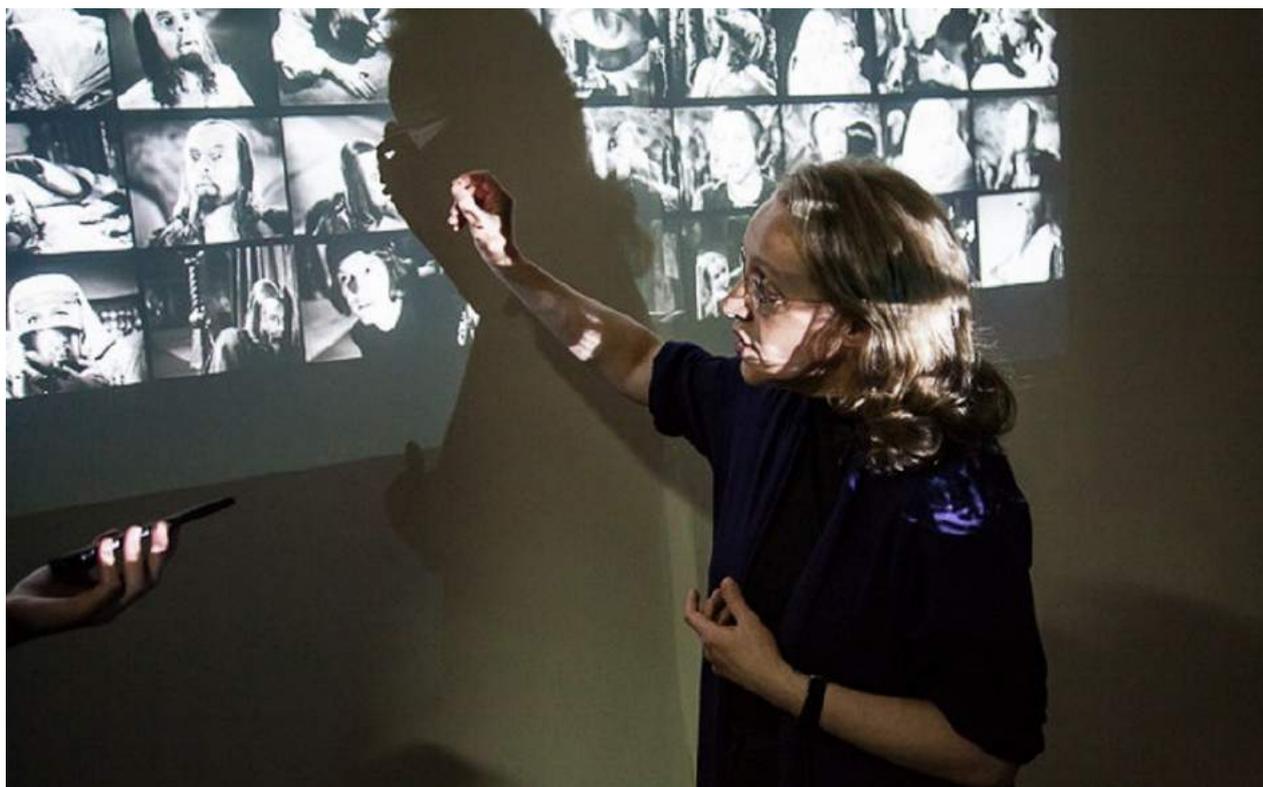


«ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ СЫГРАЛ С НАМИ ЗЛУЮ ШУТКУ»



Альмира Усманова – профессор департамента медиа Европейского гуманитарного университета (Вильнюс, Литва), академический директор магистерской программы «Культурные исследования». Культуролог, кандидат философских наук, редактор книжной серии «Визуальные и культурные исследования». Автор работ «Умберто Эко: парадоксы интерпретации» (2000), «Би-текстуальность и кинематограф» (2003, ред.), «Гендер и трансгрессия в визуальных искусствах» (2007, ред.), «Визуальное (как) насилие» (2008, ред.) и др. Инициатор и куратор выставочно-образовательного проекта *Artes Liberales* (проводится с 2012 года в Минске).

В этом номере Р&И Альмира Усманова поделилась своими размышлениями о современном состоянии визуальных исследований и опытом преодоления «воспроизводства общих мест». Узнали у литовских коллег, как «поколенческие факторы» влияют на университетскую программу, как с ускорением борются замедлением и как «звучат» концепты Барта. Беседовала Екатерина Максимова.

Тема нашего номера - интермедиальность. Сегодня редкий гуманитарий не участвует в исследовании последствий «визуального поворота» и проблем новых медиа. Учитывая, что эта область знания складывалась буквально на ваших глазах, скажите, стало в этом по-прежнему полемическом и интригующем направлении больше определенности?

Несомненно, визуальные исследования сегодня перестали быть terra incognita: об этом свидетельствуют новые университетские программы, публикации долгожданных переводов книг и статей западных теоретиков по кино, современному искусству, новым медиа (Джонатан Крэри, Джеймс Элкинс, Кристиан Метц, Лев Манович, Джон Бергер, Жорж Диди-Юберман, Мике Баль. Этот ряд можно продолжать). Изменились концептуальный словарь и теоретическая оптика, применяемые к анализу различных визуальных феноменов. Это заметно и в академической среде, и среди арт-кураторов, экспериментирующих со способами видения и «практиками смотрения» в рамках выставочных проектов. Но еще совсем недавно, в 1990-х и даже в «нулевых», исследователей, позиционирующих себя как теоретиков визуальной культуры, в русскоязычной академической среде было очень мало. Классическим домом знания и изучения визуальных образов

оставалось (и во многих институциях остается по-прежнему) искусствознание, медиа изучали преимущественно на программах по журналистике, а историю и теорию кино и фотографии преподавали в основном в специализированных художественных заведениях. Ситуация изменилась, но если мы хотим понять, «как и с какими издержками научным сообществом усваивается неприлично модный тренд» (цитирую коллегу Галину Орлову), то сугубо количественных показателей недостаточно.

Во-первых, различные академические сообщества оказались по-разному готовы к принятию междисциплинарной оптики и по-разному не готовы к использованию методов анализа визуального, которые сложились в тех или иных дисциплинах до «визуального поворота». Искусствоведы в большинстве своем даже не обратили внимания на «визуальный поворот»: для них визуальность всегда не просто «рядом», но является, по сути, главным объектом их штудий. К тому же те, кто не работает с актуальным искусством, ощущают себя находящимися на вполне безопасной дистанции от критической теории образов. Социологи, антропологи, историки и философы, напротив, оказались готовы к включению новых исследовательских «объектов» в поле своих интересов. Здесь можно вспомнить тексты, а также академические, социальные и арт-проекты таких исследователей, как Елена Ярская-Смирнова, Павел Ро-

манов, Валерий Подорога, Михаил Рыклин, Елена Петровская, Олег Аронсон, Галина Орлова, Оксана Запорожец, Оксана Гавришина. Имен на самом деле гораздо больше.

Во-вторых, освоение парадигмы визуальных исследований осуществляется чаще всего в режиме пересказа, толкования и перевода. Оригинальных новаторских работ на русском языке непросто найти даже в масштабе такой большой страны. Причем даже интересные тексты часто остаются «невидимыми» за пределами России. У этой проблемы много измерений: начиная от индексов цитируемости и способов конвертации символического капитала, накопленного внутри русскоязычной академии, переходя к состоянию книжного рынка, сегментированности интернета и заканчивая вопросами о том, какое знание мы производим о себе или каково положение постсоветских исследователей на глобальном «рынке идей». Конечно, вряд ли кто-то будет оспаривать значимость таких современных теоретиков, как Юрий Цивьян, Михаил Ямпольский, Оксана Булгакова, Борис Гройс, которые давно живут в других странах, чьи книги хорошо известны на Западе, но в общем и целом многим постсоветским исследователям отведена роль локальных информантов и по совместительству «местных авторитетов». Этот специфический «код отсутствия» заслуживает отдельного анализа.

В-третьих, режим пересказа актуальных идей оборачивается тем, что многим рабо-

там не хватает либо теоретической глубины, либо эвристичности анализа. Слишком часто «анализ» оборачивается констатацией очевидного, при этом собственно эстетические коды игнорируются в пользу генерализирующих утверждений. Когда речь идет, скажем, о кино, то это может свестись в худшем случае к пересказу диалогов, в лучшем – к «психоанализу сценария», если использовать выражение Кристиана Метца. Как раз здесь опыт «узких специалистов» (историки искусства, кинотеоретики) является бесценным. Социологическая оптика не учитывает многих нюансов в процессе интерпретации «визуальных данных». Конечно, знать все невозможно, к тому же у каждой дисциплины есть свой «объект», но тем сложнее задача визуального исследователя. Как не оказаться дилетантом, способным лишь на воспроизводство общих мест? В английском языке есть прекрасное выражение на этот счет: *Jack of all trades, master of none*.

В-четвертых, визуальных исследователей иногда упрекают в том, что они буквально захвачены, загипнотизированы современностью. Презентизм, в свою очередь, оборачивается исторической миопией. Трактовка визуальной культуры как культуры современной *par excellence* имеет как плюсы, так и минусы. Плюс состоит в том, что визуальные исследователи делают совершенно необходимую работу по осмыслению актуального состояния культуры. Минус – в том, что не-

редко все то, что создавалось до наступления эпохи технической воспроизводимости, вытесняется на периферию исследовательского внимания. Кстати говоря, в англоязычном мире многие исследователи визуальной культуры по своему бэкграунду – историки искусства, которые, быть может, продолжают заниматься Дюрером или Рембрандтом или французской живописью XVIII века, но уже в концептуально ином ракурсе. Даже если «у медиа нет памяти» (о чем писал Умберто Эко), это вовсе не значит, что история медиа и технологий началась двадцать лет назад, с распространением интернета.

Но в этих новых условиях – технической воспроизводимости, неконтролируемого разрастания образов – человек с классическими гуманитарными навыками, с установками на медленное чтение и медленное письмо, представляется слегка ущемленным.

Да, классическая гуманитаристика – это работа с индивидуальными текстами и смыслами. Мы теперь живем в перевернутом мире. Пока ты будешь с такими установками заниматься, скажем, изучением и интерпретацией классической живописи, другие создадут за это время миллионы изображений (ежедневно в интернете появляется более 250 тысяч новых изображений, а что будет еще лет

через десять?). И даже если ни одно из них не войдет в историю, историкам поневоле придется иметь дело с этим визуальным хламом. Пожалуй, книга Ролана Барта *Camera lucida* 1980 года была в числе последних работ, когда один снимок мог породить целый дискурс. В современных условиях создание текстов, подобных бартовскому, выглядит как анахронизм, как нечто, не вполне позволительное, своего рода трансгрессия.

Точно так же подлежит ревизии и понятие визуальной грамотности, особенно если сравнить современные способы чтения визуальных образов с тем, как в Средние века или даже в XIX веке создавались и воспринимались живописные изображения. Что мы понимаем под визуальной грамотностью? Звучит вроде бы скучно. Но, во-первых, это понятие недвусмысленно обозначает статус визуального образа как *текста* и постулирует необходимость умения *читать*; во-вторых, каждый тип визуальных источников, особенно удаленных от нас во времени, предполагает определенную подготовленность взгляда. Я бы сказала, что проблема визуальной грамотности так остро стоит именно потому, что многие привычные навыки чтения и интерпретации классических визуальных образов кажутся утраченными навсегда. Буквализм смыслов, упростившиеся техники создания визуальных образов – фотографический реализм сыграл с нами не просто плохую шутку, но отучил и отлучил нас от прочтения между

строк, от внимательного всматривания и расшифровки значения каждой детали. В идеале курсы по визуальной грамотности нужно выстраивать именно как курсы знакомства с утраченными кодами, с секретами «тайнописи», которую мы находим в изображениях прежних веков. Я не стала бы называть такой курс «Введением в историю искусства», поскольку объектом нашего внимания в таком случае должны стать карты, шифры, живопись, архитектура, различные системы письменности (включая иероглифику или тот тип изображений, который Джеймс Элкинс называет субграфемиками), различные сигнальные системы, нумизматика, геральдика, оккультные изображения, астрономические карты и так далее.

Я занимаюсь исследованиями визуальной культуры уже более двадцати лет. Визуальные исследования открыли возможность синтеза многих, как мне поначалу казалось, разрозненных идей и направлений. Наряду с философией для меня не менее важны семиотика, гендерные исследования, теория кино, современное искусство, и я уже давно поняла, насколько неслучайной является точка их бифуркации. Ты все время «на работе», независимо от того, где ты находишься физически. Это прекрасная возможность удовлетворения своего исследовательского любопытства (вспомните Шерлока Холмса).

Можно «изучать» людей на остановке общественного транспорта, этикетки на спичечных коробках, граффити на доме напротив, фотографии в чужом семейном альбоме, можно и нужно «инспектировать» взглядом лифт или детскую площадку, тем более «считывать» смыслы в визуальных объектах на выставке современного искусства. Все имеет значение, если знаешь, на что смотреть, с какой целью и в каком контексте это может быть важно.

Существуют разные мнения насчет того, нужна ли визуальным исследованиям институциональная «крыша» в виде специально создаваемых образовательных программ. Здесь масса вопросов: не вредит ли это самому духу междисциплинарности, каковы возможности на рынке труда для выпускников таких программ, что они должны знать и уметь, какая квалификация должна быть указана в дипломе и прочее. В нашем университете программы визуальных и культурных исследований возникли не на пустом месте. В рамках [Лаборатории исследований визуальной культуры и современного искусства](#), начиная с конца 1990-х, мы с коллегами проводили семинары, публиковали статьи и книги, реализовывали совместные проекты. Наши HESP-семинары¹ продолжались больше десяти лет – с 2004 по 2015 год. В числе приглашенных препо-

¹ Higher Education Support Program.

давателей с нами работали такие известные специалисты в области визуальной культуры, как Майкл Энн Холли, Кит Мокси, Стивен Мелвилл, Марк Постер, Лев Манович, Джеймс Элкинс, Томас Эльзассер, Лора Малви, Джанет Вулф, Франсуа Жост, Вольфганг Байленхофф, Ален Флейшер, Скот Лэш, Марквард Смит, Джоанна Морра. Сегодня Европейский гуманитарный университет – единственный университет в постсоветском пространстве, где визуальные исследования представлены как целостная программа обучения на бакалаврском и магистерском уровнях. Создавая эти программы, мы не только ориентировались на два основных тренда в визуальных исследованиях («критическая реконструкция истории образов» из перспективы искусствознания и «социальная теория визуальности» из перспективы социологии искусства, визуальной социологии, визуальной антропологии), но также учитывали возрастные, поколенческие факторы. «Линии различия» я бы обозначила так: визуальная культура как медиакультура (Марк Постер) и визуальная культура как опыт социализации и социальных отношений, опосредованных образами (тут скорее Ги Дебор и антропологи). Первый тренд близок поколению 17-20-летних, для которых знакомство с визуальной культурой – это не столько поход в музей, сколько

«опыт самовыражения», создания собственного фото и видео контента, размещения его в социальных сетях, в первую очередь инстаграм. Второй – для людей, уже имеющих опыт автономной взрослой жизни и профессиональной реализации. Поэтому обучение на программе бакалаврского уровня заканчивается получением диплома бакалавра коммуникации и информации, а магистратура по визуальным исследованиям дает квалификацию в области социологии.

Я лично солидаризируюсь с теми, кто полагает, что визуальные исследования – это социальная теория визуальности, и что в первую очередь необходимо уделять внимание тому, как связаны видение и власть, скопический режим¹ и производство знания о себе и об обществе. То, как мы видим, как мы переосмысливаем наш визуальный опыт, задается не только художественной традицией или уровнем образования, но также экономическими, политическими и социальными условиями существования, и местом индивида как представителя определенного пола, класса, нации во властной иерархии общества.

Как сегодня может выглядеть внятный академический ответ на цифровой, визуальный, медийный повороты? Обязательно ли покидать зону

¹ Скопический режим – режим видения, порядок визуального восприятия.

комфорта, скажем, стены alma mater, чтобы высказывание состоялось?

В рамках нашей Лаборатории мы достаточно давно начали работать с проблемой медиализации знания. Одним из результатов нашего первого большого HESP-проекта по визуальным и культурным исследованиям стало мультимедийное издание «Линии различия в истории искусства» 2005 года, которое мы создавали как экспериментальное учебное пособие для преподавателей вузов. Это был своеобразный путеводитель по западноевропейской истории искусств, от Ренессанса до модерна, причем в качестве структурирующих визуальный материал интерпретативных категорий выступали такие понятия, как *взгляд, деньги, перспектива*.

Когда мы с коллегами начали проводить фестиваль *Artes Liberales* в Минске, у нас появилась дополнительное пространство для экспериментов. Я сейчас не могу рассказать обо всем, но упомяну два проекта. Начну с выставки 2015 года «*Критическая сборка: люди и атомы*» (кураторы Галина Орлова и Наталья Ненарокова). Галина Орлова с несколькими российскими коллегами на протяжении многих лет участвует в реализации «*Обнинского цифрового проекта*», в рамках которого собран и оцифрован огромный архив данных с фото, видео, интервью, различными документами и газетными материалами. Выставка, с одной стороны, позволила

показать, чем был советский атомный проект в жизни его создателей, а с другой – дала возможность обсудить проблему изменения исследовательских практик в цифровую эпоху. Мультимедийная инсталляция 2014 года *24hSolaris* – это проект-посвящение Андрею Тарковскому и Дагласу Гордону. Здесь зрителю предлагалось осмыслить проблемы кинематографического времени, крупного плана в кино, синестетического восприятия, феномены *slow cinema* и полиэкранности в пространстве галереи. Мы решили, что на все более стремительное ускорение кино можно реагировать лишь его сознательным замедлением. «*Солярис*» в данном случае можно было рассматривать на протяжении 24 часов вместо 2 часов 46 минут в его оригинальной фильмической версии. Но самым главным в этой инсталляции была его звуковая составляющая, которую создал Алесь Цурко, белорусский музыкант, работающий в области электронной музыки. Благодаря ему можно было услышать каждый пиксель изображения, поскольку созданная им музыка реагировала на 24 выборочных пикселя и на общую тональность каждого кадра.

И еще один пример. В 2015 году не только во Франции, но и в других странах широко отмечалось столетие Ролана Барта. Мы провели семинар в Минске и большую конференцию в Вильнюсе, посвященные Барту. Но мне также хотелось сделать выставку, потому что (думаю, многие из тех, кто знаком с тек-

стами Ролана Барта, согласятся со мной) Барт – чрезвычайно визуальный автор. Я имею в виду не только его вклад в современную теорию фотографии, теорию кино и исследования театра, но и то обстоятельство, что его теоретическое письмо насыщено визуальными метафорами и образами. Кроме того, значение идей Барта во многом объясняется тем, какое количество новых теоретических понятий он ввел или интерпретировал. Концепцию выставки определили два главных вопроса: во-первых, какие концепты, среди использовавшихся или разработанных Роланом Бартом, видятся нам сегодня как наиболее эвристичные и полезные. А во-вторых, какие инструменты бартовского анализа оказываются наиболее востребованными в эпоху цифровой текстуальности. Мы назвали выставку *Mots-clés*, «Ключевые слова», что позволило, во-первых, вывести на первый план теоретическое новаторство Ролана Барта в изобретении современного аналитического словаря визуальных исследований, во-вторых, показать, как именно Барт работал со словом. В-третьих, название выставки отсылает к теме ключевых слов в нашей медиатизированной повседневности.

На выставке можно было увидеть почерк Барта, его черновики (конечно, не оригиналы) с рисунками-маргиналиями, с зачеркиваниями и исправлениями. Это давало возможность понять, как Барт создавал свои тексты, почему слова можно любить, созер-

цать, лелеять, бояться их, шлифовать, разрушать (переставляя буквы, выбирая значения, меняя местами, вычеркивая из текста), увидеть, что слова у Барта наделены цветом, запахом, «плотью». Наряду с текстуальным присутствием Автора, на выставке были представлены мультимедийные проекты, каждый из которых был посвящен одному ключевому слову или «концептуальным парам» слов: акустический перформанс «Система моды», фильм-исследование понятий *punctum-studium*, видеоинсталляция Натальи Ненароковой «Третий смысл». Эти проекты создавались не художниками, а нашими студентами (возможно, будущими художниками) в рамках курса по медиализации знания. В течение весны 2015 года вся группа работала с текстами Барта, а конечной целью их усилий должна была стать выставка. В рамках этого курса студенты не просто читали Барта, но также решали, с какими понятиями, концептами Барта им интересно работать, что именно каждый из них хотел бы превратить в «визуальный концепт».

Иначе говоря, многие теоретические понятия и сюжеты, обсуждаемые в рамках визуальных исследований, которые мы осваиваем *in abstracto*, по мере чтения текстов, при переводе вербального в визуальный план, при переходе из университета в галерею или в медиа приобретают совершенно практический смысл.