

УДК 008: [316.647.6:325.81]

Брюховецька О. В.

## МІЖ КОНФОРМІЗМОМ І ЕМАНСИПАЦІЄЮ: ПОЛІТИЧНІ ІМПЛІКАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТУ В КУЛЬТУРІ І КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Візуальний поворот, який у середині 1990-х проголосили незалежно один від одного одночасно два дослідники (В. Дж. Т. Мітчелл і Г. Бьом), розглядають у двох аспектах: як зміну ситуації в медіалізованій, переповненій зображеннями культурі, але також як появу нової методології і проблематики дослідження візуального аспекту культури. Ця двоїстість дослідницького поля візуальної культури поєднується із питанням політичних імплікацій його програм, які, з одного боку, проголошують емансипацію образів як культурних «інших» (В. Дж. Т. Мітчелл), чи, навпаки, критикують їх як агентів глобального капіталу (редактори журналу «Октябрь»). У статті окреслюється взаємонакладання і взаємовідображення цих двох засадничих для нового поля досліджень питань.*

**Ключові слова:** візуальний поворот, культурологія, візуальна культура, критичне бачення, культурний популізм.

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 [8, р. 230]. Починаючи з другої половини XIX століття людство перебуває в ситуації інтенсифікації візуалізації, незмінної складової модернізаційної експансії у просторі й часі, яку Жан-Луї Комоллі назвав «шаленством видимого» («frenzy of the visible») [10, р. 122], а Деніел Бурстін визначив як «Графічну Революцію» («the Graphic Revolution») [7, р. 13]. Обидва автори розглядають цю тенденцію як тою чи іншою мірою патологічний стан, оцінку, 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, – меланхо-

лійно констатує італійський письменник Італо Кальвіно в середині 1980-х. – Найсильніші медіа трансформують світ у зображення і помножують його за допомогою фантазмагоричної гри дзеркал... Більшість цієї хмари візуальних образів одразу розсіюється, як сніг, що не залишає жодного сліду в пам'яті, але не зникає відчуття відчуження і дискомфорту» [9, р. 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. Мітчелл заявив про «пикторіальний поворот» у межах політизованої формули візуальної культури, прочитуючи Пановського через Альтюссера, із уявної зустрічі яких постає те, що Мітчелл називає «критичною іконологією» [24, р. 11–34]. Якраз спровоковане зображенням відчуття дискомфорту «по всьому спектру інтелектуального дослідження», на думку Мітчелла, може слугувати показником візуального повороту в культурі. За таких обставин, як 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 все-проникаючого 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» [24, р. 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 [35].

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. Мітчелл проголошує, що образ – це культурний «інший», і формулює своє знамените питання: «чого хочуть картини?» [26]). З іншого 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 заповнити 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» [33, р. 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, а 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 Айсенстад, на «усе-студії» («everything studies») [18, р. 43]. Однак методологічний анархізм, який свідомо проголошується представниками візуальних студій як «де-дисциплінарної практики» (В. Дж. Т. Мітчелл), розкриває невідрефлексовані імпліцитні припущення, на яких засноване звинувачення у «всеїдності» нового дослідницького поля: сприйняття компартменталізованості 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: не-мистецьких візуальних репрезентацій (від популярної культури і комерційних медіа до наукових і технічних зображень, а також їхньої взаємодії із специфічною сферою візуальних мистецтв); соціальних практик бачення і глядацькості (spectatorship), включно із перформативним поворотом у розумінні візуальності, з його наголосом на візуальній (по)дії як ключовій одиниці дослідження; меж образності – між візуальним образом і вербальною мовою, між баченням та іншими чуттями (слухом, тактильністю), між баченням і сліпотю, між видимим і невидимим; 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, найпопулярніші з яких – «Вступ до візуальної культури» Ніколаса Мірзоева (2000/2008) [21] і «Практики бачення: вступ до візуальної

культури» Маріти Стуркен і Лізи Картрайт (2001/2009) [31] – у межах десятиліття витримали по два видання. Перша навчальна програма у полі візуальних досліджень – докторська програма «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 тій формі викладання цього нового предмета [13]. У Рочестерському університеті, як ми вже знаємо, було запроваджено першу докторську програму з візуальної культури – спільними зусиллями відділів компаративної літератури та історії мистецтва, представлених відповідно двома дослідницями: Міке Баль і Майкл Енн Голлі. Літературознавець В. Дж. Т. Мітчелл із 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 [13, р. 87]. У Каліфорнійському університеті в Ірвіні докторська програма візуальних студій виникла в 1998 році завдяки зусиллям Джеймса Д. Герберта, Енн Фрідберг, Саллі Стайн та інших як спільний проєкт відділів історії мистецтва і фільмичних студій. Того ж року 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 Диковицької ґрунтується на інтерв'ю із ключовими гравцями північноамериканських 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) [30]. Мета Диковицької – прокласти маршрут, який би дав змогу уникнути всеїдності візуальних студій, або, як висловила дослідниця, – знайти шлях «між Сциллою відсутності специфічного об'єкта досліджень і Харибдою безмежного розширення поля досліджень до точки некогерентності» [13, р. 3]. Ці небезпеки, будучи, насправді, двома сторонами однієї медалі, все ж є симптоматичними відголосками значно пекучіших проблем сучасного університету, який, за словами Ярослава Пелікана, зіткнувся з дилемою, і на цей раз справді Сциллою і Харибдою – перетворення або на музей, або на вітрину нових дослідницьких мод. На думку Диковицької, візуальні дослідження пропонують зразкове рішення, а не виступають одним із симптомів цієї проблеми [13, р. 86].

У статті Кіта Моксі «Візуальні дослідження та іконічний поворот» (2008), яка значно вплинула на поле візуальних студій, навпаки, вводиться в англomовний обіг традиція німецькомовних візуальних досліджень, що підриває гегемонію північноамериканського академічного канону і демонструє синхронні процеси в інших лінгвістичних спільнотах [27]. Джеймс Елкінс, слідуючи за Моксі, продовжує децентралізаторське спрямування візуальної культури, вводючи інші національні традиції: крім північноамериканських і німецьких візуальних студій Елкінс згадує семіотичний аналіз не-мистецьких 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 [32, р. 3]. Джеймс Елкінс, до того ж, розширяє сфери досліджень візуальної культури у різних

географічних напрямках, фокусуючись на національному на протипагу 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), тож сам термін «візуальна культура» набуває сутнісної множинності [34].

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, і який навіть може вважатись частиною «природи» в культурі. Знамените перше речення із «Вступу до візуальної культури» (1999) Ніколаса Мірзоева: «Сучасне життя відбувається на екранах» [21, р. 1], яке послужило підставою для звинувачення його у «візуальному есенціалізмі» [4, р. 25], вказує на те, що дослідження візуальної культури, особливо на межі століть, справді вирости 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 [30, р. 21]. З іншого боку, питання, чи візуальна культура – це певний стан медіалізованої, віртуалізованої, перенасиченої образами сучасності, в якій роль візуального непомірно зростає порівняно 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 протипагу китайській) вперше з'явилося у книжці Майкла Баксандаля «Живопис і досвід в Італії XV століття» (1972) [5, р. 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 Мітчелл, «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» [25, р. 252]. З такої перспективи перенасиченість візуальними образами виявляється не таким уже й новим явищем, враховуючи, що специфіка візуального чуття, заснована на здатності «одночасного» сприйняття множинності образів, рефлексувалась як мінімум з часів Леонардо да Вінчі [20, р. 20–38], і вона не меншою мірою стосується будови людського органа бачення, ніж того, що Фройд називав потягом до бачення (Schautrieb) [15]. Однак, безперечно, появу нової методології можна розглядати як частину історичної епохи, укорінену в її проблематику, або навіть як спробу 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 запізнилу спробу академічної спільноти догнати інші сфери культурного життя, в яких уже давно домінує те, що дослідник називає «режимом видимого» – перманентний імператив візуалізації, центральною вимогою якого є уміння знайти шлях крізь швидкісні і множинні потоки образів [8, р. 231].

Потік образів завжди викликав підозру критичної теорії, оскільки образи підміняють абстрактні поняття, що схоплюють 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 кінематографу: попри переконання Сергія Ейзенштейна у тому, що візуальній мові кіно під силу екранізація марксового «Капіталу», у пізньорадянському кінематографі 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» [6, р. 293]. Найбільш близький до іконоклазму філософ негативного Теодор Адорно вважав похід

у кіно не просто актом зради свого попереднього знання, а 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, чиє завдання, дивлячись згори вниз, полягає в тому, щоб збирати, поширювати, оцінювати і організовувати» [3, р. 107]. Навіть такий далекий від іконоклазму автор, як Фредрік Джеймісон, 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 [36] заявили про себе «порнографічні студії») звучала як звинувачення: «Візуальне у своїй суті є порнографічним, що означає, що його мета – захоплене, бездумне зачарування» [16, р. 1]. Розвиваючи ідею Адорно про злиття кінематографічного образу і реальності, того самого, яке веде до втрати автономії – «загравання», Джеймісон 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» [16, р. 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» [11, р. 24].

Підозру стосовно колабораціонізму нового поля досліджень із капіталом, перетвореним на видовище, було висловлено у знаменитій анкеті журналу «Октобер» (1996), одного з ключових осередків нової, соціально ангажованої історії мистецтва. Питання, сформульовані редакторами журналу Голом Фостером і Розалінд Краус і розіслані провідним історикам мистецтва, були спрямовані проти того, що редактори журналу назвали підміною мистецтва антропологічним уявленням про культуру [33, р. 25]. Задля 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,

сама для британських *cultural studies* була характерна апропріація антропологічної концепції культури (Раймон Вільямс: «культура звичайна» [37, р. 3–18]), очищеної від колоніальних расистських імплікацій і перенесеної на власне суспільство, що протиставлялась аксіологічній концепції Культури з великої літери як зібранню 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 популізму, що за маскою прогресивності обслуговує інтереси ринку. Як підсумувала цю підозру британська феміністська історик мистецтва Грізелда 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» [29, р. 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 Хуйсена «Після великого поділу» (1986), що збрала есеї автора за попереднє десятиліття. У ній накреслена дослідницька програма напряму, 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 Хуйсена – від критики Адорно, цього бастиону негативності, автономії і модерністського мистецтва, як «надто і не достатньо марксиста» [17, р. 22], до своєрідної «культурної революції» – популістського «звільнення» масової культури, що із часів свого виникнення в XIX столітті описувалась в гендеризованій термінології жіночного-як-пасивного. На що перетворилась

ця (псевдо)емансипативна проблематика постмодернізму, дуже чітко видно з роботи Джона Фіска, який створив деполітизовану американську версію британських cultural studies, нейтралізувавши притаманну їм інтелектуальну традицію марксизму і перетворивши їхню тенденцію до культурного популізму і програму подолання «великого поділу» на 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 мусолінівську цензуру, і які почали відігравати сумнівну роль 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 [14, р. 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 оточення, 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» [14, р. 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 справді є повстанською, чи вона – винятковий випадок “культурної революції” – слугує 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» [19, р. 96]. «Культурна революція» в гуманітарії таки справді має певні регресивні імплікації і ризикує перетворитись на прийняття (хай і у формі афірмативної субверсії) владних відносин, що як видовище 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 сьогоdnішній дематеріалізованій реальності, коли нові цифрові технології так досконало імітують документ, роблячи обман ока повсюдним, ієрархія довіри мігрує від безпосереднього бачення до опосередкованої словесності. Як приклад Жижек наводить питання, яке звучить в одній із комедій братів Маркс: «Кому ти віриш: своїм очам чи своїм словам?», яким захищається пійманий на обмані Гучо. Сьогоdnішній імператив критичного мислення, стверджує Жижек, перетворює цей абсурдистський гумор на цілком серйозну вимогу: «Вір своїм словам (аргументації), а не зачаруванню своїх очей» [38, р. 323]. За всієї краси такого обертання його проблематичність, на нашу думку, полягає у тому, що воно зберігає опозицію бачення і мислення, своєрідний «медійний детермінізм». Але як образ, так і слово можуть бути інструментами і обману, і його викриття, їхня влада передання 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 сьогоdnішній 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» [12, р. 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 ідеться, протистоїть 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-Françoise 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» [23, р. 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» [23, р. 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 у 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 [22]. «Автономія права на погляд протистоїть авторитету візуальності», – стверджує Мірзоев [23, р. 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 [28, р. 142]. «Право на погляд, отже, це вимога права на реальне», – перефразовує Негрі Мірзоев [23, р. 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 в 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, роман-тичних, 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 є у неї перед очима, і створити образ справжнього світу в слові, що оформило думку – абстрактний, ідеальний світ, але знятий з конкретного живого буття» [2, 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.

Отже, ми прийшли від візуальної переважаності сьогодення до здатності бачити крізь ці потоки образів реальність, яка існує за ними, яку вони прикривають; від прагнення зрозуміти, чим є зображення і навіть чого воно хоче, тобто від реальності образів до «права на реальне». Таким чином ми проробили зворотній шлях від постмодерністського заперечення глибини до герменевтики підозри, яка продовжує ставити під сумнів фантазматичні екрани реальності. Ця траєкторія є показовою для візуальних студій як між(де)дисциплінарного дослідницького поля. З'явившись на хвилі постмодерністської відмови від метанаративів, візуальний поворот збігається із ситуацією множинності і невизначеності. Дослідники, що працюють у цій сфері, намагаються відрефлексувати політичні імплікації цієї ситуації і все частіше доходять висновку, що завдання візуальних досліджень полягає в тому, щоб робити видимими владні відносини, позбавляючи їх алібі натуралізації.

#### Список літератури

1. Адорно Т. В. Проблемы философии морали / Т. В. Адорно ; пер. с нем. М. Л. Хорькова. – М. : Республика, 2000. – 239 с.
2. Мурженко А. Г. Образ счастливого человека, или Письма из лагеря особого режима / А. Г. Мурженко ; предисл. Э. С. Кузнецова ; под ред. М. Хейфеца. – London : Overseas Publications Interchange, 1985. – 255 с.
3. Adorno T. W. Culture and Administration / T. W. Adorno // Adorno T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. – London : Routledge, 2001. – P. 107–131.
4. Bal M. Visual essentialism and the object of visual culture / M. Bal // Journal of Visual Culture. – 2003. – Vol. 2. – Iss. 1. – P. 5–32.
5. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy / M. Baxandall. – Oxford : Oxford University Press, 1972. – 183 p.
6. Benjamin W. Little history of Photography / W. Benjamin // 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.
7. Boorstin D. The Image: A Guide to Pseudo-Events in America / D. Boorstin. – New York : Vintage Books, 1992. – 319 p.
8. Bryson N. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': Visual Culture and the Dearth of Images / N. Bryson // Journal of Visual Culture. – 2003. – Iss. 2. – P. 229–232.
9. Calvino I. Six Memos for the Next Millennium / I. Calvino. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1988. – 136 p.
10. Comolli J.-L. Machines of visible / J.-L. Comolli // The Cinematic Apparatus / ed. Stephen Heath and Teresa de Lauretis. – New York : St. Martin's Press, 1980. – P. 121–142.
11. Debord G. Society of the Spectacle / G. Debord ; transl. by Donald Nicholson-Smith. – New York : Zone Books, 1995. – 154 p.
12. Dean J. Know it all: WikiLeaks, Democracy and the Information Age / J. Dean // Open. – 2011. – No. 22. Transparency. – P. 46–55.
13. Dikovitskaya M. Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn / M. Dikovitskaya. – MIT Press, 2005. – 316 p.
14. Fiske J. Understanding Popular Culture / J. Fiske. – London : Routledge, 1991. – 206 p.
15. Freud S. Triebe und Triebchicksale / S. Freud // Sigmund Freud. Gesammelte Werke: Im XVII B. B. X. – London : Imago publishing, 1946. – S. 210–232.
16. Jameson F. Signatures of the Visible / F. Jameson. – New York ; London : Routledge, 1992. – 254 p.
17. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism / A. Huyssen. – Bloomington and Indianapolis : Indiana UP, 1986. – 244 p.
18. Isenstadt S. Looking at Visual Culture / S. Isenstadt // Design Book Review. – Fall 2000. – Vol. 43. – P. 36–43.
19. Krauss R. Welcome to the Cultural Revolution / R. Krauss // October. – 1996. – Vol. 77. – Summer. – P. 83–96.
20. Leonardo on Painting / ed. by M. Kemp. – New Haven, CT : Yale University Press, 2001. – 320 p.
21. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture / N. Mirzoeff. – London : Routledge, 1999. – 274 p.
22. Mirzoeff N. On Visuality / N. Mirzoeff // Journal of Visual Culture. – 2006. – Iss. 5 (Apr.). – P. 53–79.
23. Mirzoeff N. The Right to Look / N. Mirzoeff // Critical Inquiry. – 2011. – Vol. 37. – Iss. 3 (Spring). – P. 473–496.
24. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 445 p.
25. Mitchell W. J. T. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture'. The Obscure Object of Visual Culture / W. J. T. Mitchell // Journal of Visual Culture. – 2003. – Iss. 2. – P. 249–252.



26. Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* / W. J. T. Mitchell. – Chicago : The University of Chicago Press, 2005. – 380 p.
27. Moxey K. *Visual Studies and the Iconic Turn* / K. Moxey // *Journal of Visual Culture*. – 2005. – Iss. 4. – P. 131–146.
28. Negri A. *Time for Revolution* / A. Negri ; trans. Matteo Mandarini. – New York : Bloomsbury Academic, 2004. – 306 p.
29. Pollock G. Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture': *Visual Culture and its Discontents: Joining in the Debate* / G. Pollock // *Journal of Visual Culture*. – 2003. – Iss. 2. – P. 253–260.
30. Smith M. *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers* / M. Smith. – Los Angeles ; London ; New Delhi ; Singapore : Sage, 2008. – 239 p.
31. Sturken M. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, 2<sup>nd</sup> edition / M. Sturken, L. Cartwright. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 496 p.
32. *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.
33. *Visual Culture Questionnaire* // *October*. – 1996. – Vol. 77 (Summer). – P. 25–70.
34. *Visual Cultures* / ed. by James Elkins. – Bristol : Intellect, 2010. – 112 p.
35. *Was ist ein Bild?* / herausg. Gottfried Boehm, 2. Aufl. edition. – Munich : W. Fink, 1995. – 458 s.
36. Williams L. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* / L. Williams. – University of California Press, 1989. – 330 p.
37. Williams R. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism* / R. Williams. – London ; New York : Verso, 1989. – 334 p.
38. Zizek S. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* / S. Zizek. – London ; New York : Verso, 2000. – 409 p.

*O. Briukhovetska*

### **BETWEEN CONFORMISM AND EMANCIPATION: POLITICAL IMPLICATIONS OF THE VISUAL TURN IN CULTURE AND CULTURAL STUDIES**

*Two different scholars, W. J. T. Mitchell, G. Boehm, independently of each other announced a visual turn in mid 1990s, indicating a changing condition in culture that has been variously described as "frenzy of visible" (J.-L. Comolli) or "graphic revolution" (D. Boorstin). It was not entirely clear whether the visual turn related to just this new cultural condition or also to a new methodology, a reflective and/or critical way of seeing pictures and describing the visual dimension of culture, since the term "visual culture" was coined by art historian M. Baxandall in his study of Renaissance art in Italy. This ambiguity of the visual turn in culture and/or in cultural studies remains one of the defining features of the new field of studies of visual culture, with different scholars tending to one or the other option, or trying to combine both.*

*The other, even more significant ambiguity of the new field of visual studies involves its political implications and its complex relation to the imperatives of critical theory. There is an apparently emancipative program of "rehabilitating" of images seen as cultural "others" in essentially logocentric Western culture (this is the program developed by W. J. T. Mitchell), which inherited naive cultural populism of the postmodernist dismantling of the "great divide" between high art and popular culture. Yet, this political program has been seen (and justifiably so) as new services for the global capitalism (this criticism was first voiced by editors of *October* journal). Still other scholars pointed out that visual studies' emancipative program is directed not at the images per se, but at their ambivalence, and the new field is far from oblivious to the hypnotic danger inherited in images that fascinate, distract, excite and deprive of the abilities of critical thinking. One among many other scholars who extended the field of studies of visual culture from the pictures and cultural codes that make them meaningful to the one which facilitates them (i.e. the point of view and the right to look), N. Mirzoeff proposed what he called a program of "critical seeing." Thus the search for the possibility of autonomous political position in the condition of medialization of life saturated with images becomes a key point for the program of critical visual studies. The article discusses juxtapositions of these options as defining the questions of the new field of research.*

**Keywords:** visual turn, cultural studies, visual culture, critical vision, cultural populism.

*Матеріал надійшов 16.05.2017*