана, монография о понимании образа немецким историком искусства Аби Варбургом⁷. Эта книга может быть прочитана как исследование путей, какими психоаналитические трактовки, вкупе с Варбурговой одержимостью, способны реанимировать специфическую для истории искусства восприимчивость к истории образа. Варбургова Pathosformel, понятие Nachleben, и интерес Фрейда к связи бессознательного с образом комбинируются, чтобы сформировать альтернативную модель для генеалогий и способов влияния, которые и в дальнейшем будут оправдывать интерес к истории искусства. Книга Диди-Юбермана пока не переведена на английский⁸, и остается неясным,

6. Dempsey C. Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style. Fiesole, Italy: Edizioni Cadmo, 2000.

7. Didi-Huberman G. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éd. de Minuit, 2002.

8. Перевод был выпущен в 2005 г. издательством Пенсильванского университета, см.: Didi-Huberman G. *Confronting Images: Questioning The Ends Of A Cer-*

каким будет ее влияние на сообщество ученых, чьи методологические интересы становятся все более разнообразными. Набрасывая эту усеченную схему, я стараюсь упомянуть лишь современных историков искусства. Но если бы я составлял исторический перечень, то особое место в этой категории занял бы Эрнст Ханс Гомбрих — хотя бы потому, что на протяжении всей своей жизни он не терял интереса к психологии и последовательно настаивал на том, что не был историком искусства.

4. Есть исследователи, работы которых влекут за собой пересмотр истории искусства в свете более влиятельных объяснительных принципов. Элен Диссанаяки (Ellen Dissanayake) может служить примером такой стратегии: она занимается поиском биологических оснований искусства и в той мере, в какой ей это удастся, заново объясняет феномены из области истории искусства с тем же классификационным эффектом, каким обладали теории Берреса Фредерика Скиннера⁹ на раннем этапе разработки модели поведения животных. Столь же яркая и абсолютно непохожая программа разрабатывалась Пьером Бурдьё¹⁰. В теории его марксистско-социологическая интерпретация стремления владеть и торговать произведениями искусства должна была предоставить главный нарратив для истории искусства, превращая существующую литературу по этому предмету во вторичный феномен: неадекватное отражение не в полной мере реализованного стремления. Насколько мне известно, ни Диссанаяки, ни Бурдьё никогда не помышляли подчинить историю искусства как дисциплину другой категории, но для тех, кто находит их сочинения убедительными, история искусства по необходимости оказывается эпифеноменом более фундаментальных идей.

5. Существуют те, кто стремится объединить несколько полей, дабы создать место встречи для дисциплин, — своего рода ярмарку или коллаж синхронно и калейдоскопически сменяющих друг друга дисциплинарных фрагментов. Если бы визуальные исследования были сформированы таким образом, история искусств стояла бы в ряду прочих дисциплин (или их частей) без каких-либо особых преимуществ. Последняя книга Бруно Лату-

tain History Of Art. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005. — *Прим. ред.*

9. Skinner B. F. Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why. NY: The Free Press, 1995.

10. Бурдьё П. Различение: социальная критика суждения (фрагменты книги)/Пер. с фр. О. Кирчик// Западная экономическая социология. Хрестоматия современной классики. Антология/Сост. и науч. ред. В. В. Радаев. М.: РОСС-ПЭН, 2004. С. 537–568.

ра «Iconoclash»¹¹ хороший тому пример. Латур стремится найти инклюзивное, демократическое пространство для того, что он называет «иконофилическими» учеными всех сортов. Интеллектуальное пространство «иконоборства» (iconoclash) находится где-то между и среди исследований религии, науки и истории искусства. Я бы назвал это «сорочиной теорией» междисциплинарности, поскольку по крайней мере на начальном этапе она действует методом собирательства. Она щедра, недисциплинированна, оптимистична, и ее единственными врагами являются те иконофобы, иконические фетишисты или иконоборцы, кто неспособен принять участие в широком «иконофилическом» форуме идей.

6. С этого момента вещи усложняются. Существуют те, кто намерен объединить предметные поля, не производя ничего, что могло бы быть названо новой дисциплиной или хотя бы набором известных дисциплин. Существует множество различных ожиданий в отношении этой становящейся все более неуловимой междисциплинарности. В одной версии междисциплинарное пространство мыслится именно как зазор между дисциплинами. «Немного темноты» из мрака междисциплинарного пространства, согласно литературному теоретику Роберту Ходжу (Robert Hodge), может быть «вброшено» в белизну разнородных дисциплин¹². Для визуальных исследований центральным примером здесь мог бы служить Жак Деррида в том смысле, что его набег в область визуальности намеренно предпринимались без обращения к «материнской» дисциплине. «Мемуары слепого» Деррида не обсуждают дисциплин и даже не делают свои вторжения эксплицитными: полный перечень областей исследования, попытку составления которого Деррида предпринимает в этом тексте, — включая лингвистику, феноменологию, классическую филологию, онтологию, историю искусства, охрану памятников, религиоведение и теорию литературы, — мог бы продемонстрировать, что большая часть работы располагается где-то между поддающимися именованию участками.

11. Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art/B. Latour, P. Weibel (Ed.). Karlsruhe: ZKM, 2002.

12. Ходж (1995) также присоединяется к предыдущей теории (пятый номер в моей классификации), поскольку он говорит, что возможно создать трансдисциплинарные поля, «образуя из дисциплин беспорядочную смесь и при этом смешивая «дисциплинарность с не-дисциплинарностью». Он также смешивает метафоры, говоря о собирании осколков и возвращении их в дисциплины. Следует заметить, что его манежейство несколько противоречиво.

7. Другая версия стремления к подлинной междисциплинарности, таящая в себе концептуальный вызов, была артикулирована Стивеном Мелвиллом. «Для меня не очевидно ни то, — писал он в анкете журнала *October*, посвященной визуальной культуре, — что визуальные культурные исследования в каком-то вызывающем интерес смысле являются междисциплинарными, ни то, что они способны стать источником чего-то такого, что я мог бы счесть действительно междисциплинарным»¹³. Подлинная междисциплинарность в смысле Мелвилла имела бы место, если бы новая область исследований позволила своему понятийному порядку или беспорядку локализовать объект, который она исследует. Мыслить вещи противоположным образом, — когда визуальные исследования представляют собой новую конфигурацию существующих методов интерпретации, применяемых к уже идентифицированным объектам (как в моем 5-м пункте), — означает заботиться о сохранности конвенционального междисциплинарного мышления¹⁴. Если я верно прочитываю Мелвилла, то подлинной междисциплинарности мы бы не наблюдали и в том случае, если бы визуальные исследования понимали самих себя как подвижное пустое место между известными дисциплинами, поскольку простое существование понятийной карты, — раскрашенной в белый и черный цвета, обозначающие дисциплины и пустые места соответственно, — ослабило бы подлинный понятийный интерес, способный возникнуть лишь из постоянной неуверенности относительно потенциала и цели, которыми дисциплины могли бы обладать.

8. Другим родом междисциплинарности для визуальных исследований был бы тот, который опускается *ниже* дисциплин и завладевает своего рода субоснованием за пределами обычного интеллектуального поля. Том Митчелл¹⁵ предложил нечто подобное, выступив с инициативой, согласно которой визуальная культура должна быть «родом де-дисциплинарной» операции. «Нам нужно избавиться от заблуждения, согласно которому „визуальная культура“ „покрывается“ проблематиками истории искусства, эстетики и медиа-исследований — пишет он. — Визуальная культура начинается в области, не заслуживающей

13. *Melville S. Response to Visual Culture Questionnaire // October. Summer 1996. No. 77. P. 53.*

14. Мелвилл формулирует это как различие между «„научной“ линией», представляемой Панофским, и «„дисциплинарной“ линией», представителями которой являются Вёльфлин и Ригль (последними он ограничился ради краткости).

15. *Mitchell W. J. T. Showing Seeing: Response to Visual Culture Questionnaire // October. Summer 1996. No. 77. P. 178.*

внимания этих дисциплин: в сфере нехудожественного, неэстетического, в сфере неумышленных, или „непосредственных“, визуальных образов и опытов». Она о «повседневном видении», «заключенном в скобки» дисциплинами, которые занимаются визуальностью в конвенциональном смысле. Это увлекательная идея. Если существует такая вещь, как демотический де-дисциплинарный способ мышления о «повседневном видении», тогда он должен возникать очень легко между разнообразными дисциплинарными, антидисциплинарными и трансдисциплинарными инициативами, формирующими это поле исследований сегодня.

9. В числе последних мы упомянем мобильные модели, когда визуальные исследования, чтобы обрести свой предмет, должны находиться в постоянном движении в стиле Делёза. Финальной и наиболее радикальной позицией является дезавуирование, или критика границ *как таковых*. Ричард Джонсон аргументирует именно таким образом, когда сетует на «кодификацию знания», которая «противоречит некоторым основным характеристикам культурных исследований», включая их «открытость и теоретическое разнообразие, их рефлексивную [и] даже самосознающую установку и особенно значение критики»¹⁶. Один из тезисов, которые Мике Баль отстаивает в «Визуальном эссенциализме», состоит в том, что некоторые границы — а также некоторые из тех, кто стремится держать их в неприкосновенности, — должны быть отодвинуты, если визуальная культура желает развиваться в наиболее интересном направлении. Позиция, которую она занимает, является образцовой и детально продуманной. Это также «финальный» текст, поскольку после него — после практик, демонстрируемых в ее собственных работах, в которых эти границы обсуждаются несколькими различными способами, — не может быть ничего кроме хаотичных текстов, сформированных в соответствии с выбором, сделанным независимо от дисциплин и их пределов.

Другое очень интересное на мой взгляд соображение, касающееся теоретических рассуждений о будущем дисциплин, заключается в том, что попытка реализации любой из этих теорий предполагает освоение других опций: как тех, которые я упомянул, так и многих других, о которых умолчал. Невозможно прибегнуть к какой-то теории, не работая при этом хотя бы в одной из альтернативных концепций. Ограничение, накладываемое на теоретизирование по поводу междисциплинарности,

16. *Johnson R. What is Cultural Studies Anyway? // Social Text. 1986. No. 16. P. 38* (см. перевод в настоящем выпуске журнала «Логос»).

связано не с когерентностью самих теорий, но с возможностью по-настоящему ввести в действие одну из них, за исключением первой, которая продолжает существовать как определяющее условие, оставаясь изолированной от этой проблематики. Даже подход Баль, который, с моей точки зрения, представляет собой максимально согласованную и живую критику самого понятия дисциплинарности, зависит — как ей самой хорошо известно — от живучести дисциплин.

Следовательно, оказывается невозможным выбрать что-то из приведенного списка или любого, подобного ему. Это единственный аспект, в котором мое мнение расходится с мнением, выраженным в эссе Баль, и это как раз вопрос акцента, который она ставит на уклонении от эссенциализма. Я не хочу контролировать дисциплины или блюсти чистоту истории искусства (я далек от этого!), но я считаю, что *существование* текстов, зависящих от дисциплинарной чистоты, является ключевым условием возможности подлинно инновативной междисциплинарности. Противодействие без противодействия оказывается тщетным.

Наилучший пример здесь (слишком часто игнорируемый в текущих дебатах) — Барбара Стаффорд (Barbara Stafford). На протяжении десятилетий она писала среди, между и вокруг большого числа дисциплин, и все же ее труд никогда не довольствовался каким-то одним подходом к дисциплинарности. Иногда она пишет так, словно дисциплинарное упорядочение представляет собой основную помеху для хорошей работы, а в другой раз она пишет, оставаясь в рамках глубоко специализированной перспективы. В ее работе имеется сопротивление деквалификации, часто сопутствующей ослаблению дисциплинарных границ, и она пишет хорошо и уверенно на самые темные темы. В то же время в ее работах содержится смысл, не исчерпывающийся констелляцией фрагментов закоснелого специализированного знания: шаблон оказывается знаком, как говорил Малларме, спроецированным на некую пустую поверхность. Саффорд была одной из моих консультантов в период подготовки диссертации, и я провел значительную часть из отведенных мне двух лет, ломая голову над ее работами и истоками их связности¹⁷. Леопарди как-то назвал свою образованность «соколом». Эта метафора еще более поразительна, чем это казалось тогда Леопарди, поскольку соколы имеют по два «желтых пятна» (область максимальной остроты зрения. — *Прим. пер.*) в каждом глазу: одно — для фокусировки вперед, стереоскопи-

17. Elkins J. Review of Barbara Stafford's *Body Criticism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991) // *The Art Bulletin*. 1992. No. 74 (3). P. 517–520.

чески, и второе — для четкого зрительного восприятия по обеим сторонам. В итоге: четыре «желтых пятна» и три быстро меняющиеся точки на земле, находящиеся в фокусе. Почему бы не писать таким способом, который требует годы, дабы обрести фокус? Что такое хороший текст, если не постоянный вызов читателю?

Таким образом, я согласен с Баль в том, что дисциплинарное упорядочение является враждебным по отношению к тому, чего, я надеюсь, способны достичь визуальные исследования. Но я также хотел бы сохранить некоторые границы, немного беспримесности и некоторые компетенции лишь для того, чтобы они смогли противостоять неприветливости открытых пространств междисциплинарности. Даже крайне консервативная стесненность дисциплинарными навыками — такая, как упомянутая в первом пункте моего списка — необходима и желательна для теоретического и практического развития визуальных исследований.

Я сам пытался применить некоторые из этих девяти теорий: иногда в качестве сторонника какой-либо из них, иногда как инспектор. Вторая теория, в которой история искусств апробирует свои интерпретативные инструменты на неканонических объектах, была во многом стратегией моей книги «Территория образов»¹⁸. В той мере, в какой эта книга использует лингвистику, археологию и антропологию, она также являет собой пример пятой (сорочиной) теории. В контексте того проекта я выступил на защиту обеих стратегий. Объяснение, почему историю искусства по-прежнему имеет смысл считать ресурсом для более широко понимаемых визуальных исследований (как во второй теории), заключается в том, что история искусства имеет одну из наиболее богатых и глубоких историй столкновения с объектами, интегрированными в исторические контексты. Это объясняет, почему столь сильно искушение отбросить ее в сторону, а также критиковать некоторых историков искусства за их стремление рассматривать собственную дисциплину как исток возникновения более широко понимаемых визуальных исследований. Тезис о необходимости взаимодействия между историей искусства, лингвистикой и другими дисциплинами (как в пятой теории) основывается на том, что их частные компетенции производят продуктивное «иконоборство» в терминах Латура. И так далее: я думаю, существуют аргументы в пользу каждой из девяти (и многих других, оставшихся за пределами нашего рассмотрения) теорий. И эти аргументы должны фор-

18. *Idem*. The Domain of Images. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

мулироваться с точки зрения радикального экспериментализма, не имеющего никаких обязательств перед дисциплинарностью.

Подлинный вызов для визуальных исследований, как я полагаю, состоит в том, чтобы оказаться в тех местах, где все реализуемые теории междисциплинарности и дисциплинарности все еще могут быть приведены в действие. Я полностью согласен с направлением рассуждений, представленных в эссе Баль, а также с ее достойным подражания настойчивым требованием поддержания лабильности границ. Я бы только добавил, что имеются добротные основания и для укрепления границ между соседями: существование границ, а также компетенций, которые они огораживают — это то, что придает смысл нашей «соколиной учености».

Перевод с английского Ильи Инишева