

ВИЗУАЛЬНИЙ ПОВОРОТ У КУЛЬТУРІ І КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Визначальною характеристикою сучасної глобальної культури є надлишок зображень, які із унікальної, матеріально укоріненої одиничності перетворились на безперервний дематеріалізований потік, подібний, як зазначив Норман Брайсон, до електрики з розетки чи води з крану [17, с. 230]. Починаючи з другої половини ХІХ століття людство перебуває в ситуації інтенсифікації візуалізації, незмінної складової модернізаційної експансії у просторі і часі, яку Жан-Луї Комоллі назвав «шаленством видимого» («frenzy of the visible») [21, с. 122], а Деніел Бурстін визначив як «Графічну Революцію» («the Graphic Revolution») [16, с. 13]. Обидва автори розглядають цю тенденцію як тою чи іншою мірою патологічний стан, оцінка, що стає лише більш песимістичною із технічним прогресом масових і нових медіа, які витісняють потоком екранних образів книжкову словесність, що довгий час сприймалась як синонім культури. «Ми живемо під безперестанною зливою образів, – меланхолійно констатує італійський письменник Італо Кальвіно в середині 1980-х. – Найсильніші медіа трансформують світ у зображення і помножують його за допомогою фантасмагоричної гри дзеркал... Більшість цієї хмари візуальних образів одразу розсіюється, як сни, що не залишають жодного сліду в пам'яті, але не зникає відчуття відчуження і дискомфорту» [20, с. 57]. Саме це відчуття дискомфорту створює потребу осмислення того, яким чином наше уявне, наше переживання і розуміння життя і суспільства змінюється, якщо на рівні повсякденного досвіду нас постійно омивають потоки медіалізованих, детериторіалізованих, деконтекстуалізованих і дематеріалізованих зображень, об'єм і охоплення яких важко уявити ще сто чи навіть п'ятдесят років тому. Пошук відповіді на питання, чи має підстави відчай окремих інтелектуалів, які вбачають у цьому процесі втрату можливості вдумливого, зосередженого споглядання, яке тільки і здатне підтримувати особисту автономію, що веде до осмисленої

політичної дії, стає одним із ключових завдань нового поля досліджень візуальної культури.

У середині 1990-х одразу два дослідники незалежно одне від одного і в рамках різних концептуальних програм проголосили візуальний поворот. Один із засновників візуальних студій, американський літературознавець В. Дж. Т. Мітчел заявив про «пiкторіальний поворот» у рамках політизованої формули візуальної культури, прочитуючи Пановського через Альтюссера, із уявної зустрічі яких постає те, що Мітчел називає «критичною іконологією» [51, с. 11–34]. Якраз спровоковане зображенням відчуття дискомфорту «по всьому спектру інтелектуального дослідження», на думку Мітчела, може слугувати показником візуального повороту в культурі. За таких обставин, зазначає він, образ постає як щось середнє між «парадигмою» і «аномалією», і його все-присутність робить видимою показову лакуну в знанні: «у тому, що часто характеризується як епоха “видовища” (Гі Дебор), “нагляду” (Фуко) і всепроникаючого імідж-мейкерства, ми все ще не знаємо точно, чим є картини, якими є їхні відносини з мовою, як вони діють на спостерігачів і на світ, як зрозуміти їхню історію, і що з ними робити» [51, с. 13]. Німецький історик мистецтва Готфрід Бьом назвав поворот «іконічним», протиставивши нову науку про образи (Bildwissenschaft) традиційній науці про мистецтво (Kunstwissenschaft) – його деполітизована формула візуальної культури укорінена в гадамерівській герменевтиці [67].

Дослідницьке поле візуальної культури постало із певного теоретичного і політичного розщеплення. З одного боку, воно надихається інтенцією протистояння логоцентризму, прагненням «реабілітувати» образи, що завжди розглядалися як нижчі стосовно слів на культурній ієрархії (В. Дж. Т. Мітчел проголошує, що образ – це культурний «інший» і формулює своє знамените питання: «чого хочуть картини?» [54]). З другого боку, програма візуального повороту не може не викликати підозру щодо відновлення метафізики присутності і позитивного на службі владних сил ринкового капіталізму, з його візуальними фантазмами (само)реклами. Образ завжди несе з собою загрозу заповонити уяву, зачарувати, заколисати, чи, навпаки, відволікати і збуджувати – наслідком чого в обох випадках є послаблення критичної думки, яка передбачає здатність до концентрації, абстрактного мислення і схоплення негативного. Як висловились Гол Фостер і Розалінд Краус, що

вперше поставили під сумнів політичну програму нового поля досліджень: «візуальні студії допомагають, у свій скромний, академічний спосіб, виробляти суб'єктів для наступної стадії глобалізованого капіталу» [65, с. 25]. Тож багато теоретичних зусиль у полі візуальних досліджень спрямовувалось не лише на те, щоб інституціалізуватись в рамках академії, створивши корпус відповідних текстів і програм, але й спростувати закид в інтелектуальному колабораціонізмі. Розглянемо результати обох спрямувань.

Поле досліджень візуальної культури, яке заявило про себе в академічному середовищі з кінця 1980-х, досить швидко набуло масштабів, що потребували самовизначення, оскільки візуальні студії демонстрували тенденцію перетворитись, як висловилася Сенді Айзенштад, на «усе-студії» («everything studies») [38, с. 43]. Однак методологічний анархізм, який свідомо проголошується представниками візуальних студій як «де-дисциплінарної практики» (В. Дж. Т. Мітчел), розкриває невідрефлексовані імпліцитні припущення, на яких засноване звинувачення у «всєдності» нового дослідницького поля: сприйняття компартименталізованості знання в сучасній академії як норми і тривога від подолання його розмежованості. Візуальна культура активізувала ціле різноманіття дослідницьких програм, які покривають, але не вичерпують питання: 1) не-мистецьких візуальних репрезентацій від популярної культури і комерційних медіа до наукових і технічних зображень, а також їхньої взаємодії із специфічною сферою візуальних мистецтв; 2) соціальних практик бачення і глядацькості (spectatorship), включно із перформативним поворотом у розумінні візуальності, з його наголосом на візуальній (події як ключовій одиниці дослідження); 3) меж образності: між візуальним образом і вербальною мовою, між баченням та іншими чуттями (слухом, тактильністю), між баченням і сліпотою, між видимим і невидимим; 4) оптичних вимірів індивідуального і соціального ментального життя (пам'ять, фантазія, уява, медіа) у контексті владних відносин та панівних наративів.

Оскільки поле візуальних досліджень постало в академічній сфері з наголосом на викладанні, воно дуже швидко обросло підручниками і антологіями, найбільш популярні з яких: «Вступ до візуальної культури» Ніколаса Мірзоева (2000/2008) [48] і «Практики бачення: вступ до візуальної культури» Маріки Стуркен і Лізи Картрайт (2001/2009) [60], у межах десятиліття

витримали по два видання. Перша навчальна програма у полі візуальних досліджень «Візуальні і культурні студії» («Visual and Cultural Studies») була заснована в 1989 році в Рочестерському університеті і збирала зірковий склад науковців, що згодом стали ключовими постатями у сфері досліджень візуальної культури, серед них: Міке Баль, Майкл Енн Голлі, Норман Брайсон, Крег Овенс, Кайя Сільверман, Констанс Пенлі, Ліза Картрайт, Девід Родовік, Дженет Волф і Дуглас Крімп.

Історик мистецтва Маргарет Диковицька, працюючи в рамках інституціональної історії, прояснює у своєму картографуванні нового академічного поля «Візуальна культура: дослідження візуального після культурного повороту» (2006) північноамериканський канон візуальної культури, зокрема, у його викладанні, детально аналізуючи конкретні рішення, мотивації та проблеми, пов'язані із запровадженням навчальних програм з візуальної культури в чотирьох університетах: Рочестерському, Чиказькому, Каліфорнійському в Ірвіні, та державному університеті Нью-Йорка в Стоні Брук, які були першими академічними інституціями, що ввели у тій чи іншій формі викладання цього нового предмета [31]. У Рочестерському університеті, як ми вже знаємо, була запроваджена перша навчальна програма з візуальної культури, це було зроблено спільними зусиллями відділів компаративної літератури та історії мистецтва, представлених відповідно двома дослідницями: Міке Баль і Майкл Енн Голлі. Літературознавець В. Дж. Т. Мітчел з Чиказького університету запропонував для кафедри історії мистецтва оглядовий курс «Візуальна культура» на початку 1990-х як вступ до візуального мистецтва, однак назвав його саме так, тому що вважав за необхідне вивести візуальність за межі мистецьких об'єктів, надихаючись твердженням Маршала МакЛюена, що у полі видимого електрика є не менш важливою, ніж картини, які вона освітлює [31, с. 87]. У Каліфорнійському університеті в Ірвіні навчальна програма з візуальних студій виникла в 1998 році завдяки зусиллям Джеймса Д. Герберта, Енн Фрідберг, Саллі Стайн та інших як спільний проект відділів історії мистецтва і фільмічних студій. У тому ж році один із піонерів візуальних досліджень Ніколас Мірзоев запровадив вступний бакалаврський курс «Образ і текст: розуміння культури» в державному університеті Нью-Йорка в Стоні Брук, який мав на меті навчити студентів базовим умінням того, що Мірзоев назвав

«критичним баченням» і що згодом отримало більш деполітизовану назву «візуальної грамотності». Польове дослідження Диковіцької ґрунтується на інтерв'ю із ключовими гравцями північно-американських візуальних досліджень – жанр, що виявився популярним у цій сфері, враховуючи його продовження у впливовій збірці діалогів із дослідниками візуального поля, яку упорядкував Маркард Сміт (2008) [59]. Мета Диковіцької – прокласти маршрут, який би дозволив уникнути всеїдності візуальних студій, або, як висловились дослідниця, – знайти шлях «між Сциллою відсутності специфічного об'єкта досліджень і Харибдою безмежного розширення поля досліджень до точки некогерентності» [31, с. 3]. Ці небезпеки, будучи, насправді, двома сторонами однієї медалі, все ж є симптоматичними відголосками значно більш пекучих проблем сучасного університету, який, як висловився Ярослав Пелікан, зіткнувся з дилемою, і на цей раз справді Сциллою і Харибдою – перетворення або на музей, або на вітрину нових дослідницьких мод. На думку Диковіцької, візуальні дослідження пропонують зразкове рішення, а не виступають одним із симптомів цієї проблеми [31, с. 86].

У статті Кіта Моксі «Візуальні дослідження та іконічний поворот» (2008), яка здійснила значний вплив на поле візуальних студій, навпаки, вводиться в англомовний обіг традиція німецькомовних візуальних досліджень, що підриває гегемонію північноамериканського академічного канону і демонструє синхронні процеси в інших лінгвістичних спільнотах [55]. Джеймс Елкінс, слідуючи за Моксі, продовжує децентралізаторське спрямування візуальної культури, вводячи інші національні традиції: крім північноамериканських і німецьких візуальних студій Елкінс згадує семіотичний аналіз немистецьких образів шведської школи (Гьотеборг, Лунд), британську школу візуальної антропології з наголосом на постколоніальних дослідженнях, яка, зокрема, почала публікацію першого (з 2002 року) спеціалізованого академічного журналу («Journal of Visual Culture»), а також трансформації літературознавства під впливом теорії медіа Маршала МакЛюена, деконструкції і симптоматичного читання Фредріка Джеймісона [61, с. 3]. Джеймс Елкінс, до того ж, розширяє сфери досліджень візуальної культури у різних географічних напрямках, фокусуючись на національному на противагу глобальному підході. В упорядкованій ним збірці «Візуальні культури»

(2010) пропонується розглядати поле візуальності з точки зору питань національної ідентичності, а також різноманіття співвідношень словесної і візуальної грамотності в різних національних культурах (словенській, японській, ірландській, польській, китайській і російській), так що сам термін «візуальна культура» набуває сутнісної множинності [66].

Одним із невирішених питань нового поля досліджень виявилось розрізнення візуального повороту як епохи і як методології, тобто як трансформації реальності і як зміни оптики. Питання полягає в тому, чи візуальність є специфічною історичною характеристикою, що стосується сучасності (імператив зростаючої візуалізації, що веде до надмірності, надлишковості образів), чи це певний аспект, притаманний будь-якій історичній епосі, який навіть може вважатись частиною «природи» в культурі. Знамените перше речення із «Вступу до візуальної культури» (1999) Ніколаса Мірзоева: «Сучасне життя відбувається на екранах» [48, с. 1], яке послужило приводом для звинувачення його у «візуальному есенціалізмі» [12, с. 25], вказує на те, що дослідження візуальної культури, особливо на межі століть, дійсно виростили із прагнення вловити суть біжучого моменту з його амбівалентністю щодо нових технологій віртуальної реальності, який, як потім зізнався Мірзоев, для цього часу найточніше виразив фільм «Матриця» (1999) братів Вачовських [59, с. 21]. З іншого боку, питання, чи візуальна культура це певний стан медіалізованої, віртуалізованої, перенасиченої образами сучасності, в якій роль візуального непомірно зростає у порівнянні з літературоцентричним минулим, чи це метод дослідження культури, який поширюється на будь-який історичний період, може мати й іншу відповідь: не випадково ж словосполучення «візуальна культура» (а точніше європейська візуальна культура на противагу китайській) вперше з'явилося у книжці Майкла Баксандаля «Життєпис і досвід в Італії XV століття» (1972) [13, с. 141], в якій, як це видно вже з назви, характерним для майбутніх досліджень візуальної культури чином вузька сфера мистецтва поєднувалась із ширшою сферою «досвіду». Адже можна говорити про візуальний вимір будь-якої культури, про певну антропологічну константу – чуттєву здатність, яка притаманна людині в усі історичні епохи. Як зазначає Мітчел: «Візуальність не є винаходом модерності, хоча її функціонування безперечно змінюється... технічними медіа, тому цілком доречно осмислювати

візуальність в її історичному (але також в радикально аісторичному) вимірах» [52, с. 252]. З такої перспективи перенасиченість візуальними образами виявляється не таким вже й новим явищем, враховуючи, що специфіка візуального чуття, заснована на здатності «одночасного» сприйняття множинності образів, рефлексувалась як мінімум з часів Леонардо Да Вінчі [44, с. 20–38; 43, с. 243], і вона не меншою мірою стосується будови людського органу бачення, ніж того, що Фройд називав потягом до бачення (Schautrieb). Однак, безперечно, поява нової методології сама може розглядатись як частина історичної епохи, укорінена в її проблематику, або навіть як спроба інтелектуалів наздогнати культурні трансформації свого часу. Як зазначив Норман Брайсон, замість того, щоб подавати нове поле досліджень візуальної культури як передову галузь гуманітарії, можна перевернути перспективу і розглядати його як запізнілу спробу академічної спільноти наздогнати інші сфери культурного життя, в яких вже давно домінує те, що дослідник називає «режимом видимого» – перманентний імператив візуалізації, центральною вимогою якого є уміння знайти шлях крізь швидкісні і множинні потоки образів [17, с. 231].

Потік образів завжди викликав підозру критичної теорії, оскільки образи підміняють абстрактні поняття, що охоплюють відносини влади, їхнім конкретним афірмативним корелятом – «видовищем капіталу». Образ не здатен передавати абстракції, зокрема, найпростішу, найбільш базову з них – заперечення, не кажучи вже про складніші, такі як виробничі відносини. Гарною ілюстрацією для цього є трансформація радянського кіно: попри переконання Сергія Ейзенштейна у тому, що візуальній мові рухомого зображення під силу екранізація марксового «Капіталу», у пізньорадянському кіно виробничі відносини систематично підміняються «стосунками» на робочому місці. Як свого часу висловився Бертольд Брехт, і цей вислів зробив знаменитим Вальтер Беньямін: «менш ніж будь-коли проста “репродукція реальності” говорить що-небудь про реальність. Фотографія заводів Крупа чи АЕГ нічого не розкриває про ці інституції» [15, с. 293]. Найбільш близький до іконоклазму філософ негативного Теодор Адорно вважав похід в кіно не просто актом зради свого попереднього знання, але й кроком назустріч конформізму, «відносин загравання з реальністю», як він його назвав [1, с. 192]. Адорно переніс цю критику на саму концепцію культури, яка, на його

думку, зібравши під однією рубрикою так багато різних речей, викриває в своїй основі те, що є антитезою творчій автономії, і що Адорно визначив як «адміністративний погляд, чие завдання, дивлячись згори вниз, полягає в тому, щоб збирати, поширювати, оцінювати і організовувати» [9, с. 107]. Навіть такий далекий від іконоклазму автор, як Фредрік Джеймсон, розпочав свою книжку, присвячену аналізу політичного несвідомого візуальності, насамперед у її кінематографічному модусі, тезою, яка для декого ще на початку 1990-х (тобто до того, як завдяки дослідженню Лінди Вільямс [69] заявили про себе «порнографічні студії») звучала як звинувачення: «Візуальне у своїй суті є порнографічним, що означає, що його мета – захоплене, бездумне зачарування» [39, с. 1]. Розвиваючи ідею Адорно про злиття кінематографічного образу і реальності, того самого, яке веде до втрати автономії – «загравання», Джеймсон продовжує: «Порнографічні фільми є просто потенціюванням фільмів загалом, що пропонують нам дивитись на світ, немов він є оголеним тілом. З іншого боку, ми знаємо це сьогодні більш чітко тому, що наше суспільство починає пропонувати нам світ... якраз як таке тіло, яким володієш візуально, колекціонуючи його зображення» [39, с. 1]. Інвектива Гі Дебора із «Суспільства видовища» (1967) несподіваним чином перегукується і полемізує із нереалізованим проектом Ейзенштейна: «Видовище – це капітал, акумульований до точки, де він перетворюється на образ» [26, с. 24].

Підозра стосовно колабораціонізму нового поля досліджень із капіталом, перетвореним на видовище, була висловлена у знаменитій анкеті журналу «Октовбер» (1996), одного з ключових осередків нової, соціально ангажованої історії мистецтва. Питання, сформульовані редакторами журналу Голлом Фостером і Розалінд Краус і розіслані провідним історикам мистецтва, були спрямовані проти того, що редактори журналу назвали підміною мистецтва антропологічним уявленням про культуру [65, с. 25]. Для справедливості варто зазначити, що така формула цілком відповідала програмі візуальної культури, яку часто визначали як поєднання історії мистецтва і британських *cultural studies*. А, як відомо, саме для британських *cultural studies* була характерна апропріація антропологічної концепції культури (Раймон Вільямс: «культура звичайна» [70, с. 3–18]), очищеної від колоніальних расистських імплікацій і перенесеної на власне суспільство,

що протиставлялась аксіологічній концепції Культури з великої літери як зібрання найвищих досягнень людського духу (у своєму аксіологічному розумінні культура протиставляється безкультурності, тоді як «іншим» антропологічної концепції культури є природа). Однак представники критичної теорії в історії мистецтва сприйняли відмову від історії на користь антропології як поразку критичної думки, а демократизацію сфери візуальних досліджень – як форму культурного попультизму, що за маскою прогресивності обслуговує інтереси ринку. Як підсумувала цю підозру британська феміністська історик мистецтва Грізельда Поллок: «Перехід від високої культури – Історії Мистецтва, до популярної культури – Візуальної Культури матиме цілковито регресивний характер. Студентів буде притягувати до Візуальної Культури чи Культурних Студій доступ до речей, які вони знають і люблять. Виклик освіти ж полягає у перериванні плавної роботи ідеологічної інкорпорації» [58, с. 259].

Питання «реабілітації» популярної чи масової культури, подолання «великого поділу» – між високим мистецтвом і популярною культурою, що тісно асоціюється із дослідженнями візуальної культури, стало одним із ключових пунктів (псевдо)емансипативної програми постмодернізму. Засадничою роботою, що поклала початок цілій серії наступних, значно менш теоретично насичених переспівів тематики подолання культурної ієрархії, є книжка Андреаса Хуссена «Після великого поділу» (1986), що збрала есеї автора за попереднє десятиліття. У ній накреслена дослідницька програма напряду, що довгий час розглядався як прогресивний, уявляючи себе розміщеним зліва на політичному спектрі, і лише під самий кінець свого існування повністю усвідомив свій консервативний характер. У цьому контексті показовим є набір тематики есеїв Хуссена – від критики Адорно, цього бастиону негативності, автономії і модерністського мистецтва, як «надто і не достатньо марксиста» [36, с. 22], до своєрідної «культурної революції» – популістського «звільнення» масової культури, що із часів свого виникнення в ХІХ столітті описувалась в гендеризованій термінології жіночного-як-пасивного. У що перетворилась ця псевдоемансипативна проблематика постмодернізму, дуже чітко видно з роботи Джона Фіска, який створив деполітизовану американську версію британських cultural studies, нейтралізуювши притаманну їм інтелектуальну традицію

марксизму і перетворивши їхню тенденцію до культурного популізму і програму подолання «великого поділу» у самозакоханий академічний соліпсизм. Позбавлена укоріненості в реальності класової та іншої нерівності політика ідентичності Фіска не просто скасовує класовий поділ, перетворюючи його на протистояння «владного блоку» («power block») і «людей» («people») – терміни, запозичені з «Тюремних зошитів» Антоніо Грамші, які італійський марксист використовував як евфемізми, щоб обійти муссолінівську цензуру, і які почали відігравати сумнівну роль термінологічного розмивання структур соціальної нерівності ще в британському варіанті cultural studies. Фіск визначає популярну культуру («popular culture») як культуру людей («culture of people»), що, отже, на його думку, за визначенням протистоїть домінантній культурі. Однак проблема не лише в такій регресії до абстрактного мислення, а й у тому, що у цього автора «люди» як об'єктивно існуюча соціальна група демонструють тенденцію до зникнення і перетворюються на «рухомий набір лояльностей» («shifting set of allegiances»), який перетинає усі соціальні категорії [33; 24]. Як свідчення такої рухомості ідентичності, що, на думку автора, спростовує поділ між класами і відповідними культурами (пролетарською і буржуазною – ідеться про «покращення» соціології культури П'єра Бурдьє), американський професор наводить власний приклад, коли він разом із своїм другом одного вечора відвідав відкриття виставки в мистецькій галереї («буржуазна культура»), а наступного – концерт «Грейтфул Дед» («пролетарська культура»), акцентуючи увагу на різниці «соціокультурних лояльностей» (одяг, жести, постави, тип поведінки і ставлення до оточуючих, мовленнєві акценти, теми і стиль діалогу, їжа), які були сформовані ними в рамках цих двох антитетичних культурних координат, навіть не задумуючись над тим, наскільки симетричною є така мобільність для нижчих соціальних верств, тобто чи багато пролетарів відвідують мистецькі галереї, чи доступне їм таке ж різноманіття «набору лояльностей» [33, с. 46–47]. Ставлячи під сумнів своєрідне «алібі» cultural studies, які звикли подавати себе як революційну силу, авангард академічної спільноти Розалід Краус, яка вбачає пряму спадковість між ними і дослідженнями візуальної культури, стверджує: «Але чи ця революція дійсно є повстанською, чи вона – винятковий випадок “культурної революції” – служить все більш технологізованій структурі знання

і допомагає акліматизувати суб'єктів цього знання до обставин зростаючого відчуження досвіду (обидві є вимогами глобального капіталу) – це питання, яке ми повинні продовжувати ставити» [41, с. 96]. «Культурна революція» в гуманітарії таки дійсно має певні регресивні імплікації і ризикує перетворитись на прийняття (хай і у формі афірмативної субверсії) владних відносин, що у якості видовища капіталу відтворюються культуріндустрією.

Однак політична програма візуальних досліджень намагається підважити протиставлення образу як агента конформізму і слова як агента критичної думки, яке є загальним місцем сучасної епохи. Славою Жижек у свій дотепний спосіб демонструє залежність від такого типу протиставлення. На його думку, у сьогоднішній дематеріалізованій реальності, коли нові цифрові технології так досконало імітують документ, роблячи обман ока повсюдним, ієрархія довіри мігрує від безпосереднього бачення до опосередковуючої словесності. Як приклад Жижек наводить питання, яке звучить в одній із комедій братів Маркс: «Кому ти віриш: своїм очам чи моїм словам?», яким захищається пійманий на обмані Гучо. Сьогоднішній імператив критичного мислення, стверджує Жижек, перетворює цей абсурдистський гумор на цілком серйозну вимогу: «Вір моїм словам (аргументації), а не зачаруванню своїх очей» [72, с. 323]. При всій красі такого обертання його проблематичність, на нашу думку, полягає у тому, що воно зберігає опозицію бачення і мислення. Але як образ, так і слово можуть бути інструментами і обману, і його викриття, їхня влада передачі безпосереднього сприйняття і надавання йому значення може використовуватись в обох напрямках, і протиставлення слова образу лише затемнює цю обставину, а також її специфічний модус, що характеризує сьогоднішній гіпермедіалізований стан речей, з його перенасиченістю медійними репрезентаціями і перевантаженістю інформацією. У цьому контексті варто згадати критику проекту ВікіЛікс, яку розвиває американський політичний теоретик Джоді Дін. На її думку, Джуліан Ассанж не розуміє обставин, в яких він діє: в «комунікативному капіталізмі» взаємозв'язок між відкритістю і демократією радикально змінився, стверджує дослідниця, перевантаження інформацією паралізує соціальну дію більше, ніж її нестача. У перенасиченому інформацією суспільстві занепадає здатність повідомлень викликати відповіді, тому

що їхній надлишок створює фундаментальну непевність стосовно того, що вони означають і якою мірою вони заслуговують на довіру. Більше того, стверджує Дін стосовно ВікіЛікс, «секрети не містять інформації, необхідної для дії. Вони лише теги як будь-які інші, хіба що з більшою інтенсивністю – ми хочемо дізнатись, але після цього, ми переключаємось на щось інше» [25, с. 48–49]. В результаті цього, на думку дослідниці, Ассанж, замість того, щоб генерувати політичну дію, сам перетворюється на видовище, відволікаючи увагу від важливіших питань. Переходячи на більш загальний рівень, метафора демократії як прозорості в гіпермедіалізованому суспільстві містить в собі темну складку, що спростовує діалектичний закон переходу кількості в якість – кількості інформації в якість розуміння. Безперервний потік інформації, візуальної чи словесної, відволікає від критичного мислення, а іноді навіть робить його неможливим.

Ніколас Мірзоев протиставляє цьому медійному потоку репрезентацій «право на погляд» як фундаментальний акт особистої автономії. Погляд, про який тут йдеться, протистойть комерціалізованому вуайеризму з його винуватими насолодами, що ведуть до політичної пасивності і конформізму. Мірзоев використовує деррідеанське розуміння «права на погляд» як «винайдення іншого», запозичуючи його із однойменної книжки французького філософа «Droit de regards» (1985), в якій дається квір-інтерпретація фото-есе Марі-Франсуази Плісар (Marie-Francoise Plissart) як свідомої гри з практиками бачення, що виводить їх за межі відносин домінування і підкорення. «Право на погляд», пише Мірзоев, «починається на особистому рівні поглядом в чийсь очі, щоб виразити дружбу, солідарність, любов. Цей погляд має бути взаємним, кожен винаходячи іншого, інакше він зазнає поразки. Як такий він не піддається репрезентації» [50, с. 473]. У цьому обміні поглядами без створення (владного) надлишку, що експропріюється однією із сторін, міститься елементарний крок визнання іншого, визнання можливості рівних стосунків, що створюють спільноту на принципах комунітаризму. «Ви чи ваша група дозволяють іншому знайти себе і, роблячи це, знаходите іншого і себе. Це означає вимагати визнання іншого для того, щоб мати місце, з якого претендувати на право і визначати, що є право. Це право вимагати суб'єктивність, що володіє автономією організовувати відносини видимого і висловлюваного» [50, с. 474].

Протилежністю до права на погляд, згідно з Мірзоевим, є не цензура, а візуальність як ексклюзивна претензія на бачення. Мірзоев вживає термін «візуальність» не в тому сенсі, як його зазвичай розуміють в рамках візуальних досліджень, тобто як тотальність візуальних образів, практик й інструментів, а виводить генеалогію цього терміна від британського консервативного історика XIX століття Томаса Карлайла, який розглядав його в контексті прерогативи вибраних героїв візуалізувати історію [49]. «Автономія права на погляд протистоїть авторитету візуальності», стверджує Мірзоев [50, с. 474], пов'язуючи це протиставлення із цілою традицією критики авторитарного платонізму, що увінчується фукіанським демаскуванням владного зшивання того, що доступне чуттям (*sensible*), локусу революційного потенціалу згідно з Антоніо Негрі [57, с. 142]. «Право на погляд, отже, це вимога права на реальне», – перефразовує Негрі Мірзоев [50, с. 477]. Саме із визначення того, що є реальне, може розпочатись емансипативний процес – і в особистому, і в соціальному вимірах. І бачення – не проста перцепція, а осмислене, дієве створення образу, яке досліджують критичні візуальні студії, відіграє тут першочергову роль.

Чудову ілюстрацію для цієї емансипативної програми візуальних досліджень (не розлучених із словесністю) можна знайти у дещо несподіваному місці – у спогадах радянського дисидента Олексія Мурженка, одного із засновників підпільної студентської марксистської групи «Союз свободи і розуму», що утворилась на початку 1960-х років у Радянському Союзі. Згадуючи свої студентські роки, Мурженко описує феномен радянської (але чи лише радянської?) подвійної свідомості («двоєміріє», як він це називає) у суто візуальних термінах – як паралельне співіснування бачення реального світу, заснованого на власному досвіді, і фантастичної картини, засвоєної з «ідеальних» медійних репрезентацій владного комплексу візуальності (платонізм), багаторазово повторюваних, так що вони набувають сили матеріальної реальності. «Здавалося б, – пише Мурженко, – тверезий життєвий досвід мав би придушувати фантастичний світ. Але я спостерігав не лише у нас, романтичних, зелених юнаків, але і в людей зрілих, що в житті відбувається якраз навпаки. В свідомості людини нерідко домінують саме ідеальні, духовні образи, створені словом, екраном, загалом мистецтвом та іншим комплексом ідеологічних засобів для обробки мас. Лише глибоко мисляча людина, яка,

до того ж, вільно володіє словом, здатна самостійно аналізувати реальне життя, що знаходиться у неї перед очима, і створити образ справжнього світу в слові, що оформило думку – абстрактний, ідеальний світ, але знятий з конкретного живого буття» [6, с. 46–47]. Однак парадокс цієї ситуації полягає у тому, що дуже рідко такі глибоко мислячі люди можуть уникнути спокуси примірити на себе наряд історичного генія, карлайлівського героя, який підноситься над мільйонами масовки, створюючи для них нову матрицю, черговий комплекс візуальності. Справжня емансипація ж передбачає не стільки протиставлення владній візуальності якоїсь контр-візуальності, скільки полягає у перетворенні права на погляд на універсальну максиму.

Якими б (не)обґрунтованими не були звинувачення, висловлені редакторами журналу «Октоббер» на адресу нового поля візуальних досліджень, публікація анкети в цьому провідному північноамериканському інтелектуальному форумі спричинила дещо надмірну стурбованість питаннями власної легітимності, що забарвлювала проблематику досліджень візуальної культури протягом перших двох десятиліть їхнього існування. Одна із ключових ліній розгортання внутрішніх сумнівів у рамках цього нового дослідницького поля стосувалась визначення його об'єкта, що демонстрував тенденцію до розчинення в «усе-студіях». На той час, коли ця проблема активно дискутувалась – декада, що з'єднувала між собою XX і XXI століття, слово «інтердисциплінарність» було порівняно новим, тож не випадково його приміряли до нового поля досліджень, хоча воно також широко обговорювалось і в рамках традиційних дисциплін, зокрема в літературознавстві, яке болісно переживало відчуття своєї відірваності від центральних магістралей візуальної пост-сучасності і намагалось ревіталізувати себе через схрещення з іншими дисциплінами [37]. Від самого початку було очевидно, що візуальна культура ближче до таких нових міждисциплінарних утворень як жіночі і чорні студії, ніж до класичних дисциплін. Однак жіночі і чорні студії, які постали з відповідних політичних емансипативних рухів – фемінізму і чорного руху звільнення, є швидше мультидисциплінарними полями, оскільки тут береться об'єкт (сексизм, расизм) і довкола нього згруповується кілька дисциплін, які відкривають різні підходи до нього. Тоді як, на думку Міке Баль, візуальна культура несе потенціал саме інтердисциплінарності, яка створює цілковито новий об'єкт, що не належить

жодній із дисциплін [12, с. 7], об'єкт, який залишається невидимим до налаштування цієї нової системи бачення, що виникає з їхнього перетину.

Що ж це за об'єкт, який нікому не належить і який виникає в полі нового бачення на перетині різних дисциплін? Більшість дослідників визначають його як «візуальність», сферу, що включає візуальні образи, практики і апарати бачення та їхню зустріч у візуальних подіях. Хоча Ніколас Мірзоев відшукав генеалогію терміна «візуальність» в імперській ідеології початку ХІХ століття, у карлайлівській візуалізації історії [49], введення цього терміна у його сучасному культурологічному розумінні усталено приписують Голу Фостеру [64]. Так, зокрема, Мітчел порівнює «візуальність» як ключовий момент для генерування поля досліджень візуальної культури, із тим, що Нортроп Фрай та інші постулювали як «літературність» для літературних студій, а Фрідріх Кітлер виокремив як «медіальність» для досліджень медіа [52, с. 251], хоча такі неологізми надто підозріло нагадують міфічні концепти, описані Бартом, загрожуючи потрапити в одну когорту із «латинськістю» чи «баскськістю» («latinité», «basquité») [3, с. 86].

Як розуміти таку (ймовірно міфічну) абстракцію, як візуальність? Більшість дослідників наполягають на тому, що її слід розглядати як в «природному», сенсорно-чуттєвому вимірі, так і в соціальному контексті. Згідно зі знаменитою формулою Мітчела, об'єктом дослідження візуальної культури є соціальна конструкція візуального поля і візуальна конструкція соціального поля [53, с. 170–171]. Перефразовуючи засадничу для нової, критичної матеріальної культури збірку американського соціолога культури Аржуна Аппадурая «Соціальне життя речей» (1986), Баль стверджує, що «візуальність» стосується «соціального життя видимих речей», тобто не просто образів, а усіх «речей, які володіють особливою візуальністю чи візуальною якістю, яка звертається до соціальних складових, що взаємодіють з нею» [12, с. 8]. Таким чином, тут не йдеться виключно про візуальні медіа і візуальні образи, оскільки візуальністю при певному куті бачення володіє майже все. Те, наголошує Баль, яким чином ми визначаємо, групуємо і характеризуємо культурний статус цих речей, належить до роботи «створення» об'єкта дослідження візуальної культури.

Отже, візуальність не обмежується візуальними образами, що, як вважається, домінують в сучасному медійному ланд-

шафті, в якому життя мігрує на екрани. Міке Баль застерігає від отожднення візуальної культури і екранної культури, яке виводиться із поширення цифрових медіа і, насамперед, інтернету – «улюбленця», як вона висловлюється, досліджень візуальної культури. Натомість Міке Баль вбачає специфіку цифрової епохи і, відповідно, інновативність інтернету не у його візуальному аспекті, а у трансформації текстуальності в гіпертекстуальність [12, с. 10]. Проблема отожднення візуальності з екранними медіа, на її думку, полягає у нерозрізненні медіуму і модусу семіотичної системи. Екранна культура не є візуальною, так само як друкована культура не є текстуальною, і у переході від однієї до іншої йдеться не просто про зміну певного (і завжди мінливого) співвідношення словесного і образного у кожній з них, а про трансформацію онтології чи матеріального субстрату слова і образу, що визначає їхнє функціонування в культурі [12, с. 27]. Екранна культура, заснована на цифровій передачі інформації, не може вважатись ні візуальною, ні дискурсивною, а як певна взаємодія цих двох модусів семіотичної системи вона характеризується скасуванням онтологічної відмінності між пластичною і лінгвістичною репрезентаціями, між «насиченим» («dense») і «диференційованим» («differentiated») означенням, якщо скористатись розрізненням, запропонованим Нельсоном Гудманом [35, с. 160–161] – в основі обох модусів семіотичної системи встановлюється один і той самий елементарний бінарний код. Цифрова «екранна культура» відрізняється від аналогової «друкованої культури» не стільки кількісним співвідношенням текстуального і візуального, скільки якісною реконфігурацією матерії та інформації. Онтологічна база і тексту, і образу трансформуються від безпосередньої матеріальної злитності в чуттєвому об'єкті – папері, до розділення на «залізо» («hardware») і примарне блимання бінарного коду, який актуалізується в значення за посередництва програмного забезпечення.

Для досліджень такого перехідного «екранного мистецтва», як кіно, які могли б відіграти значно більшу роль в становленні візуальних студій, переважно зосереджених на нерухомому зображенні, у цьому контексті відкриваються нові перспективи. Насамперед, якщо розглядати візуальну культуру як епоху демократизації зображення на всіх трьох рівнях: виробництва, поширення і споживання – проголошене ще Вальтером Беньяміном «наближення» образу, що інтенсифікується у цифрову

епоху, відкриває нові можливості для взаємодії із «недосяжним текстом» фільму [14, с. 21–27]. Якщо в середині ХХ століття аналіз фільму план-за-планом вимагав доступу до плівок і монтажного столу, то сьогодні достатньо мати комп'ютер і цифрову копію фільму – рухомий образ стає доступнішим завдяки своїй дематеріалізації, віртуалізації, і це фундаментально міняє феноменологію його переживання.

Якщо ж розглядати візуальну культуру не лише як сучасний стан, а також як методологію, то «поворот», заснований на реабілітації образу, несе значно більш радикальні наслідки, позначаючи його звільнення від лінгвістичної моделі, що домінувала протягом більшості ХХ століття. Пошуки означника і означуваного в кіно створювали нездоланні труднощі, що найбільш послідовно продемонстрував теоретичний проект Крістіана Метца [46; 47]. У 1980-х Жиль Дельоз закрити ці безплідні пошуки, нагадавши, між іншим, що образ – це, строго кажучи, порція означуваного [27, с. 28]. Саме відмова від лінгвістичної моделі дозволила сформулювати вимогу досліджувати образи «такими, як вони насамперед постають для себе» [27, с. 27], що передвістило одну із головних інтенцій візуального повороту. З іншого боку, як показали візуальні студії, ця порція означуваного найбільш ефективно досліджується у її взаємозв'язку із означником, фонемою чи графемою, у рамках соссюрівської концепції знаку.

Одна з ключових робіт, що встановила параметри нового підходу до візуальності – мітчелова «Теорія картини: есеї про вербальну і візуальну репрезентацію» (1994), в якій, власне, і було проголошено «пiкторiальний поворот» в сучасній культурі і відповідну потребу піднімати «візуальну грамотність», нову компетенцію в розумінні образів і їхньої влади, що дозволяє подолати обмеженість інтерпретації, заснованої на лінгвістичній моделі, розглядає візуальний поворот як своєрідне «зняття» лінгвістичного повороту. Мітчел розуміє лінгвістичний поворот не стільки у дусі Річарда Рорті, на якого він, однак, посилається, тобто не як суто філософську зміну парадигми, що знайшла вираження, насамперед, у вітгенштейнівському зверненні до мови, а як ширше явище, пов'язане із домінуванням лінгвістичної моделі у всіх сферах культури, що було спричинене модою на соссюрівську семіологію і структуралізм. Те, що образ є не просто зафіксованою перцепцією, а соціальним конструктором, що він потребує інтерпретації, що він

володіє певною текстуальністю, все те, що Ролан Барт у 1964 році назвав «риторикою образу» [3, с. 297–318], – це ідеї не стільки візуального повороту *per se*, скільки успадковані ним ідеї лінгвістичного повороту, – те, від чого візуальні дослідження відштовхуються, а не те, що вони проголошують своїм новим внеском. Новизна візуальних досліджень, хоч і перебуває на перетині словесного і візуального, все ж полягає у своєрідному «поверненні від» текстуальності образу, його мови чи риторики, що передбачає діалектичне включення того нередукованого до мовних структур залишку, який чинить опір вербалізації, а саме – афективної дії образу (візуального, але також словесного), наголос на його статусі відбитку, матеріального сліду чи документа реальності (внутрішньої чи зовнішньої). Однак це визнання матеріальності (на протигагу текстуальності) образу не є, як наголошує Мітчел, простим поверненням до «наївного мімезису», чи відновленням «метафізики пікторіальної “присутності”»: це швидше постлінгвістичне, постсеміотичне первідкриття картини як складної взаємодії між візуальністю, апаратами, інституціями, дискурсами, тілами і фігуративністю. Це усвідомлення того, що глядацькість (*spectatorship*)... може бути не менш глибокою проблемою, ніж різні форми читання... і що візуальний досвід чи “візуальна грамотність” можуть не повністю піддаватись експлікації відповідно до текстуальної моделі» [51, с. 16]. Тут йдеться про вироблення нової феноменології візуальності.

«Теорія картини» («*picture theory*») розглядає картини як автономних агентів концептуалізації, наділених власним «пікторіальним інтелектом» («*pictorial intelligence*»), а також наголошує на їхній «магії», тобто дієвості і присутності. Категоричніше цю нову інтенцію візуального повороту сформулював Кіт Моксі: феноменологічний підхід до образів, зокрема мистецьких, передбачає, що вони розглядаються як об’єкти, з якими стикаються, а не які інтерпретують [55, с. 132]. Цю ж феноменологічну тенденцію підхоплює Маркард Сміт, переносячи на поле візуальних досліджень концепцію перформативності, яка розвивалась у квір студіях [59, с. 12]. Як наголошує один із ключових представників квір студій Хосе Естебано Муноз, спираючись на карибську письменницю і критика Сильвію Вінтерс (*Sylvia Wynters*), питання полягає в тому, що об’єкти роблять, а не що вони можуть означати. І тут ні в якому разі не йдеться про втрату критичної настанови, тісно

пов'язаної з інтерпретацією, навпаки, йдеться про розширення її на сферу матеріального: дій і об'єктів. На противагу інтерпретації, яка розплутує моток значень, Муноз пропонує застосовувати іншу критичну операцію – дешифрування, яка, згідно з Вінтерс, «замість того, щоб намагатись “риторично демістифікувати”, ...прагне дешифрувати те, що процес риторичної містифікації *робить*» [56, с. 12]. Що ж робить образ? Серед цілого спектра його специфічних дій перерахуємо лише кілька найголовніших: образ імітує, заміщає, обманує, приваблює і оживляє – він рухає (і зворушує), що пояснює його невловимість для словесного перекладу. Якщо образ вартий тисячу слів, то питання не лише в тому, яких саме (хоча саме це багато в чому визначає його дію), а й у тому, що навіть тисячі тисяч слів ніколи не зможуть повністю вичерпати усі дії, що потенційно належать образіві, якщо ми посміємо визнати не лише його «пiкторіальний інтелект», але й його специфічну форму присутності та перформативної дієвості.

Цей перформативний візуальний поворот дозволяє повному переосмислити формулу знаку «присутність у формі відсутності», що була некритично перенесена на кіно у її лінгвістичній варіації Крістіаном Метцом, який оголосив кіно «уявним означником» [47] (ніскільки не переймаючись тим, що Жак Лакан, у якого він запозичив цей (з точки зору сосюрівської системи) оксюморон, зарезервував за ним більш почесну референцію [42, с. 823]). Дерріда, який більшість із свого творчого шляху деконструював різні форми присутності, зрештою переніс цю формулу у сферу «останньої референції», розглядаючи її через специфіку роботи скорботи, цієї спроби оприсутнити відсутність, у контексті «влади фотографії робити мертвих більш присутніми, ніж вони були за життя» [28, с. 148–149]. Ця інтуїція лежить в основі концепції фотографії пізнього Ролана Барта: «те, що я шукаю в своїй фотографії («інтенція», відповідно до якої я її розглядаю), є Смерть, вона виступає її ейдосом» [4, с. 28]. Образ, стверджує Дерріда, не є просто «ослабленою репродукцією того, що він імітує», як у платонівській традиції мімезису, але володіє власною силою якраз тому, що він чинить опір логіці буття – хоча він не присутній, він здійснює певну владу рухати і зворушувати, те, що Дерріда слідом за Луї Мареном називає «*dynamis*» образу, яка зростає в інтенсивній силі, якщо розглядати образ в координатах смерті, а точніше, роботи скорботи [28, с. 149].

Зрештою, слідом за Дерріда, можна наголошувати на візуальному аспекті мови-письма. Його «граматологічний» опір домінуванню мовлення над письмом наголошує на нефонетичному, видимому вимірі письма, найпосплдовнішим проявом якого є його знаменитий неологізм «différance», для опису специфічної дії якого можна скористатись відомою тезою Вітгенштейна із «Логіко-філософського трактату» (1921): «4.1212 Те, що *можна* показати, не *можна* сказати» («Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden») [5, с. 25]. (Найбільш відомий варіант цього твердження, що замикає трактат останнім, сьомим пунктом, не відсилає до влади образу, того, що показує себе і того, що Вітгенштейн відносить, справедливо чи ні, до сфери містичного: «6.522 Існує, справді, невисловлюване. Воно *показує* себе, це – містичне» («Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische» [5, с. 72]). Ідіосинкратичне написання ключового терміна Дерріда, однак, не стільки обіграє цю формулу Вітгенштейна, скільки відсилає до поетичних експериментів Малларме і Паунда, а також роботи Ернста Фенолоза (Ernest Fenollosa) над китайськими ідеограмами канджі [40, с. 504]. Творчість Жака Дерріда, на думку Джеймса Елкінса [32, с. 234], може слугувати зразком «де-дисциплінароної» траверсивної екстериторіальності, характерної для візуальних досліджень. В роботі «Спогади сліпого: автопортрет та інші руїни» (1993) Дерріда не стільки намагається створити окремий об'єкт чи методологію, скільки працює між дисциплінами лінгвістики, феноменології, класичної філології, онтології, історії мистецтва, археології, релігієзнавства і літературознавства, водночас даючи детальні прочитання конкретних образів, щоб поставити питання візуальності у контекст бачення і сліпоти, репрезентації, пам'яті і мистецтва (книжка виросла із тексту до каталогу виставки з архівів Лувру, курувати яку Жак Дерріда був запрошений в рамках ширшого проекту «Займаючи сторони», що здійснювався в кінці 1980-х – початку 1990-х). Ця де-дисциплінарна екстериторіальність дозволяє дисоціювати око від бачення, вводячи в сферу візуальності відкладеність дії: «ми усі тим більш сліпі до ока інших, чим більше інші демонструють свою здатність бачення, чим більше ми можемо здійснити з ними обмін вигляду на погляд» [29, с. 106], яке узагальнює обмін репліками між художником, який малював по пам'яті, і його знаменитою моделлю (Пікассо: «Коли я бачу вас, я вас

не бачу» – Гертруда Стайн: «А щодо мене, я нарешті бачу себе» [29, с. 68]).

Найбільш послідовною формою для де-дисциплінарного підходу, що денатуралізує візуальність, звільняючи її від ілюзії безпосередності, водночас відкидаючи будь-який мета-нарратив, є словник. Такий «словник» візуальної культури був упорядкований Джеймсом Елкінсом, який, як вже зазначалось, доклав багато зусиль для розширення меж поля і включення в нього нових тем і національних традицій. Як зазначає Елкінс, ця книжка виросла із невдоволення молодшого покоління дослідників обесивною саморефлексивністю, що характеризувала перші десятиліття існування дослідницького поля візуальної культури. Побудована за алфавітним принципом книжка «Теоретизуючи візуальну культуру» (2012) виникла в результаті роботи зі студентами в його рідному Чиказькому університеті та інших інституціях. У цьому химерному «словнику», який відкривається статтею про «летючих коней» («Airborne Horses»), а завершується статтею про «біле» («White»), є цілком очевидні для сфери візуальності слова, як ось «рамка», «метафори», «спостереження», «візуалізм», але також і зовсім екзотичні, як, наприклад, «дихання», «інтертитри» чи «квір майбутні» («Queer Futures») [61]. Цей словник демонструє, що нове покоління дослідників практикує візуальну культуру як «веселу науку».

І все ж у цієї «веселої науки» є свої, майже законні батьки, і своя, так би мовити, едипальна траєкторія. Уже згадувана генеалогія візуальної культури – схрещення історії мистецтва із британських *cultural studies* [48, с. 12], не виключає, а навпаки передбачає залучення у цей шлюбний союз літературознавства, фільмичних і медіа-студій і ще з десятків більш чи менш визнаних дисциплін. Однак незмінно материнською (чи авторитетно батьківською) дисципліною, від якої як успадковує, так і відштовхується візуальна культура, виступає все ж історія мистецтва. Консенсус між критиками і поборниками візуальної культури, з якого б дисциплінарного сектора вони не походили, полягає в тому, що саме невдоволення канонами і межами історії мистецтва породило цей новий гібридний транс/інтер/де/дисциплінарний підхід. Так, на думку Міке Баль, візуальна культура виникла тому, що історія мистецтва «не змогла оволодіти візуальністю своїх об'єктів – через догматичну позицію “історії” – і відкритістю колекції цих об'єктів – через усталене значення “мистецтва”» [12, с. 5].

Отже, саме невдоволення дисциплінарними межами і канонами історії мистецтва привело до різних спроб її трансформації, що стало одним із ключових поштовхів для формування поля досліджень візуальної культури. Джеймс Елкінс серед багатьох підходів до вирішення цього завдання виділяє два, практично симетричні. Перший полягає у зміщенні об'єкта дослідження зі збереженням традиційної методології мистецтвознавства, другий – у запозиченні нової методології з інших дисциплін і перенесенні її на традиційний мистецький об'єкт. Перший підхід практикується, зокрема, в рамках німецької *Bildwissenschaft*, яка поширює методологію і щільність контекстуального аналізу історії мистецтва на ряд нових об'єктів, насамперед фотографію і кіно, продовжуючи тенденцію німецького *Kunstwissenschaft* (Рігль, Варбург, Беньямін, Пановський) до включення ширшого матеріалу в поле свого дослідження [32, с. 233]. У протилежному напрямку – перенесення методології з інших дисциплін на мистецькі об'єкти – рухаються дослідники, які реконфігурують історію мистецтва, проектуючи на неї методологію, запозичену з-поза її меж. Одним із піонерів тут виступає, на думку Елкінса, такий класик історії мистецтва, як Ернст Гомбріх, чий інтерес до психології і постійне твердження, що він не є істориком мистецтва, роблять його по-стать винятковою у межах дисципліни [32, с. 233]. Перенесення методології можна також розуміти, слідом за Баль, як розширення сфери естетичного від формального аналізу, що перебуває у сфері перцептивного, до інтерпретації, яка зосереджується на текстуальності образів, на нероздільності бачення і читання у сфері візуального. Програмною працею у цьому розширенні методології історії мистецтва є робота літературознавця Норма-на Брайсона «Бачення і живопис» (1983), в якій він запропонував розглядати живопис не як «запис перцепції», підхід, що характеризує традиційну історію мистецтва [19, с. xi], а як «інтеріндивідуальну територію впізнання», тобто як включений в історичний контекст знак, призначений для інтерпретації [19, с. 131]. Ця робота свого часу сприймалась як вторгнення аутсайдера, який приніс теоретизування у практичну і позитивістську дисципліну історії мистецтва, що звикла бачити своє призначення в обслуговуванні мистецького ринку, а майстерність в точності атрибуції. Щоб пояснити відмінність між дослідженнями історії мистецтва і візуальної культури, коли об'єкт залишається тим самим, а змінюється підхід до нього,

Баль наводить приклад книжки Річарда Лепперта «Мистецтво і задіяне око: культурні функції образності» (1996), в якому живопис від XV до XX століття розглядається як наче це реклама, тобто ритуалізоване вираження владних відносин у суспільстві, що задіює «еротику грошей» [12, с. 12–13; 45]. На думку Елкінса, найбільш своєрідний синтез двох напрямків (розширення об'єкта і запозичення методології) здійснено у дослідженні французького історика мистецтва Жоржа Діді-Юбермана, присвяченому варбургіанському розумінню образів «*L'Image survivante*» (2002), нещодавно перекладеному англійською [32, с. 233; 30]. Інтерпретуючи Варбурга у дусі візуального повороту (образи є автономними агентами і володіють власною силою і власним життям), а отже підносячи його до статусу батька-засновника візуальних студій, що розвивають надчуттєву і несистематичну тенденцію історії мистецтва, яка постає на перетині репрезентації і бажання, Діді-Юберман реконструює те, що він називає варбургіанською «психо-історією» культури як поєднання фрейдівського розуміння зв'язку між несвідомим і візуальною репрезентацією із одержимістю Варбурга образами.

Міке Баль демонструє відмінність підходів візуальної культури та історії мистецтва, розглядаючи творчість як класичних художників (Рембрант, Караваджо), так і сучасної художниці Луїзи Буржуа. Аналізуючи інсталяцію Буржуа «Павук» (1997), Баль звертає увагу на діру у фрагменті гобелена, взятого із реставраційної майстерні, що належала батькам художниці [11, с. 80–85]. У амурчика на гобелені, відповідно до кодів буржуазної пристойності, були вирізані геніталії. Саме це з'явлення кастрованого пупка, яке демонструє «шрам багатопарового минулого», на думку Баль, найкраще репрезентує об'єкт візуальної культури, який тут є цілком суголосним із інтересом до негативного в сучасному мистецтві. «Ця відсутність, сама діра як не-об'єкт чи те-що-було-об'єктом є основним об'єктом аналізу візуальної культури», – стверджує дослідниця, пояснюючи: «ця діра є водночас матеріальною і порожньою, вона видима і візуально задіююча, однак в ній нічого не можна побачити. Кожен акт погляду заповнює діру. Тому вона є вдалою метафорою чи алегорією візуальності: нечиста, (не)матеріальна, подієва» [12, с. 16]. Якщо традиційна історія мистецтва ностальгічно фетишизує оригінал, цілісну і максимально збережену річ, що володіє «аурою» неперервного існу-

вання, візуальна культура і її союзники, сучасні критичні художниці, аналізують «шрами змін», що відсилають до «соціального життя» творів мистецтва, їхньої зануреності в історичні контексти, включеності у наративи і диспозитиви, що спотворюють і трансформують їх. Візуальна культура тренує уважність саме до тих відбитків негативного, що залишають на об'єктах дискурси і практики, в які вони включені.

Проект читання, текстуальності, на якому наголошує Баль, на протигагу чистій позитивній присутності, що вичерпується сферою сприйняття, осмислювався ще раніше в дослідженнях кіно і в самій кінематографічній практиці. Так, Пітер Воллен аналізує пошуки Жан-Люка Годара можливості виходу за межі афірмативної позитивності образу у сферу образу-тексту, яку він здійснює, на думку дослідника, шкрябаючи плівку у фільмі «Вітер зі сходу» (1970). Ключовою відмінністю між репрезентацією і текстуальністю, нагадує Воллен, є здатність передати заперечення, що є фундаментальною функцією вербальної мови, яка відрізняє її від тваринної системи сигналів і від інших форм людського мислення, зокрема візуальних образів (саме на цю негативну функцію мови вказує знамените фрейдівське твердження, що несвідоме, що розуміється Фройдом як сфера візуальних репрезентацій, а не по-лаканівськи «структурованим як мова», не знає заперечення). Годар намагається ввести заперечення в сферу візуальної репрезентації, стверджує Воллен: «коли приймається рішення розглядати фільм як процес писання образами, а не репрезентації світу, стає можливо сприймати шкрябання плівки як стирання, віртуальну негацію» [71, с. 502]. Однак чи перетворює це репрезентацію на текст, як стверджує Пітер Воллен? Чи не опиняємось ми тут у силовому полі парадоксу, унаочненого в серії картин Магріта «Це не люлька», де намальовані слова підкреслюють неможливість заперечення на рівні образу, лише вступаючи, згідно із Мішелем Фуко, «у непевні, сумнівні, плутані стосунки із самим малюнком – але так, що жодна з поверхонь не може стати для них спільним місцем» [8, с. 74]? Чи, іншими словами, не виходить так, що образ набуває абстрактних характеристик вербальної мови (не просто гри присутності/відсутності, а здатності до логічного заперечення) лише ціною самознищення?

Саме через усвідомлення цього парадоксу проект писання образами зазнає діалектичного «зняття» в рамках візуального повороту, що тяжіє до феноменологічності. Не відмовляючись

від конструктивістського підходу до візуальності, що загалом характеризує дослідницьку програму візуальних студій, нове покоління дослідників візуального звертається до візуальної «природи», відшукуючи тілесний базис візуальності. Цікаво прослідкувати генеалогію цієї ідеї і те, як в її рамках тілесний базис візуального втрачає свої антропоцентричні характеристики. На зорі нових (візуальних) технологій і медіа, в 70-х роках XIX ст. німецький філософ Ернст Кнапп висунув впливову теорію органопроєкції (*Organprojektion*), згідно з якою техніка розглядається як проєкція людських органів, їхнє озвніщення і розширення (так Кнапп вважав, що залізниця – це проєкція кровообігу, а телеграф – нервової системи). Теорія органопроєкції стала, як висловився Вадим Скуратівський, загальним місцем епохи технічного репродукування [7, с. 83–86], семантична дія якої відчувається аж до середини XX століття, знаходячи своє найбільш яскраве втілення в теорії медіа Маршала МакЛюена. Скуратівський, відмічаючи російські відгомони цієї теорії від Івана Сеченова до о. Павла Флоренського, виводить з неї відповідне бачення одного із ключових візуальних медіумів епохи технічного репродукування: «Фотографія – особливий технічно-семіотичний сколок з певного психофізичного процесу, із “застигання” певного зорового враження у людській свідомості, створення там свого роду “фотоальбому” – певного іконічного фонду, що з нього складається іконічний потік цієї свідомості, своєрідно озвучений її ж внутрішньою мовою» [7, с. 85]. Лінгвістичний поворот додає до цієї подоби внутрішнього, психічного кіно (поширеної на стан неспання медіалізованої матерії сновидінь), все ще заснованої на ідеї прямої психофізичної дії, опосередковуючі екраніфільтри: «Між суб'єктом і світом вставлена ціла сума дискурсів, які складають візуальність, цей культурний конструкт, і роблять візуальність відмінною від бачення, що позначає неопосередкований візуальний досвід» [18, с. 91–92]. Між органом і його проєкцією назовні, між внутрішнім і зовнішнім, між ретиною і світом, «вставлено екран знаків», як висловився Норман Брайсон, якому належить вищенаведена цитата. Через лінгвістичний поворот середини XX століття візуальна культура приходять до протилежного бачення – (технологічний) об'єкт перестає бути розширенням суб'єкта, а набуває власної суб'єктивності, долаючи нарцисичний антропоцентризм концепції органопроєкції.

Візуальний поворот передбачає повернення до «природи», але тепер тілесний базис візуального укорінюється не стільки у сенсорних характеристиках людського ока, властивостях його перцептивної функції, скільки у психоаналітичній концепції потягів та їх перетворень, найбільш показовим серед яких є жага ока. Не випадково саме візуальний потяг (*Schautrieb* – потяг погляду, і його активну форму – *Schaulust*, насолода від погляду), або скопофілію (якщо скористатись латинізованим варіантом цього слова, який побутує в англійському перекладі) Зигмунд Фройд бере у якості головного прикладу у своєму дослідженні «долі» потягів, їхнього перетікання-переходу по осі активне/пасивне [34]. В. Дж. Т. Мітчелл робить із цього фройдівсько-лаканівського теоретизування візуального потягу важливий висновок для дослідження візуальної культури, вводячи в неї два полюси – активне/пасивне – не за традиційним принципом комунікативної моделі передачі інформації, що наділяє відправника активним началом, а реципієнта – пасивним, далі намагаючись вирівняти пропорцію взаємодії між ними. Вірний психоаналітичній оптиці Мітчелл протиставляє активне/пасивне як опозицію суб'єкт/об'єкт бачення, наголошуючи, що «досвід бути баченим рівноцінний за важливістю і переплетений із процесом бачення» [52, с. 251]. Це приводить його до вже тепер знаменитого питання, що наділяє візуальний об'єкт суб'єктивністю: «Чого хочуть картини?». Таке наділення образів інтенцією не відміняє інтерпретативного імперативу, що походить від «риторики образу», ідеї візуальності як тексту, а здійснює, як зазначає Мітчелл, «ледве помітне зміщення цілі інтерпретації», яке він, слідом за Джоел Снайдер, пропонує розглядати в аристотелівських термінах відмінності між риторикою (дослідження комунікації та її впливів) і поетикою (аналіз властивостей зробленої речі так, наче вона має душу) [54, с. 46].

Мітчелл розвиває тезу, яку раніше запропонували ряд дослідників мистецтва. Так, Світлана Альперс і Майкл Баксандал висунули вже згадувану концепцію «пикторіального інтелекту» («*pictorial intelligence*») для позначення розумового поштовху самого образу, відмінного від індивідуальних інтенцій художника чи значень історичної епохи. Шукаючи у Тьєполо те, що можуть робити образи, і не можуть робити слова, Альперс і Баксандал говорять про первинний спосіб переживання і пізнання світу людиною, саме в ньому поміщаючи специфіку

візуального мистецтва на противагу європейській естетиці, яка розглядає мистецтво за текстуальною моделлю [10, с. 15]. «Замість того, щоб розказувати, Тьєполо показує» [10, с. 40] – свідомо чи ні перефразовують вони вітгенштейнівську констатацію меж мови, яка рефреном проходить через його «Логіко-філософський трактат». Таке специфічне візуальне мислення, показаний «аргумент», роботу «пiкторіального інтелекту» Альперс і Баксандад знаходять, зокрема, у фресках Тьєполо у Вюрцбургській резиденції, де, на думку дослідників, його знаменита оздоба стелі Treppenhaus є способом суто візуального осмислення «спiввiдношення двомiрного i тримiрного» [10, с. 130].

Ще раніше інший важливий внесок у цю лінію думки здійснив французький філософ-структураліст Юбер Даміш, який проголосив тезу, що мистецтво «думає», тобто володіє власною мисленневою активністю. Ця активність є не стільки тим, що Адорно називав автономією мистецтва, скільки виходом за межі інтенцій автора та історичних конвенцій епохи. Даміш пропонує розглядати твори мистецтва як відповіді на питання, що мають трансісторичний характер і які залишаються невидимими і неартикульованими в рамках традиційних мистецтвознавчих генеалогій. Так, у своїй знаменитій книжці «Суд Париса» (1992) Даміш досліджує співвідношення естетичного судження і сексуальної зацікавленості у конституюванні категорії краси, прочитуючи Канта через Фрейда і створюючи своєрідну психоаналітичну естетику, або те, що він називає «аналітичною іконологією» [24]. Ернст ван Альфен вбачає у цій структуралістській методології Даміша предтечу і зразок методології візуальних досліджень. Як зазначає ван Альфен, вона не здійснює семантичний редукціонізм, який зводить усе до повтору одного і того самого (типовий закид до структуралізму), навпаки, підхід Даміша відкриває множинність генеалогій і детермінацій в тому, що сприймається як суцільний потік історії. Даміш показує, що грецький міф і його живописні маніфестації у Рубенса, Кранаха, Ватто і навіть «Сніданок на траві» Мане з варіаціями цієї теми у Сезанна і Пікассо, з одного боку, і, з другого боку, кантівська естетика і фрейдівське розуміння сексуальності, найбільш продуктивно прочитувати у їхньому співвідношенні, оскільки вони походять із єдиної проблематики (напруги між сексуальним інтересом і естетичною відстороненістю) як її історично специфічні прояви. Як підсумовує такий метод ван Альфен, історичний вимір

того чи іншого культурного продукту виявляється не тоді, коли він механічно вставляється в класифікаторську схему загального потоку періодів і стилів, заснованих на позитивістській абстракції «Історії», а тоді коли для нього знаходиться конкретна історія як концептуально специфічна генеалогія тієї чи іншої проблематики [63, с. 200]. Відкидаючи звинувачення в аісторичності такого культурологічного підходу, Дуглас Крїмп у своїй важливій статті про реіфікацію Енді Воргола в історії мистецтва, стверджує: «будучи далекими від того, щоб облішити історію, культурні студії поповнюють цю реіфіковану історію мистецтва іншими історіями...» [23]. Саме це дає змогу бачення множинності генеалогій в тому, що сприймалось як суцільний недиференційований і абстрагований історичний потік.

Одним із наслідків цього є те, що візуальність як об'єкт візуальної культури не є «чистою» сутністю, вона не є виключно візуальною. Фундаментальна гібридність, яку постулює дослідницька програма візуальної культури, стосується виходу за межі антитетичної опозиції образ/слово. Так, Міке Баль використовує наратологію і семіотику для того, щоб продемонструвати риторичну природу візуального і візуальний характер вербальної мови, водночас зберігаючи специфіку візуальних форм вираження думки в таких медіа, як живопис, скульптура, архітектура, фотографія і кіно. Дослідження візуальності поширюється не лише на читання візуального образу, а й бачення образу словесного, що включає також практики глядацькості у літературних текстах. Цей, хоча й не магістральний, аспект досліджень візуальної культури включається у ширше поле досліджень практик бачення в їхньому історичному і соціальному контексті. Засадничою працею з проблематики бачення вважається дослідження візуальності ХІХ століття «Техніки спостерігача» (1990) Джонатана Керрі [22], в якому візуальність розглядається не через мистецькі твори і образи, а через історичне конструювання дискурсів і практик спостерігача, які оперують невіддільно від соціальної влади. Такий підхід до візуального плідний ще й тим, що він легко виходить за межі матеріальної сфери образів та апаратів їхнього конструювання і дозволяє досліджувати акти бачення у суто вербальній сфері, тобто розглядати з перспективи візуальності літературний текст. Більшість письменників-модерністів працюють в координатах візуальної поезики, і їхні тексти можна осмислити візуально, а концепція

«точки зору» може застосовуватись як для візуальних, так і для вербальних текстів тою мірою, якою вони задіюють досвід бачення: ця функція є спільною для мистецтва, кіно і літератури. Окремі літературні тексти взагалі неможливо зрозуміти, не аналізуючи їхню візуальність. Саме таким візуальним літературним текстом, на думку Ернста ван Альфена, є спогади Шарлоти Дельбо про Аушвіц, афективна «візуальна прямота» яких, як показує дослідник, працює на межі між візуальними відбитками і візуальними репрезентаціями – здійснюючи перехід від перших (неперероблених суб'єктивних травматичних спогадів) у сферу інтерсуб'єктивної культурної пам'яті і при цьому зберігаючи безпосередню силу конкретно пережитого досвіду катастрофи. Саме ця візуальна прямота у свідченні досвіду голокосту дозволяє «тримати зв'язок із минулим, яке жоден образ не здатен передати» [62, с. 221].

Ще одна територія досліджень візуальної культури, що розширює проблематику бачення, стосується модерних технологій спостереження і класифікації, які структурують соціальне уявне спільнот, найбільш відомим прикладом яких є інституціалізація національної ідентичності. І хоча Бенедикт Андерсон у своєму класичному дослідженні націоналізму надавав першочергові ваги у процесі «уявлення спільнот» друкованим медіа, пізніше він доповнив його такими елементами, як перепис, карта і музей, два останні з яких вказують на важливість візуальних складових національного уявного [2, с. 203–229]. Роль візуальної складової національного уявного розкривається у дослідженні «уявної географії радянськості» Емми Віддіс. Дослідниця показує, яким чином радянська спільнота конструювалася візуальними медіа, насамперед кіно, яке відіграло ключову роль у репрезентації структурування нового радянського простору і кристалізації владних відносин між центром і периферією. Вона виділяє дві протилежні, але взаємодіючі тенденції в радянському географічному уявному: перша виступає під рубрикою «розвідка», це – децентроване, неієрархічне бачення простору, в якому пошук інформації відокремлений від контролю, друга – під рубрикою «освоєння», це – бачення простору, в якому периферія підпорядковується центру і контролюється ним. Віддіс показує, яким чином в обраний історичний відтинок часу (від революції до другої світової війни) співвідношення цих двох бачень простору у радянському уявному поступово трансформується

у бік переважання останнього, централізаторського. Дослідниця формулює подвійне завдання візуальної репрезентації на прикладі уявної географії: не лише репрезентувати трансформовану територію, а й оформляти і моделювати її за допомогою самого акту репрезентації [68, с. 17], відповідно демонструючи, яким чином радянські «уявні карти», які з'являються в різних медіа (кіно, плакат, архітектура, журнал), артикулюють і підкріплюють соціальне конструювання простору. Методологічно Віддіс здійснює програму візуальних студій, висуваючи для них базовий алгоритм: «інтеграція історії естетики в ширшу культурну історію для того, щоб з'явилась нова, більш повна картина історичного періоду» [68, с. 18].

Отже, проект візуальної культури наснажується не стільки зачаруванням образами, скільки бажанням його зрозуміти, залишаючись у невизначеності стосовно того, чи ця зачарованість є універсальною характеристикою людської природи, чи вона походить із тенденцій певної культурної епохи. Бурхливий розвиток нової сфери досліджень вилився у надзвичайно потужний потік друкованої продукції, тематична широта охоплення якого викликала підозру, що візуальні дослідження є чимось на зразок «усе-студій», тоді як представники візуальних досліджень наполягають на принциповій «де-дисциплінарності» власних інтелектуальних практик.

Зростаюча інтенсифікація виробництва і циркуляції образів протягом останніх півтора століть спровокувала на порозі ХХІ століття як тривогу та дискомфорт, що вказує на небезпечність образів (зачарування ними чи втоми від них), так і відкрила нові емансипативні горизонти хоча б вже тому, що, за висловом Ніколаса Мірзоева, «кинула виклик всякій спробі визначити культуру у виключно лінгвістичних термінах» [48, с. 7]. Ця амбівалентність стосовно образів як таких та модерної тенденції до зростаючої візуалізації закладена в саму основу нового поля досліджень візуальної культури, яке балансує між утопією «права на погляд» і дистопією підміни словесного осмислення реальності простою присутністю образів, що скасовує негативне і утверджує конформізм. Візуальна культура інституційно закріпилась в 1990-х роках, в період тріумфу постмодернізму, що відкинув усі можливі метанаративи (зокрема, метанаратив ієрархічних відносин між високим мистецтвом і популярною культурою), а разом із ними критичну думку, укорінену в історії і в розумінні суспільства

як такого, що перебуває в історичному русі, підмінивши його антропологічною концепцією культури, тому звинувачення нового дослідницького поля в обслуговуванні глобального капіталу не є цілковито безпідставними. Водночас, візуальні дослідження розвинули досить потужну тенденцію «критичного бачення». Зосереджуючись не стільки на формальному аналізі образу, скільки на критичному аналізі погляду як активної дії, візуальна культура, як зазначає Баль, «працює в напрямку соціальної теорії візуальності, фокусуючись на питаннях, що робиться видимим, хто бачить що, як взаємодіють бачення, знання і влада» [12, с. 19]. Таким чином, завдання критичних візуальних досліджень полягає у тому, щоб зробити натуралізоване, нормалізоване насильство владних відносини видимим через аналіз історично сконструйованого погляду-влади, що визначає сферу видимого і невидимого (чи виключеного із сфери візуальності), а також ті умови, на яких відбувається будь-яке в(и)ключення: права чи безправність, що кодуєть кожен елемент видимого через процес відбору того, що гідне в ньому «громадянства». Візуальний поворот додає до цієї звичної програми критичної теорії проблематику дієвості образу, його специфічної влади, вказуючи на межі лінгвістично-текстуального підходу до візуальності і наголошуючи на важливості того, що образ робить, а не лише його потенційних інтерпретацій.

Саме тут слід шукати визначальну характеристику візуальних досліджень: не стільки у специфіці об'єкта досліджень (візуальність), який має тенденцію до міфічності і всеохопності, скільки в політичній програмі, яка спрямована на такий аналіз візуальності і її трьох головних складових: образів, медіа і поглядів, який виявляє у їхній взаємодії конкретні історичні маніфестації владних відносин. Нерівність суб'єктів перед образами, владні структури, закодовані в поглядах, війна самих образів – ось та проблематика, яка визначає єдність візуальних студій як «де-дисциплінарної практики», що увібрала в себе неомарксистські інтелектуальні традиції британських *cultural studies*. На противагу іконологічній спрямованості історії мистецтва і певній деполітизованій версії семіологічної традиції, візуальні студії розглядають нерівність суб'єктів у взаємодії із образами (репрезентаціями, результатами конструювання поглядів, чи автономними агентами медійних воєн) як головний, а не додатковий критерій їхнього значення, заснованого на можливості реалізувати те, що Ніколас Мірзоев назвав «правом

на погляд». Якщо дати конденсовану формулу завдання досліджень візуальної культури, то вона полягатиме в тому, щоб робити видимими владні відносини.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Проблемы философии морали / пер. с нем. М. Л. Хорькова. Москва : Республика, 2000. 239 с.
2. Андресон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження і поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 272 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. ; сост. и общ. ред. Г. И. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
4. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. Москва : Ad Marginem, 1997. 224 с.
5. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть 1 / пер. с нем. ; сост. М. С. Козлова. Москва : Гнозис, 1994. 612 с.
6. Мурженко А. Г. Образ счастливого человека, или Письма из лагеря особого режима / предисл. Э. С. Кузнецова ; под ред. М. Хейфеца. London : Overseas Publications Interchange, 1985. 255 с.
7. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція : у 2 ч. Ч. II. Київ : Іван Федоров, 1997. 240 с.
8. Фуко М. Это не трубка / пер. с фр. Москва : Издательство «Художественный журнал», 1999. 143 с.
9. Adorno T. W. Culture and Administration // Adorno T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. London : Routledge, 2001. P. 107–131.
10. Alpers S. and Baxandall M. Tiepolo and the Pictorial Intelligence. New Haven : Yale University Press, 1996. 196 p.
11. Bal M. Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing. Chicago : University of Chicago Press, 2001. 134 p.
12. Bal M. Visual essentialism and the object of visual culture // Journal of Visual Culture. 2003. Vol. 2. Iss. 1. P. 5–32.
13. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. Oxford : Oxford University Press, 1972. 183 p.
14. Bellour R. The analysis of film. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 2000. 303 p.
15. Benjamin W. Little history of Photography // Walter Benjamin. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media / ed. by Michael W. Jennings,

- Brigit Doherty, and Thomas Y. Levin. Cambridge and London : Harvard University Press, 2008. P. 274–298.
16. Boorstin D. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York : Vintage Books, 1992. 319 p.
 17. Bryson N. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': Visual Culture and the Dearth of Images // *Journal of Visual Culture*. 2003. Iss. 2. P. 229–232.
 18. Bryson N. *The Gaze in the Expanded Field // Vision and Visuality* / ed. by Hal Foster. Seattle : Bay Press, 1988. P. 87–108.
 19. Bryson N. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London : Macmillan, 1986. 192 p.
 20. Calvino I. *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1988. 136 p.
 21. Comolli J.-L. *Machines of visible // The Cinematic Apparatus* / ed. Stephen Heath and Teresa de Lauretis. New York : St. Martin's Press, 1980. P. 121–142.
 22. Crary J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1992. 183 p.
 23. Crimp D. *Getting the Warhol we Deserve: Cultural Studies and Queer Culture // InVisible Culture. An Electronic Journal for Visual Studies*. 1998. Iss. 1 (Winter). *The Worliding of Cultural Studies?* URL: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/crimp/crimp.html.
 24. Damisch H. *The Judgment of Paris* / trans. John Goodman. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 396 p.
 25. Dean J. *Know it all: WikiLeaks, Democracy and the Information Age // Open*. 2011. No. 22. *Transparency*. P. 46–55.
 26. Debord G. *Society of the Spectacle* / transl. by Donald Nicholson-Smith. New York : Zone Books, 1995. 154 p.
 27. Deleuze G. *Cinema 2: The Time-Image* / trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London : The Athlone Press, 1989. 344 p.
 28. Derrida J. *By Force of Mourning // Jacques Derrida. The work of Mourning* / ed. and transl. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London : The University of Chicago Press, 2001. P. 142–164.
 29. Derrida J. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* / trans. Pascale-Anne Brault and Michael Nass. Chicago : University of Chicago Press, 1993. 152 p.
 30. Didi-Huberman G. *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art* / transl. by Harvey Mendelsohn. Penn State University Press, 2016. 432 p.

31. Dikovitskaya M. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. MIT Press, 2005. 316 p.
32. 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. Iss. 2. P. 232–237.
33. Fiske J. *Understanding Popular Culture*. London : Routledge, 1991. 206 p.
34. Freud S. *Triebe und Triebchicksale // Sigmund Freud. Gesammelte Werke: Im XVII B. B. X*. London : Imago publishing, 1946. S. 210–232.
35. Goodman N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company, 1968. 277 p.
36. Huyssen A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1986. 244 p.
37. *Interdisciplinarity: Essays from the Literature / ed. by William H. Newell*. New York : The College Entrance Examination Board, 1998. 563 p.
38. Isenstadt S. *Looking at Visual Culture // Design Book Review*. Fall 2000. Vol. 43. P. 36–43.
39. Jameson F. *Signatures of the Visible*. New York, London : Routledge, 1992. 254 p.
40. Jay M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley : University of California Press, 1993. 632 p.
41. Krauss R. *Welcome to the Cultural Revolution // October*. 1996. Vol. 77. Summer. P. 83–96.
42. Lacan J. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966. 911 p.
43. Leech P. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture'. *Visual Culture and the Ideology of the Sublime // Journal of Visual Culture*. 2003. Vol. 2. P. 242–246.
44. *Leonardo on Painting / ed. by M. Kemp*. New Haven, CT : Yale University Press, 2001. 320 p.
45. Leppert R. *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*. Boulder : Westview Press, 1996. 368 p.
46. Metz Ch. *Film Language: A Semiotics of the Cinema / trans. Michael Taylor*. Chicago : University of Chicago Press, 1990. 286 p.
47. Metz Ch. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema / trans. Celia Britton, Anwyll Williams and Alfred Guzzett*. Bloomington : Indiana UP, 1977. 327 p.

48. Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. London : Routledge, 1999. 274 p.
49. Mirzoeff N. *On Visuality* // *Journal of Visual Culture*. 2006. Iss. 5 (Apr.). P. 53–79.
50. Mirzoeff N. *The Right to Look* // *Critical Inquiry*. 2011. Vol. 37. Iss. 3 (Spring). P. 473–496.
51. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 445 p.
52. Mitchell W. J. T. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture'. *The Obscure Object of Visual Culture* // *Journal of Visual Culture*. 2003. Iss. 2. P. 249–252.
53. Mitchell W. J. T. *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* // *Journal of Visual Culture*. 2002. Vol. 1. Iss. 2. P. 165–181.
54. Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : The University of Chicago Press, 2005. 380 p.
55. Moxey K. *Visual Studies and the Iconic Turn* // *Journal of Visual Culture*. 2005. Iss. 4. P. 131–146.
56. Muñoz J. E. *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts* // *Woman & Performance: A Journal of Feminist Theory*. 1996. Vol. 8. Iss. 2. P. 5–16.
57. Negri A. *Time for Revolution* / trans. Matteo Mandarini. New York : Bloomsbury Academic, 2004. 306 p.
58. Pollock G. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': *Visual Culture and its Discontents: Joining in the Debate* // *Journal of Visual Culture*. 2003. Iss. 2. P. 253–260.
59. Smith M. *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : Sage, 2008. 239 p.
60. Sturken M. and Cartwright L. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. 2nd edition. Oxford : Oxford University Press, 2009. 496 p.
61. *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline* / ed. by James Elkins and Kristi McGuire with Maureen Burns, Alicia Chester, and Joel Kuennen. London, New York : Routledge, 2012. 320 p.
62. van Alphen E. *Caught by Images: The Role of Visual Imprints in Holocaust Testimony* // *Journal of Visual Culture*. 2002. Vol. 1. Iss. 2. P. 205–221.
63. van Alphen E. 'What History, Whose History, History to What Purpose?': *Notions of History in Art History and Visual Culture*

- Studies // Journal of Visual Culture. 2005. Vol. 4. Iss. 2. P. 191–202.
64. Vision and Visuality / ed. by Hal Foster. 2nd edition. Seattle : Bay Press, 1999. 152 p.
 65. Visual Culture Questionnaire // October. 1996. Vol. 77 (Summer). P. 25–70.
 66. Visual Cultures / ed. by James Elkins. Bristol : Intellect, 2010. 112 p.
 67. Was ist ein Bild? / herausg. Gottfried Boehm, 2. Aufl. edition. Munich : W. Fink, 1995. 458 s.
 68. Widdis E. Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. Yale University Press, 2003. 272 p.
 69. Williams L. Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”. University of California Press, 1989. 330 p.
 70. Williams R. Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. London, New York : Verso, 1989. 334 p.
 71. Wollen P. Godard and Counter-Cinema: Vent d’Est // Film Theory and Criticism. Introductory readings / ed. by L. Braudy, M. Cohen. New York, Oxford : Oxford UP, 1999. P. 525–533.
 72. Zizek S. The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology. London, New York : Verso, 2000. 409 p.