

ИДЕЯ ПРЕСС



*Москва*  
*2000*

# *Ж е н щ и н а и*



Анна Альчук. Визуальные знаки в отечественной рекламе ..... 19

Наталья Козлова. Женский миф ..... 19

# визуальные знаки

под общей редакцией **Анны Альчук**

Символические знаки как цель и как средство в отечественной рекламе ..... 43

Ж. Ж. Женщины в рекламе ..... 55

Ольга Туркина. Психология женщины в российской рекламе ..... 78

Новые формы визуальной коммуникации в отечественной рекламе ..... 107

порнографии (пер. с англ. Н. Кисай) ..... 144

Татьяна Михайлова. В постели с "Озон" ..... 152

Ольга Лиловская. Интервью ..... 160

Надежда Ажухина. Интервью ..... 160

Сергей Кузнецов. Алиса в стране визуальных чудес: еще один шаг к свободе ..... 168

© Составил А. Альчук  
 © Коллектив авторов  
 © Работы Т. Антошиной, А. Аляжа  
 Л. Горюхи, Е. Елагина, П. Кока  
 Н. Михайловой, Н. Никольской, С. Сохрянской  
 Н. Трунова, А. Рыжова  
 © Художественное оформление Желто С.  
 © Мидя-Пресс, 2000



Данное издание

выпущено в рамках Женской Сетевой Программы  
Института "Открытое общество. Фонд Содействия" (OSIAF — Moscow)

На обложке:

Татьяна Антошина. Клятва. Проект "Музей женщины".  
Фотография, 2000.

**Ж 56** **Женщина и визуальные знаки.** Под ред. А. Альчук. — М.:  
Идея-Пресс, 2000. — 280 с.

Тема сборника — образ женщины, внедряемый в массовое сознание посредством рекламы, кино, фотографии, массмедиа, периодической печати и т. п. Это сравнительно новая для российского контекста тема анализируется известными социологами, философами, искусствоведами и другими феминистически ориентированными интеллектуал(к)ами. Актуальным представляется также исторический анализ механизмов возникновения новых образов на обломках советской идеологии.

ISBN: 5-7333-0043-4

ББК 87

- © Составл., предисл. А. Альчук
- © Коллектив авторов
- © Работы Т. Антошина, А. Альчук,  
Л. Горлова, Е. Елагина, П. Кокс,  
И. Макаревич, И. Нахова, С. Сохранская,  
Н. Турнова, А. Чижова.
- © Художественное оформление Жегло С.
- © Идея-Пресс, 2000

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Об авторах</i> .....	vii
<i>Анна Альчук.</i> Вступительная статья .....	xiii

### Анализ глубинных стереотипов советской эпохи

<i>Владимир Аристов.</i> Советская "матриархаика" и современные гендерные образы .....	3
<i>Наталья Козлова.</i> Женский мотив .....	19
<i>Ольга Вайнштейн.</i> Улыбка чеширского кота: взгляд на российскую модницу .....	30

### Символическая работа рекламного бизнеса

<i>Алексей Левинсон.</i> Женщина как цель и как средство в отечественной рекламе .....	43
<i>Алексей Юрчак.</i> По следам женского образа .....	65
<i>Олеся Туркина.</i> Пип-шоу (идиоадаптация образа женщины в российской рекламе) .....	78

### Порнография: за и против

<i>Ольга Воронина.</i> Проблемы эротики и порнографии в СМИ .....	87
<i>Елена Гоцило.</i> Новые члены (members) и органы: политика порнографии (пер. с англ. Н. Кизай) .....	107
<i>Татьяна Михайлова.</i> В постели с "Огоньком" .....	144
<i>Ольга Липовская.</i> Интервью .....	152
<i>Надежда Ажгихина.</i> Интервью .....	160
<i>Сергей Кузнецов.</i> Алиса в стране виртуальных чудес: еще одна степень свободы .....	168

**Дискурс и репрезентационные практики  
женского искусства**

*Ирина Аристархова.* Слепляющий взгляд теорий  
репрезентации ..... 187

*Людмила Бредихина.* Репрезентационные практики в "женском"  
искусстве Москвы ..... 215

**"В России реальное почти не репрезентировано.  
Оно по-прежнему вне сферы легальности"**

*Михаил Рыклин.* Интервью ..... 241

**Предметный указатель** ..... 255

30 ..... 255

34 ..... 255

35 ..... 255

78 ..... 255

78 ..... 255

101 ..... 255

144 ..... 255

152 ..... 255

160 ..... 255

168 ..... 255

## ОСЛЕПЛЯЮЩИЙ ВЗГЛЯД ТЕОРИЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

### Вступление

В любой академической области существуют работы, которые определяют направление ее последующего развития. В исследованиях "женского образа" и вообще в теориях репрезентации такой работой стало эссе Лоры Малви "Зрительное удовольствие и повествовательное кино". Первоначально представленное как выступление в Университете штата Висконсин весной 1973 г., эссе Малви было впервые опубликовано в английском журнале "Экран" (*Screen*), в номере 3 за 1975 г. Впоследствии оно вошло в ее книгу "Зрительное и другие удовольствия"<sup>1</sup>. Влияние этого эссе распространилось на целое поколение теоретиков, которые стали подходить к предмету своих исследований через призму терминов и понятийной логики этого текста.

Этот подход определяется "возвращением к Фрейду через Лакана". Сама Малви руководствовалась идеей о "политической пользе психоанализа" для киноведения. "Психоаналитическая теория, — пишет Малви, — используется здесь как политическое оружие. Она раскрывает для нас то, каким образом бессознательное в патриархальном обществе формирует фильм". Заметим, что в это же время, в 1975 г., в том же месте, в Англии (в Бирмингемском университете) Стюарт Холл впервые ввел дисциплину, которая стала известна как "культурные исследования" (*Cultural Studies*) и также занималась репрезентациями и попкультурой. Однако теоретическим основанием для Холла стала марксистская концепция, особенно в интерпретации Франкфуртской школы. То есть "взгляд" был прежде всего структурирован экономическими, социально-классовыми условиями. Одновременно по другую сторону океана стали развиваться постколониальные исследования на основе работ Саида, Спивак, Фанона, Фуко и других. С тех пор влияние марксизма, Фуко и Франкфуртской школы (в классическом виде) по-

<sup>1</sup> *Mulvey L. Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1989.*

степенно снижалось, а влияние французской психоаналитической теории и постструктурализма (работ позднего Барта в особенности) выросло необычайно. Более того, психоаналитическое толкование "взгляда" и зрительного материала постепенно вливается во все остальные толкования (в том числе в западные и отечественные исследования постсоветской культуры), а лакановский "экран" отождествляется с экраном компьютерным в различных постмодернистских теориях субъекта.<sup>2</sup>

В данной статье будет рассмотрено три вопроса. Во-первых, мы остановимся на тезисах Малви и ее теории репрезентации. Затем мы обратимся к тем теоретикам, которые развивают идеи Малви, при этом продолжая акцентировать внимание на зрительных метафорах (часто в рамках семиотики и постструктурализма) — "взгляд", "подобие", "видение", "вид", "отображение", "экранирование" и т. д. И, в-третьих, будут рассмотрены альтернативы зрительной интерпретации образов и развернут анализ окуляцентристских тенденций в современном подходе к вопросу об изображении. И последнее: данная работа является частью более крупного проекта по критическому рассмотрению существующих теорий репрезентации, их отношения к окуляцентризму; исчерпывающее представление такого фундаментального вопроса, безусловно, выходит за рамки одной статьи.

### *Тезисы Малви, или Мужчины любят глазами*

Как мы уже отметили, Малви сделала психоаналитическую теорию основой для толкования "загадки" кино. Загадка и влияние фильма вплетены в сеть других "загадок", которые действуют в бессознательном и в языке, а также в "тех социальных образованиях, которые сформировали" данного субъекта. Малви начинает с основной идеи психоанализа, то есть с постулирования полового различия как оси смыслообразования и центра эдиповой драмы. Фильм играет на этом, раскручивая драматический сценарий и его результат — *желание*. Поэтому кинозрелище в целом следует эдиповой логике.

Фаллоцентризм (универсальное положение фаллоса как культурного означающего) для своего воспроизводства нуждается в образе кастрированной женщины. Женское *неимение*, ее кастрированность, возводит фаллос в ранг символического *имения*, в принцип обладания и наличия. Женское желание восполнить этот пробел "порождает" фал-

<sup>2</sup> По Бодрийяру, в современном обществе чистой коммуникации (например, в киберпространстве) шизо-субъект более не страдает отчуждением от реальности и от радикального одиночества, но, наоборот, страдает от "абсолютной близости, тотальной одновременности вещей, чувства незащитности и отсутствия тыла ... Он превращается в чистый экран, переключательный центр всех сетей влияния" (*Baudrillard J. The Ecstasy of Communication // Postmodern Culture / Foster H. (ed.) London: Pluto Press, 1983, p. 133.*)

лос. Для Фрейда самым показательным выражением такого желания женщины (которое определяет ее как кастратку, то есть воспроизводит фаллоцентризм) является стремление иметь ребенка ("материнский инстинкт"). Желание родить сына (бога-младенца) — это заполнение пробела, воплощение материнского фаллоса и последующее превращение в Фаллическую Мать. Так определяется статус женского образа в кино (и вообще в изобразительной культуре). По словам Малви, "в конечном счете, репрезентация выражает кастрацию — и больше ничего".

Женский образ решает две задачи в "патриархальном бессознательном", которое вплетено в ткань кинопроизводства. Сначала женщина символизирует угрозу и страх кастрации отсутствием фаллоса, а затем "залатывает" эту "дыру в бессознательном" воспитанием и обучением ребенка в фаллоцентричной культуре. После этого культурно-социальное назначение женщины выполнено, и она буквально *испаряется* из правовой и лингвистической сфер — субъект права и человек имеют только один род (можно добавить, и субъект коммунистический — "товарищ"). Она превращается в "память, колеблющуюся между памятью о материнском избытии и памятью о материнском неимении. Обе определяются как природа (или "анатомия", в знаменитой фразе Фрейда)"<sup>3</sup>.

Далее Малви анализирует взаимодействие скопофилии и фетишизма. В "Трех опытах о сексуальности" Фрейд выделил скопофилию как удовольствие от смотрения, независимое от эрогенных зон, — как контролирующий и любопытный взгляд. В более поздней работе, "Инстинкты и их превратности", Фрейд развил свою теорию скопофилии: первоначальное наслаждение от смотрения связано с младенческим автоэротизмом и только затем по аналогии распространяется на других. Впоследствии оно может вырасти в нарциссизм.

С самого начала кино развивалось по скопофилической логике: яркий экран, выключенный свет, концентрация на изображении и развитии сюжета, изолированность зрителей друг от друга темнотой и "блеском перемещающихся узоров света и тени на экране" — все это стимулирует зрителя как вуайериста (потребителя изображений и наркомана зрительности) и скопофилика. Малви отмечает, что "условия показа фильма и его повествовательные традиции оставляют зрителя с иллюзией подглядывания за частным миром. Положение зрителей в кино определяется подавлением их собственного эксгибиционизма и проекцией подавленного желания на актеров". То есть кино стимулирует и тренирует скопофилические наклонности, а также удовлетворяет подавленное желание "выставиться напоказ" — эксгибиционизм.

<sup>3</sup> Mulvey L. Visual and Other Pleasures...



Кино не только утоляет скопофилическую жажду, но и доводит ее до нарциссизма. Это достигается полной антропоморфностью происходящего на экране, которое снимается по мерке человеческого тела. Зритель очарован фактом своей похожести, ему интересно узнавать свое "человеческое лицо, человеческое тело, взаимоотношение человеческой формы с ее окружением, видимое присутствие человека в мире". Малви связывает этот момент узнавания со стремлением к повторению *зеркальной стадии*: "Жак Лакан описал, как момент, при котором ребенок узнает свое собственное изображение в зеркале, становится решающим для формирования эго". Лакан неоднократно говорил о важности "образа" для формирования субъекта, так как "именно образ является тем, что составляет матрицу воображаемого, узнавания /неузнавания и отождествления и, следовательно, первого выражения Я-субъектности". Однако Лакан всегда отдавал предпочтение языковому и смысловому, считая их "призмой", через которую работает наше зрение<sup>4</sup>. Кристин Бэттерсби в своей статье "Просто застопоривая: Иригарэ, живопись и психоанализ" замечает, что современное феминистское искусство по большей части питается теориями Лакана, которые возвышают "скрипто-визуальное" над живописью<sup>5</sup>. Самым ярким примером может служить искусство Мэри Келли и всего направления художниц, отказавшихся от изображения в пользу текста — именно на основе идей Лакана. Они видели изображение "питающим" мужской взгляд и неизбежно подыгрывающим ему.

Теперь мы подходим к самому известному и влиятельному тезису Малви — так называемой "теории мужского взгляда". В третьем разделе своего эссе, названном "Женщина как образ, мужчина как носитель взгляда", Малви пишет:

"В мире, основанном на неравновесии полов, удовольствие от смотрения было расщеплено на активное-мужское и пассивное-женское. Решительный мужской взгляд проецирует свою фантазию на женский облик, который соответственно обработан. В своей традиционной выставочной (экспозиционной) роли женщины одновременно разглядываемы и выставлены (напоказ). Их внешность закодирована для [получения] сильного зрительного и эротического впечатления, чтобы *быть объектом разглядывания* (*to-be-looked-at-ness*). Женщина, выставленная напоказ в качестве сексуального объекта, выступает лейтмотивом эротического зрелища: от моделей-красоток до стриптиза ... она "держит" взгляд, подыгрывает мужскому желанию и его обозначает (*signifies it*). Традиционный фильм ... соединяет в себе зрелищное и сюжетное (повествовательное — *narrative*). Присутствие женщины составляет необходимый элемент зрелища в обычном сюжетном

<sup>4</sup> Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis (1973) / Miller J.A. (ed.). Trans. by A. Sheridan. Introduction by David Macey. London: Vintage, 1998.

<sup>5</sup> Battersby C. Just Jamming: Irigaray, Painting and Psychoanalysis // *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies* / Deepwell K. (ed.) Manchester: Manchester University Press, 1995.

фильме, однако ее зримое присутствие склонно работать против развития линии рассказа и замораживать поток действия моментами эротического созерцания.

...В соответствии с принципами руководящей идеологии и стоящими за ними психическими структурами мужской облик не может быть нагружен сексуальной объективацией. ... Когда зритель отождествляет себя с главным мужским героем, он проецирует свой взгляд на нечто подобное себе, на свой экранный суррогат, и сила главного мужского героя, контролирующего события, совпадает с активной силой эротического взгляда. Вместе они вызывают приятное чувство всемогущества. По контрасту с женщиной — иконой — активная мужская фигура требует трехмерного пространства. Главный мужской герой свободен для руководства сценой, сценой пространственной иллюзии, в которой он артикулирует взгляд и создает действие" <sup>6</sup>.

Однако присутствие женского образа опасно даже в такой контролируемой и тщательно оберегаемой ситуации, так как облик женщины напоминает нечто невозможное и неприятное, ведь, по определению (фрейдовскому и лакановскому), "женщина" — это кастрированный (не-)мужчина. То есть "как икона, выставленная на обозрение и для наслаждения мужчин — активных носителей взгляда, она всегда угрожает вызвать тревогу." Для умиротворения мужское бессознательное может одержимо разыгрывать эдипову травму (то есть "разгадывать загадку под именем "Женщина"); обесценивать, наказывать и затем спасти "виновный объект" (как в *film noir*); отвергать страх кастрации вообще с помощью замены объекта на фетиш; преобразовывать женский кинообраз так, что он более походит на невинную овечку, чем на угрозу фаллосу.

В заключение Малви прочно связывает зрительский взгляд с функцией кинематографа вообще. Кино способно контролировать наш взгляд, заставляя нас отождествляться со своими образами. Оно создано для зрительного впечатления и для зрительского сопереживания. Поэтому точка расположения взгляда, его место и его направление абсолютно важны и определяют кинопроизводство как таковое. Такая совершенная способность фокусировать взгляд отличает кино от других "зрелищ" — стриптиза, театра, шоу и т. д. Роль женщины далеко выходит за пределы быть-разглядываемостью, так как с ее помощью кинофильм создает "взгляд, мир и объект" и прекрасную иллюзию. С точки зрения Малви, коды, задействованные в кино и имеющие прямое отношение к внешним структурам (социальным и экономическим условиям), необходимо изучать для их преобразования, для создания иных фильмов и для критики последствий и характеристик того зрительного наслаждения, которое обеспечивается традиционным сюжетным фильмом <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Mulvey L. Visual and Other Pleasures...

<sup>7</sup> Ibid.

### Мужской взгляд в фотографии

Первоначальный аргумент Малви давно уже превратился в "миф" под названием "теории мужского взгляда, где мужчина — активный носитель, а женщина — пассивный объект". Нас интересуют, во-первых, альтернативы, которые предлагают его критики (особенно такие влиятельные, как Розалинд Краус), и, во-вторых, феномен "исследовательской репрезентации" и изображения женственности и мужественности, которые за последние двадцать лет развивались как снежный ком, основываясь на диалектической теории мужского взгляда.

Известный теоретик современного искусства, художник-фотограф Виктор Бергин также констатирует тот факт, что идеи Малви были мумифицированы в первоначальной форме и из "анализа фетишизма сами превратились в фетиш". В статье "Извращенное пространство" Бергин<sup>8</sup> возвращается к идеям Малви сквозь призму современной фотографии, в частности работ Гельмута Ньютона (фотографа американского журнала "Вог"). Он видит свою задачу в прослеживании

"той предыстории, когда Малви ввела психоаналитическую теорию в поле анализа, в котором до этого господствовали лингвистические системы. Это модели, чье местоположение оставалось классическим, упорядоченным бинарной логикой — от уровня фонемы до уровня риторики..."<sup>9</sup>

Основной аргумент Бергина:

"В рассматривании всегда присутствует нечто невидимое. Но не потому, что оно представляется отсутствующим — как в фетишизме, — а потому, что оно не принадлежит области зримого"<sup>10</sup>.

Бергин прослеживает, как сведение смотрения к видимому и зримому превратилось в модель *объективации — эксплуатации*, чему способствовали и Лакан, и Малви, и Барт, у которых оптическое приравнивается к психологическому. Понятие объективации, которое не так далеко от понятия отчуждения, не имеет ничего общего с психоанализом, т. к., по мнению Бергина, оно относится к марксистской теории товарообмена, когда образ женщины интерпретируется как товар. Рассматривая сексуальность как культурный продукт, а не врожденный элемент, Бергин выстраивает интересную теорию взгляда, который характеризуется не картезианским, а "извращенным" пространственным расположением. Он заключает:

"В фотографии Ньютона просматривается след от столкновения с загадочной сексуальности. Фетишизм сам по себе не может служить объяснением того, почему данная фотография выглядит именно так, а не иначе. Концепция фетишизма превращает всю ситуацию в вопрос генитального.

<sup>8</sup> *Burgin V. Perverse Space // Interpreting Contemporary Art / Bann S., Allen W. (eds). London: Reaktion Books, 1991.*

<sup>9</sup> *Там же*, с. 125.

<sup>10</sup> *Там же*, с. 130.

...Сюрреалисты не могли ничего найти в лесу, пока не закрыли глаза и не вообразили это <sup>11</sup>. ... Раньше или позже мы открываем глаза и возвращаемся к ... реальности: в данном случае — женского тела. Физического, отражающего свет, который оно оставило на поверхности фотографии. Но "человек с камерой" никогда не узнает, что сексуальность значит для нее самой, даже если он потратит на выяснение этого целую жизнь" <sup>12</sup>.

Собственная речь модели, не контролируемая сценарием фотоснимка, расстроит воображаемое представление о ее мире и ее сексуальности, которое питает тайное наслаждение "человека с камерой" и смысл его творчества. Для беседы необходимо нечто большее, чем общность языка. И последнее: нужно ли так ставить вопрос — о простом обратном дискурсе, симметричном и зеркально отражающем, по отрицательной аналогии? То есть достаточно ли поменять фотографа и модель местами, чтобы расстроить культурные основания их определенных?

### Женский взгляд в искусстве

Теоретики с самого начала восприняли аргументы Малви с вдохновением. В отличие от феминистских теоретиков сами художницы отказывались представлять женщин как жертв мужского или патриархального взгляда. Понятие репрезентации на этом этапе становится центром дискуссии по кризису изображения. Гризельда Поллок в статье "Феминизм/Фуко — Надзор/Сексуальность" так определяет слово "репрезентация":

"Репрезентация не является еще одним модным словом, означающим изображение, рисование, фотографирование или представление. Эти комбинации взаимодействуют с другими дискурсами, пересекаются в определенных местах ... где они приобретают авторитет очевидности. ...И здесь репрезентация сливается с тем, что Фуко называет *режимом истины*..." <sup>13</sup>.

Впоследствии Поллок стала гораздо больше использовать психоаналитическую теорию, сотрудничая с художницей и психоаналитиком Брахой Лихтенберг-Эттингер, идеи которой мы рассмотрим далее. Отметим, что Гризельда Поллок является одной из ключевых фигур в феминистском искусствоведении.

В мире искусства женщины часто стоят перед выбором: быть художником и/или художницей. Впервые это понятие появилось в русском языке более ста лет назад, когда российские женщины стали допускать-

<sup>11</sup> Бергин имеет в виду знаменитую обложку публикации "Сюрреалистская революция" 1929 г. с типично представленной фигурой обнаженной, окаймленной членами круга Андре Бретона, одетыми в костюмы и с закрытыми глазами.

<sup>12</sup> *Burgin V. Perverse Space...*, p. 138.

<sup>13</sup> *Pollock G. Feminism/Foucault — Surveillance/Sexuality // Visual Culture: Images and Interpretation / Bryson N., Holly M. A., Moxey K. (eds.) London: University Press of New England, 1994, pp. 14—15.*

ся к профессиональной карьере в мире искусства и в художественные учебные заведения. В отличие от профессиональных занятий, которые по большей части укрепились только в форме слов мужского рода — архитектор, режиссер, философ, и т. д., — искусство (и литература) позволяет выбор рода: мужской или женский. Существование этой дилеммы, особенно после возникновения и распространения феминистского искусства, заставляет каждую художницу раньше или позже решить для себя, как относиться к этому слову и как называться в среде своих коллег и зрителей — художником или художницей. Она также может принять решение о том, что она не хочет его принимать, что она хочет "подумать об этом в другой раз". Хилари Робинсон предлагает рассмотреть это противоречие в его культурном основании. Она пишет о неизбежности *преступления*, совершаемого творческой женщиной:

"Коды женственности подразумевают подавление своих желаний в пользу других, особенно семьи. В соответствии с ними понятие "художник" вытесняет из себя понятие "женственность": слова "женственное" и "женщина", по определению, исключают то, что значит быть "художником". Поэтому художница преступает одновременно и то, что значит быть "художником", и то, что значит быть "женщиной", т. е. она не является ни тем, ни другим. Женщинам в искусстве всегда придется "обговаривать свою позицию и приспособливаться к противоречивым кодам бытия женщиной и творцом одновременно" <sup>14</sup>.

Так будет происходить до тех пор, пока оба этих понятия — и женщина, и искусство — не преобразуются соответствующим образом, чтобы не вытеснять друг друга: сегодня художнице приходится либо подтверждать, что она — только исключение из правила (при котором женщина и гений — понятия несовместимые), либо ... прыгать в бездну с пустыми руками и отвечать на многие другие вопросы. Например, Наталья Нестерова выбрала первый путь, заявив, что она "не высокого мнения о художницах, за несколькими исключениями. Мужчины обычно умнее". Себя она считает таким исключением <sup>15</sup>. Каждая женщина в искусстве (даже если она и настаивает на мужском роде в своем имени — "художник" — и невысокого мнения о своих коллегах женского рода) уже расшатывает и бинарное понятие "женщина", и известные нам определения искусства. Так происходило в течение многих столетий. По мнению Робинсон,

"телесность художницы, ее самость ... оставляют отпечаток на ее произведениях. ... Когда она обвиняется в переходе определенной черты, она узнает о границах [дозволенного] и может с ними работать" <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Robinson H. Border crossings: Womanliness, Body, Representation // Visual Culture: Images and Interpretation / Bryson N., Holly M. A., Moxey K. (eds.) London: University Press of New England, 1994.*

<sup>15</sup> Нестерова Н. Цит. по: *Isaak J.A. Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter. New York: Routledge, 1996, p. 78*

<sup>16</sup> *Robinson H. Border crossings..., pp. 42—43.*

Начатое переосмысление и переформулирование того, чем может стать "женщина" и чем может стать современное искусство, служат интересной опорой для создания и продвижения разных экспериментов.

Например, в развитии перформанса в искусстве женщины с самого начала заняли основные позиции. Робинсон отмечает, что обращение к феминистскому использованию своего тела в перформансе ставит на грань возможностей репрезентации, что проявляется в работах Вали Экспорт, Ханны Уильке и Кэроли Шнииман и многих других. Эти художницы также по-разному относятся к "тирании мужского взгляда", часто жестоко заигрывая с ним, игнорируя или обезоруживая его.

В документальном фильме "Слияния" Шнииман записала на пленку, как она занималась любовью с партнером — композитором Джеймсом Тенни. На вопрос о том, какие задачи она преследовала, Шнииман ответила, что ее интересовало, *что* снимет "киноглаз".

"Камера взывает к странному галлюциногенному воображению... При том, что фильм не следует порнографическим канонам в смысле монтажа, ритма или организации, все *нормальное* — все, что таковым считается для гетеросексуального акта, — там присутствует. Он *отличается* от порнографии, которую вы до сих пор видели, и поэтому мой фильм все еще пользуется спросом! В нем также отсутствует объективация или фетишизация женщины" <sup>17</sup>.

Шнииман нередко выступала против представления женщин как "жертв взгляда", что отличает ее от таких художниц, как Ханна Уильке, которые доводили культуру взгляда до невыносимой крайности. Знаменитая фотография перформанса Уильке с текстом "Что это представляет? (What does it represent?); Что ты представляешь? (What do you represent?)" показывает ее сидящей в углу, обнаженной и уставившейся на зрителя. Джоунс прочитывает эту акцию 70-х как попытку деобъективации, захватывания взгляда, который представляет женщину как свой идеальный объект <sup>18</sup>. В перформансе 1968 г. "Голая лекция" Шнииман старается усложнить парадигму "пассивное/активное", зрительное и вовлеченность. Она проводит публичную лекцию по истории искусства, параллельно с этим переодеваясь, отвечая на вопросы, вызывая на сцену желающих, раздеваясь вместе с ними, растирая друг друга краской и затем покрывая обрывками бумаги, продолжая при этом обсуждать эстетические вопросы, и т. д.

Шнииман поставила вопросы:

"Может ли художница быть искусствоведем? Может ли искусствовед быть голый женщиной? Имеет ли женщина интеллектуальный авторитет? Мо-

<sup>17</sup> Schneemann C. Interview // *Re/Search #13: Angry Women* / Juno A., Vale V. (eds). San Francisco: Re/Search, 1991, pp. 70—71.

<sup>18</sup> Jones A. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

жет ли она обладать общественным интеллектуальным авторитетом, будучи обнаженной и говорящей? ... Какие множественные уровни неудобства, удовольствия, любопытства, эротического впечатления, принятия или отрицания были задействованы в аудитории?"<sup>19</sup>

Ее проект — переформулирование существующей территории искусства, на которой женщины или должны играть по мужским правилам и нормам, или *просто* репрезентировать идею женственности. Шнииман усложнила это "просто", вступила на нетронутую территорию, как и австрийская художница, перформансистка Вали Экспорт:

"Мое тело было самым важным орудием; я считала, что политически важно использовать женское тело для создания искусства. Поэтому обычно я проводила свои перформансы голой. Меня интересовал мужской *взгляд*: я знала, что моя нагота позволит мне изменить то, как (в основном мужская) публика на меня посмотрит. И никакое порнографическое или эротическое/половое желание не будет играть роли"<sup>20</sup>.

В 1968 г. Экспорт провела перформанс под названием "Кино прикосновения". Он стал ее самым известным произведением, вошедшим в различные каталоги по истории перформанса. Она надела картонную коробку, закрывающую ее голые груди, и проделала в ней отверстия для рук. Затем она сказала, что этот ящик — кинозал, а ее тело — экран, но кинозал не для просмотра, а для *прикосновения* — он осязателен. Она вышла на сцену ... и объяснила, что публика может участвовать, что это феминистский фильм, "мобильный фильм" и что для участия необходимо выйти на сцену и во время прикосновений *человек будет видим*.

И для Экспорт, и для "трогающих" это был сильный опыт, опыт встречи глаз. Но публика почувствовала, что "зрительного удовольствия" по сценарию сюжетного фильма не будет, и посчитала себя обманутой. Среди желающих, собравшихся на сцене, началась драка, и зрители закричали: "Это не кино — это *ничто!* Этого нельзя допускать!" Свет был выключен, в зале также начались драка и скандирование: "Долой Экспорт! Долой Экспорт!"

Малви писала о необходимости темноты для разыгрывания эдиповой драмы. То, что Экспорт "отняла" темноту, возмутило предвкушавших удовольствие зрителей. Более того, она отняла зрелище, преобразовав его в прикосновение (далее будет рассмотрена радикальность этого жеста). По замыслу Экспорт, зрители оказались не в интимной обстановке, а в публичной сфере, и только *так* могли получить желаемое. Как только Экспорт изменила ситуацию показа (извините, трогания), публика повела себя совершенно иначе. На следующий день она повторила "Кино прикосновения" на улицах Мюнхена, и публике это по-

<sup>19</sup> Шнииман. Цит. по: Jones A. Body Art, p. 161.

<sup>20</sup> Export V. Interview // *Re/Search #13: Angry Women* / Juno A., Vale V. (eds) San Francisco: Re/Search, 1991, p. 188.

нравилось. "Это было воспринято как шутка", по описанию Экспорт — ничего общего со взрывом негодования в кинозале.

Идею своего перформанса Экспорт видела в выступлении против принятой концепции сексуальности. Это была уличная политическая акция. Большинство мужчин из мира искусства высказывались против, называя это "феминистским дерьмом". Ее не поддержали ни мужчины, ни женщины.

В основе работ Экспорт, которая определяла свое искусство как "феминистский" венский акционизм 70-х, отличающийся от мужского венского акционизма средствами воздействия, лежало стремление изменить мужской взгляд <sup>21</sup>.

### *Матричный взгляд*

Рисование началось с воспоминания. Согласно красивой древнегреческой легенде, описанной историком Плинием, первым художником была безымянная девушка из Коринфа. "Перед отплытием своего любимого она очертила его тень, отбрасываемую на стене светом лампы" <sup>22</sup>. Деррида написал, что в этот момент она не видит своего любимого, так как или она повернута к нему спиной, или он к ней, или просто потому, что их взгляды не могут встретиться. ... Кажется, что ... рисовать можно было только при условии несмотрения, как будто рисование было признанием в любви, осужденным на невидимость другого... С самого начала восприятие принадлежит воспоминанию.

Анализируя эту историю, Майкл Ньюман сравнивает ее с картинами современной художницы Ави Ньюман, работы которой практически монохромны, и только внимательно приглядевшись, можно уловить темные штрихи. Их контур способствует возникновению "поля имитации". Автор утверждает, что Ави Ньюман старается сохранить черту до того, как она превращается в линию, создавая паутины вместо тела или других твердых объектов. Покрытие штрихов слоями краски предотвращает их уподобление цельным объектам.

Эта разорванность и метафора воспоминания характерны для многих образцов женского взгляда в искусстве последних двадцати лет. Наиболее целенаправленно в этом направлении работает теоретик и художница Браха Лихтенберг-Эттингер, которая создает картины и тексты, пытаясь выстроить альтернативу мужскому взгляду. Будучи последовательницей французской психоаналитической школы, Лихтенберг-

<sup>21</sup> Приходится с сожалением признать, что в феминистской теории только недавно стало уделяться больше внимания феминистскому искусству, а между тем это могло бы обогатить и то и другое.

<sup>22</sup> Newman M. Marking Time: Memory and Matter in the Work of Avis Newman // *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the Feminine* / Curated and edited by M.C. de Zegher. Flanders: The Kanaal Art Foundation, 1996, p. 273.



Эттингер сотрудничала также с Эммануэлем Левинасом. Она широко использует в своих работах иудаистскую традицию. Основное понятие Лихтенберг-Эттингер — это матрица, она называет *матричным взглядом* то, что противостоит взгляду фаллоцентричному. Текст Лихтенберг-Эттингер насыщен и по своему контуру бессознательных воспоминаний следует традиции Лакана. Она творит новый, матричный язык, пользуясь тканью фаллоцентричного, единственно данного языка, но стараясь писать в его промежутках, в его разрывах. Письмо Эттингер неразрывно связано с ее картинами-коллажами, а также с профессиональной работой в качестве психиатра и психоаналитика. Лихтенберг-Эттингер постоянно возражает против оппозиционного прочтения; она не "против" мужского взгляда, она старается находиться во многих точках, не фиксируемых одним взглядом, сразу. Например, свой основной термин, *матрицу*, она определяет как

"бессознательное пространство одновременного появления и исчезновения Я и неизвестного не-Я, которые и не сливаются, и не отвергаются. Матрица основана на женственных/ора-натальных взаимоотношениях. Она выставляет напоказ общее приграничное пространство, в котором то, что я называю *размежеванием-в-сопоявлении* и *расстоянием-в-близости* ... перемешивается с помощью метаморфоз, созданных — и далее создающих — *отношения без относительности* на границах отсутствия и присутствия, объекта и субъекта, меня и чужого"<sup>23</sup>.

Матрица открывает возможность иного представления, образования и смыслообразования. Она ставит под сомнение все расстояния, но в то же время ограничивает их самым бережным образом. Она имеет прямое отношение к материальности мира и материальности бессознательного, но она несводима к материи, традиционно определяемой как неидеальный элемент. Главная характеристика матрицы — она не нуждается в "одном", а может существовать во множестве, но множестве конечном (что принципиально для Лихтенберг-Эттингер). В конце концов работа Лихтенберг-Эттингер направлена на то, чтобы добиться эстетического статуса для женских творений. В матричном поле, по Эттингер, два основных "ссылных" из Символического — женственное и пренатальное (дородовое), объединенные преимущественно в психозе и в мистицизме. Они санкционируют доступ к границе, требуют своей доли в области эстетического и заявляют об особых процессах субъективации и сублимации. Здесь Лихтенберг-Эттингер расходится с Кристевой, для которой материнское и дородовое не могут иметь отношения к эстетическому *кроме* всплесков творческого психоза и мистического. Основой для эстетического выражения матрицы, т. е. женственного и пренатального, будет опыт соприкосновения с матричным взглядом. Так же как и в случае с са-

<sup>23</sup> Цит. по: Pollock G. Inscriptions in the Feminine // *Inside the Visible...*, p. 77.

мой матрицей, ее взгляд характеризуется пограничными переходами, осознанностью порогов и рамок, удивительной чувствительностью к превращениям и воплощениям.

Совершенно очевидно, что Лихтенберг-Эттингер выписывает определенную этику другого, близкую к идеям Левинаса (присутствие Другой как вечно женственного и материнского), Иригарэ (отмена логоцентризма с помощью понятия прикосновения и других форм восприятия) и особенно Лакана (теоретическая основа). Однако она критически относится к лакановскому желанию самому "отмыслить" женственное, если можно так выразиться.

### Множественный взгляд постмодернизма (Краус и другие)

В Музее современного искусства в Нью-Йорке (в 1990 г.) состоялся симпозиум "Субъекты истории" по случаю выставки Мэри Келли "Интерим"<sup>24</sup>. Среди выступающих были такие известные теоретики и историки искусства, как Лора Малви, Гризельда Поллок, Хэл Фостер и Парвин Эдамс. Мира Шор вспоминает, что Поллок говорила о "ловушках визуального", осуждая традиционные эстетические ценности красоты и визуальной чувственности, которые являются основными способами превращения женщин из субъектов истории в объекты "мужского взгляда". Отмечая некоторые противоречия в аргументах выступавших, Шор настаивает на том, что акцент на текстуальности и ловушках визуального оставил за бортом визуальные качества работ Келли, которые напоминают некоторые образцы современной скульптуры, живописи и инсталляции, в частности таких авторов, как Дэвид Смит и Дональд Джад. Келли старательно уходила от вопросов об используемых ею материалах, снова и снова возвращаясь к своей теоретической мотивации, то есть к постулатам лакановской теории психоанализа. Шор замечает, что кризис репрезентации и отказ от "искушений визуального" часто транслируются для нас посредством визуального произведения, как в случае с Келли. Вместо обещанной многозначности и разнородности постмодернистского проекта мы наталкиваемся на стену единой и единственно санкционированной интерпретации "мужского взгляда" и сопротивляющегося ему произведения искусства. Почему бы, спрашивает Шор, не пригласить на симпозиум, состоявшийся в Музее современного искусства, Розалинд Краус<sup>25</sup>, изобретательного критика теорий "мужского взгляда", а также ведущего теоретика искусства, основоположницу постмодернистского искусствоведения?<sup>26</sup> Вопрос очень важный, так как отсут-

<sup>24</sup> Kelly M. (P)age 49: On the Subject of History // *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies* / Deepwell K. (ed.) Manchester: Manchester University Press, 1995.

<sup>25</sup> Krauss R.E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

<sup>26</sup> Schor M. *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*. Duke University Press, 1997.

ствие диалога между феминистскими теоретиками и истеблишментом в мире искусства уже давно обедняет и эстетический дискурс, и само современное искусство. Мы постараемся ответить на этот вопрос с помощью воспроизведения заочного диалога между Малви и Краус. Свои идеи по поводу теорий мужского взгляда Краус изложила в книге, посвященной работе Синди Шерман. И несмотря на то, что и Краус, и приверженцы Малви — Адамс, Сильверман, Бреннан и многие другие основывают свои теории в большой степени на идеях Фрейда, Батая, Лакана, диалога между ними получиться не может по причинам, которые мы обсудим на примере критики тезисов Малви в работе Розалинд Краус.

С самого начала своего текста, анализирующего работы Шерман, Розалинд Краус представляет свой основной термин — "миф"<sup>27</sup>. Искусство Шерман, которое демистифицирует образ и образотворение, в руках критиков само превратилось в миф. И часто, как показывает Краус, искусствоведы, критики и теоретики становятся жертвами ими же созданных мифов о работе Шерман. Метафора, которой пользуется Краус для "выведения на свет божий" ослепленных мифами критиков различного типа: "купить что-то, обманувшись внешним видом", не проверив подноготную, изнанку, "не заглянув под забрало". Термин "миф" заимствуется у Роланда Барта вместе с другими основополагающими терминами "постструктуралистского и постлаканового" словаря, которым пользуется Краус: "кажимость" и "подобие" (симулякр), "знак", "означающее" и "означаемое", "желание", "бессознательное" и "бесформенное" (*unforme* Батая). Однако здесь нас интересует тот факт, что именно Лора Малви и теории "мужского взгляда" являются основной мишенью статьи Краус.

Феминистская теория репрезентации претерпела коренные изменения, когда от термина "образ женщины" перешла к известному выражению Абилай Соломон-Годо "женщина как образ". Исследования гендерных стереотипов женственности и мужественности, понятых как "ошибка и вина" средств массовой информации, которую легко исправить внедрением более соответствующих действительности образов женщин и мужчин, сменились исследованиями "маскарада женственности или мужественности", за которым не стоит ничего, кроме образа. Образ не имеет никакого отношения к реальности — так часто заявляют постмодернистские теоретики изображения. Более того, "женщина — это только маскарад, только образ"<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled / Cindy Sherman: 1975–1993. New York: Rizzoli, 1993.

<sup>28</sup> Малви. Цит. по: Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled., p. 44.

Краус настаивает на том, что у Малви и ее последовательниц "женщина произведена как зрелище и симптом". Она представляет аргумент Малви как универсалистский (распространяющийся на всех мужчин и женщин во все времена), а также фиксирующий роль женщин как пассивных объектов мужского взгляда, а роль мужчин как вуайеристов, фетишистов и "носителей взгляда". Несмотря на то, что для Малви "мужской взгляд" играет вторичную роль, являясь производным от особого режима смотрения и зрительского участия в совершенно определенном типе фильма — сюжетном кино, Краус демонизирует Малви и ее последовательниц, приписывая им так называемую "теорию Мужского Взгляда" (с большой буквы), т. е. метатеорию.

Однако Малви (подобно самой Краус) следует психоаналитической интерпретации, при которой именно беспокойство и фобия кастрации, а не уверенность в себе и контроль определяют состояние зрителя<sup>29</sup>. Иллюзия контроля и бесконечное повторение этой иллюзии — это то, что движет повествовательным кинопроизводством и что Малви считает работающим в "Кадрах" Синди Шерман косвенным образом. Краус заключает, что "при всем теоретическом оснащении данного описания оно не утруждает себя заглядыванием под забрало" работ Шерман, а "покупается" на мифы о них. Проблема, считает Краус, заключается в том, что Малви попадает в сети означаемого, играющего случайную роль, а не исследует означаемое, по которому строится любой кинообраз, в том числе образы у Шерман. По мнению Краус, Малви уделяет слишком много внимания "примерам", самим женским образам, их визульному антуражу и фантазийным генеалогиям, упуская из вида такие принципиальные фотографические характеристики "Кадров", как свет, тень, горизонталь и вертикаль, а также блики и манипулирование качеством изображения.

Краус считает, что работы Шерман являются постмодернистским воспроизведением формалистских поисков известных и всеми признанных авторов. Так, вслед за Дугласом Кримпом Краус сравнивает несколько "Кадров" Шерман периода 70-х с негативами и фотографиями знаменитого импрессиониста Дега. Кримп писал, что, когда свет и тень, прозрачность и затемненность меняются местами, когда негатив становится позитивом, а позитив — негативом, нам не остается ничего, кроме исконно фотографического языка с присущей исключительно ему логикой света. Конечно, работы Шерман довольно продуктивно прочитываются в рамках постмодернизма, но, если это делается "против" или "в оппозицию" ее феминистского прочтения, с этим трудно согласиться. И Лиотар, и Оуэн — ведущие теоретики постмодернисте-

<sup>29</sup> *Mulvey L. Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1989; *Mulvey L. Fetishism and Curiosity.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996.

в "решительности" герменевтического прочтения произведений искусства, в уверенности, что с помощью определенных концептуальных инструментов мы сможем "высветить" то, что находится под забралом<sup>32</sup>.

Альтернативу мифологичной теории "мужского взгляда" Краус видит в лакановской интерпретации взгляда. Она концентрирует свое внимание на работах Шерман периода конца 80-х — начала 90-х гг., особенно выделяя те фотографии, в которых фигура практически исчезает в игре "отблесков и отражений". Эти отблески и отражения расщепляют взгляд, отказывая ему в фокусе, и окончательно хоронят надежду на целебную сублимацию изображения. Этот взгляд, который Лакан называет "взглядом *objet a*", Краус использует в качестве фундамента своей теории взгляда (что отдаленно соответствует идеям Брахи Лихтенберг-Эттингер, которые мы рассмотрели ранее. Однако Лихтенберг-Эттингер кажется более радикальной в использовании нелакано-вского понятия *матрицы* и *матричного взгляда*). Краус пишет, что теория "Мужского Взгляда" ограничивается оптико-зрительной моделью, основанной на картезианском, абстрагированном и идеализированном представлении о пространстве. Конечно, это спорный аргумент; его сторонники предстают довольно неосведомленными об истории критики взгляда в постмодернистском феминизме (например, у Терезы Бреннан, Каи Сильверман или в ранее рассмотренной статье Бергина). Мы уже отмечали, что в феминистской теории фильма оптико-зрительный опыт обычно рассматривается как результат языкового смыслообразования, вхождения в Символическое — отсюда и "запрет на образ" в постмодернистской феминистской живописи (Мэри Келли, например).

Лакан вместе с этим предлагает также и более фундаментальное условие зрения, зависящее от расположения источника света. Мы окружены светом, его игрой с отражениями и тенями, из-за чего зеркальный образ не может рассматриваться как нечто цельное, схватываемое взглядом без остатка. Здесь социолог, увлекающийся жизнью насекомых, и друг Батая Рожер Кайуа выступает в качестве прямого вдохновителя лакановского поколения. Понятия "подражание", "мимикрия", "камуфляж" становятся основными и для Лакана, и для многих других последователей Кайуа (например, для Бодрийяра в уже упоминавшейся нами статье<sup>33</sup>). В результате слияния с окружающим пространством субъект становится "пятном ... картинкой"<sup>34</sup>. Ощущение себя — это не целостность, а постоянное расщепление, в котором субъект определяется не формой, а бесформеннос-

<sup>32</sup> Подробно о фундаментальных проблемах такого подхода к произведению искусства написал Деррида в кн.: *Derrida J. La verite en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

<sup>33</sup> *Baudrillard J. The Ecstasy of Communication // Postmodern Culture / Foster H. (ed.) London: Pluto Press, 1983.*

<sup>34</sup> Лакан. Цит. по: *Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled...*, p. 109.

кого дискурса — показывали, что феминистская интервенция составляет необходимую часть постмодернистского переосмысления искусства<sup>30</sup>.

В горизонтальных "Кадрах" Шерман 80-х гг. Малви, по словам Краус, видит то же самое воспроизводство "женщины как образа и симптома", определяемого понятием *быть объектом разглядывания*. Маскарад женственности очевиден в мизансценах, разыгрываемых героиней Шерман, — девушка, уставившаяся на телефон; мечтательница; ожидающая (вспоминается перформанс Фэйт Уайлдинг "Ожидание").

Для Краус горизонтальность — единственное, что должно быть для нас важным в этих фотографиях, а "истории", ими рассказываемые, обманчивы, так как горизонтальность соответствует означающему, в то время как предпочтение, отдаваемое вертикальному прочтению (и у Малви, и у Лакана), мешает постмодернистскому анализу работ Шерман. В своей тщательной и удивительно детальной интерпретации этих фотографий Краус следует довольно старому феминистскому аргументу о том, что модернизм предпочитает фаллическую вертикаль, а горизонтальность воспринимается как угроза зданию фаллологоцентризма, целостности субъекта, его эстетического и вуайеристского взгляда. Если мы станем читать истории Шерман как вертикальные, нам не удастся разглядеть радикальность горизонтальности ее работ, так как само наше зрение натренировано на "невидимую очевидность" фаллической вертикали:

"Достаточно внимательно рассмотреть навязчивую вертикализацию, вписанную во все метафоры лакановской вселенной субъекта — вертикаль зеркала, вертикаль вуали, вертикаль фаллоса как примера целостности, вертикаль поля фетиша, вертикаль плоскости красоты, — чтобы осознать причину того, почему горизонтальное ускользает от взгляда тех, кто прикован к этой теории"<sup>31</sup>.

Фетиш вертикального получил первый удар в 60-х и 70-х, и имя Джексона Поллока занимает в этой истории центральное место наряду с Энди Уорхолом, Робертом Моррисом и Эдом Руша. Краус прослеживает связь между искусством Шерман и этих художников как разрушителей вертикали. Однако горизонталь не является панацеей, если она понята просто как не-вертикаль или как "запрет на вертикаль", что подразумевается Краус при ее прочтении Шерман. Диалектика вертикали/горизонтальности (или позитива и негатива), просачиваясь в постмодернистский дискурс, может привести к довольно модернистским формалистским последствиям. Ловушка состоит не в самом сопротивлении нашему глубоко укоренившемуся инстинкту метатеоретизирования, а

<sup>30</sup> Owen G. Discourse of Others: Feminists and Postmodernism // *Postmodern Culture* / Foster H. (ed.) London: Pluto Press, 1983; Lyotard J.F. The Lyotard reader / Benjamin A. (ed.) Oxford: Basil Blackwell, 1989.

<sup>31</sup> Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled..., p. 93.

тью. Точка зрения расслоена, и взгляд фрагментарен; он ускользает от "связности, смысла, единства, гештальта и эйдоса". Желание состоит не в том, чтобы обрести форму и целостность, а в том, чтобы "преступить форму", совершить против нее преступление. В работах конца 80-х

"Шерман продолжает использовать поле неуловимого взгляда с помощью "отблесков и отражений", [которые] направляют множественные точки света со всей неопределенностью драгоценности, производя не красоту сублимации, а бесформенность желания"<sup>35</sup>.

Когда Шерман возвращается в начале 90-х к имитации "высокого искусства", т. е. к вертикали и фигуративности, то только для того, чтобы беспощадно и откровенно разувериться и разуверить нас в функции искусства как сублимации. Своими "Историческими портретами", по мнению Краус, Шерман лишает нас надежды на "вертикаль". В серии с манекенами "Без названия" Краус снова предпочитает подавить всякую возможность их феминистского прочтения, сводя все теоретические возможности такового к фразе "превращение манекена в жертву мужского насилия". Следуя за Хэлом Фостером, она предлагает провести прямую параллель между образами Шерман и известными "Куклами" Ханса Бельмера. Интересно, что работы Бельмера Краус *объясняет* психоаналитически (следуя логике Фостера), его сложными отношениями с отцом-нацистом и с фашизмом, из чего следует воспроизводство свастики из расчлененных кукол-манекенов.

В одной из своих статей Иригарэ пишет о работах Уники Цюрн как об открытии пространства, пустоты, отсутствия. Цюрн была подругой Ханса Бельмера, его моделью и любовницей. Ее работы кардинально отличаются от его мира и предвещают, по словам Иригарэ, появление более счастливых художниц, опирающихся на женское Символическое<sup>36</sup>. Сама Цюрн сошла с ума, время от времени приходила в себя и в конце концов покончила жизнь самоубийством. Текст Краус опускает эту деталь творческой и личной жизни Бельмера, сосредоточиваясь на его отношениях с отцом и с фашизмом.

Визуальный язык Шерман заключается для Краус в игре света и тени, угла зрения и расположения горизонтали, а не в самих рассказываемых историях. Краус пытается воспроизвести для нас *правильные* значения языка Шерман в противовес *ослепленной мифом* Малви, которая "не заглядывает под забрало".

Деррида стремится расстроить цельное представление о (визуальном) языке, который якобы ожидает своей расшифровки. В сборнике

<sup>35</sup> Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled..., p. 111.

<sup>36</sup> Иригарэ. Цит по: Battersby C. Just Jamming: Irigaray, Painting and Psychoanalysis // *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies / Deepwell* (ed.) Manchester: Manchester University Press, 1995.

эссе и дискуссий с канадскими коллегами, опубликованном под названием "Ухо другого" (часть "Круглый стол по теме перевода"), Деррида напоминает нам, насколько ошибочно рассматривать любой язык как "один", как цельную систему из-за смешения и переплетения нескольких языков в каждом языке, из-за различных влияний, которые ни в коем случае не представляют собой "языковую чистоту", которую подразумевает семиотика<sup>37</sup>. Создается впечатление, что Краус рассматривает образы Шерман как один язык, пусть даже и постмодернистский, не оставляя Малви (и нам) надежды на существование у Шерман других течений этого языка, на его смешения с другими языками, которые, возможно, принимают во внимание и вертикаль, и сами изображаемые истории, но по-другому, без возврата в модернизм.

Это же относится и к идеям самой Малви, и к определенной критике женских образов вообще. Многие отмечали, что интерпретация, толкование, чтение и анализ — это своего рода перевод, перевод значения текста или изображения. Это перевод одного языка на другой: (визуального) языка образа, картины, фильма или рекламного ролика — на язык интерпретатора, исследователя, "объясняющего" или растолковывающего значение. С другой стороны, если в своей критике образов женщин (и мужчин) мы предполагаем, что язык патриархата или фаллоцентризма целен, уверен в себе, логичен и всемогущ и не имеет ничего общего с тем языком, на который мы переводим, то мы вторим фаллоцентризму, стремящемся к статусу целостности и универсальности. Попытка "обмануть" фаллоцентризм (например, *соблазниться* им и раствориться в нем, *отдаться* его порнографическому взгляду, как многие пытались это сделать) также предполагает наличие цельного языка фаллоцентризма, оторванного "от" и существующего "до" конкретных образов, конкретных текстов, конкретных практик и институтов. Это означает фобию по отношению к смешению, нечистоте, разнообразию и сосуществованию разнородности. Также предполагается, что исследовательница знает границы этого языка, его правила, его грамматику и может уверенно утверждать, что "это значит это, а то значит то".

Другая уже упомянутая проблема, связанная с темой перевода и интерпретации образов, заключается в семиотической уверенности в возможности перевода телесного и визуального в текст. Как мы уже отметили, Деррида критически пишет о психоаналитическом дискурсе, который пытается использовать понятие перевода в метафорическом смысле, но часто переводит "сны" в буквальном смысле. То есть психоанализ постоянно находится в опасности лингвистической редукции. Если Фрейд умел не поддаваться этому искушению, то Лакан, в свою очередь, отдавался ему систематически и самозабвенно (опираясь на семиотику и структурализм). Для Лакана языковой код, речевой код преобладает над все-

<sup>37</sup> Derrida J. L'oreille de l'autre. Montreal: V1b Editeur, 1982.



ми другими кодами, которые в конце концов можно перевести в язык в лингвистическом смысле этого слова. Это очень серьезная проблема<sup>38</sup>. Именно это следует иметь в виду последователям Лакана, так как часто и у теоретиков так называемого "мужского взгляда", и у многих искусствоведов, подобно Краус пытающихся найти альтернативу идеям Малви, лакановская лингвистическая редукция, подкрепленная пост-структурализмом и семиотикой, приводит к тому, что окуляцентризм остается без рассмотрения. Это сводит образ к эффекту языка, но, в свою очередь, фундаментально *образного, т. е. идеального*, языка, следующего древнему заклинанию: вначале было Слово. Языка, забывшего о том, что как *язык* он принадлежит телу и его воплощенности, но отдает предпочтение эфемерному и недоступному, чтобы представить себя в качестве всевидящей и всеильной замены той пустоте, для которой он не ищет (и поэтому не имеет) слов.

### Слепок с бесчувственного взгляда

#### *Лучше один раз увидеть...*

Дэвид Майкл Левин отмечает, что в европейской цивилизации зрение с древних времен играло центральную роль<sup>39</sup>. Однако эта роль оставалась двойственной, что вызывало беспокойство и тревогу. С одной стороны, зрение было объявлено самым "авторитетным" способом восприятия мира. С другой — многие философы предупреждали, что зрение обманчиво и не стоит особо доверять "видимому" миру. По словам Ханны Арентд,

"в философии мышление всегда осмысливалось посредством *видения*... Господство зрения настолько глубоко укоренено в греческой речи и как результат в нашем концептуальном языке, что мы редко над этим задумываемся. Это кажется настолько очевидным, что нами не замечается"<sup>40</sup>.

Однако с начала критики дискурса Просвещения для философии настали беспросветные времена. Здесь нет никакой возможности обратиться к тому огромному числу работ, которые подвергли сомнению окуляцентризм — первенство зрительных метафор и соответствующих им способов восприятия. Начиная с "темноты" как метафоры невежества и зла и "просветления" как метафоры достижения истины, добра и божественного, христианские культуры привели к тому, что Деррида обозначил как "метафизика присутствия", что означает акцент на голосе, на видимости, на бытии в поле зрения и формальной обозреваемости. Достаточно добавить, что имена Ницше, Бергсона, Мерло-Пон-

<sup>38</sup> Derrida J. L'oreille de l'autre. Montreal: Vlb Editeur, 1982.

<sup>39</sup> Levin D.M. Introduction // *Modernity and the Hegemony of Vision* / Levin D. M. (ed.) Berkley: University of California Press, 1993.

<sup>40</sup> Арентд Х. Цит. по: Levin D. M. Introduction., p. 2.

ти, Хайдеггера, Фуко, де Бора, Лакана, Альтюссера, Барта, Батая, Левинаса и Лиотара часто упоминаются в связи с проблематикой окуляцентризма<sup>41</sup>.

Окуляцентризм прежде всего формируется тем значением, которое мы придаем понятиям "видимое", "зрение" и "взгляд". Это напрямую связано с исследованием образов и с той силой, которой мы их наделяем. Если мы продолжаем исследовать взгляд, и только взгляд, если мы отдаем предпочтение образам и репрезентациям, если мы верим, что все, что осталось от реальности, это образ, имидж, репрезентация, тогда мы разделяем окуляцентризм. Мы часто вкладываем самое важное и значительное в визуальную культуру, надеясь на то, что критика образов приведет к изменению ситуации. Мы делаем это оттого, что считаем образы самым эффективным орудием культуры и общества, государства и капитализма, патриархата и фаллоцентризма. Однако именно эта надежда на образ выявляет нашу зачарованность зрительным освидетельствованием как основным чувством восприятия<sup>42</sup>. Кризис репрезентации затянулся, и часто именно мы, исследователи, помогаем этому. Это приводит к окуляцентристскому кризису самих теорий репрезентации. Существует определенное удовольствие, которое проскальзывает в описаниях изображений и фильмов. Иначе как объяснить то, что с начала 70-х вырос интерес к визуальной культуре и появились целые дисциплины и факультеты (например, культурные исследования, мужские исследования, женские исследования, гендерные исследования, исследования кино и сравнительная литература), которые в большой степени концентрируются на изучении *изображений*? Интересно, что в тот момент, когда в современной живописи происходит кризис репрезентации, в этих исследованиях "взгляд", "подобие" (симулякр), "образ", "маскарад", "имидж", "экран" и "отражение" становятся ключевыми понятиями не для того, чтобы подвергнуть критическому анализу окуляцентризм, а для того, чтобы продолжать завороченную беседу на тему изображения.

Другой важный вопрос: для чего мы собираем и изучаем образы? Например, признавая, что истории различных "феминизмов" часто оказывались в забвении, Деррида утверждает, что нам следует отдать

<sup>41</sup> Термин, предложенный Мартином Джейем, дающим подробный анализ истории окуляцентризма в своем фундаментальном труде "Опущенные глаза: Принижение зрения в мысли XX в." (*Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkley: University of California Press, 1993).

<sup>42</sup> В известном романе Томаса Манна "Иосиф и его братья" в первую брачную ночь Иосиф путает много лет любимую им невесту с ее сестрой — *из-за темноты*. Он не распознает обман ни прикосновением, ни обонянием, ни слухом, ни телом — эти вопросы даже не поднимаются (ни в библейской истории, ни у Томаса Манна). Это та *фундаментальная очевидность* зримого освидетельствования, о которой упоминает Ханна Арендт и которую мы привыкли не замечать.

должное той огромной работе по сбору исторического материала и накоплению образов, которая была проведена феминистками последних поколений. Однако он с осторожностью относится к надежде на "освобождение" от этой истории. Желание собрать все ужасные и унижительные образы женщин и "сжечь их", навсегда избавиться от них или хотя бы "вывести их на чистую воду" не уводит нас от сложившейся ситуации. По словам Деррида, это образ поступательно ускоряемого "освобождения", отмеченного заранее обозначенными стадиями и управляемого совершенно продуманной целью (*telos*), например истиной полового различия, женственности и т. д. Если театр такого феминистского прогресса и разворачивается, то это только короткая и относительно недавняя цепь в истории Запада. Конечно, ни политически, ни в любом другом смысле невозможно отрицать или отвергать такое видение "освобождения". Однако доверять такому представлению о прогрессе означало бы уступить грубой мистификации: все скатится, провалится и унесется той же самой рекой, однородной, стерильной рекой истории человечества [т. е. истории мужского рода — его, человека]. Эта история ведет за собой старинную мечту присвоения, "освобождения", независимости, обладания; одним словом, это кортеж (*cortège*), состоящий из метафизики и *tekhne*<sup>43</sup>.

Все это не значит, конечно, что *любое* исследование образов подпитывает окуляцентризм, важно то, что оно с ним *граничит*. И та вера, которую мы приносим к подножию ОБРАЗА или ВЗГЛЯДА как панацеи от чего-то или причины чего-то, должна быть под нашим пристальным вниманием. Речь, естественно, не идет о "запрете" на изучение образов, но о внимательности к используемому категориальному аппарату и к тем надеждам, которые мы питаем относительно силы и сферы влияния образа, его исчезновения или его уничтожения. При изучении образов мы должны искать новые пути подхода к визуальной культуре, которые позволяли бы вовлечь в круг обсуждаемых проблем другие способы восприятия.

В связи с этим выделяются два имени: Деррида как самого последовательного и вовлеченного читателя метафизики присутствия (политические последствия которой особенно ярко рассмотрены в его работе "Белые мифологии") и Люси Иригарэ как единственной женщины-философа в ряду знаменитых имен, перечитавшей основные тексты истории мысли с женской позиции. Ее переформулирование отношения к зрению и видимому часто сходно по своим стратегиям с ходами Деррида, однако во многом самостоятельно. Если для Деррида "слух" и "письмо" стали теми тактическими терминами, которые внедряются в дис-

<sup>43</sup> Derrida J. *Choreographies. Correspondence with C. V. MacDonald (1982) // Points...: Interviews, 1974—1994 / Kamuf P. (ed.). Trans. by C. V. MacDonald. Stanford: Stanford University Press, 1994.*

курс метафизики, то для Иригарэ к этим понятиям добавляются "прикосновение" и "ласка".

Иригарэ находится в привилегированном положении бытия вне философской традиции, основанной на философском братстве, на интеллектуальной цепочке отношений между мужчинами. Она использовала это положение, чтобы стать помехой в плавном движении колес философской повозки. В каком-то смысле степенный тон западной философии с ее манией к порядку и симметрии является спокойным только на поверхности. Поэтому Иригарэ не просто останавливается, чтобы помочь философам исправить ситуацию посредством идеи о Женственности, Хаосе, Бесформенности и продолжить движение в том же направлении, в том же темпе и на той же повозке, она показывает, что женщины всегда уже вовлечены в обеспечение плавного движения этих колес в качестве философского тыла, как воплощение *быта* мыслителя и как идеальный материал в его борьбе за Истину или Добро. Необходимо перевести дух, чтобы в момент остановки начать иное движение, которое всегда присутствовало, но заглушалось шумом монументальной метафизической повозки. Отношение Иригарэ к проблеме визуального напрямую связано с этой попыткой другого движения, иного отношения ко времени и пространству, к отсутствию и присутствию, соответствующих *другому роду*.

Вспомним ту первую художницу из Коринфа, с которой началась история рисования. Для Майкла Ньюмана она "не старается имитировать лицо любимого, но сторонним взглядом создает образ, следуя тени ... Она творит искусство прикосновения, следуя за своей рукой. Она старается не "ухватить" его образ, а ласково прикоснуться к нему, как бы "дотронуться и ответить на отсутствие (любимого), а не обрисовать объект ... Она движется по направлению к другому ... отвечая на его уход подарком, а не желанием вечного обладания..."<sup>44</sup>.

Идея о том, что картина пишется как прикосновение, что глаза "ласкают" объект или образ, что изображение является сублимированным эротическим переживанием, все еще питает идеализированное представление о прикосновении, выраженное в словах Ньюмана. В таком виде прикосновение все еще воспринимается как метафора взгляда и чего-то, относящегося к видимому, навсегда потерянного в воспоминании. Для Майкла Ньюмана прикосновение коринфской художницы относится к присутствию любимого, и поэтому оно выходит за пределы логики отсутствия и воспоминания. Момент прикосновения к инструменту рисования становится моментом отдаленности от человеческого объекта прикосновения. Для Иригарэ, в отличие от романтизированного представления Ньюмана, прикосновение невозможно свести к взгляду, даже понятому как "касание на расстоянии":

<sup>44</sup> Newman M. Marking Time..., p. 276.

"Когда осязательное воспринимается, оно ощущается еще до дихотомии активного и пассивного. Оно принимается как омовение, действующее на нас и изнутри, и снаружи, в текучести. Оно никогда не располагается полностью в видимом. И, более того, в самом осязательном нет уверенности в том, что оно может превратиться в действие" <sup>45</sup>.

Если ставить вопрос так, что взгляд состоит из множества прикосновений, то прикосновение по-прежнему останется метафорой видимого, освещения дистанции и переноса света от одной точки к другой. Лакан развивал это направление, настаивая на том, что видимое и взгляд определяются понятием расстояния, осознанного как материальный перенос от одной точки к другой, которая существует только тогда, когда освещается. Это связано также с его интересом к источнику света, к тени, к экрану и проекции как к основополагающим свойствам иллюзии, образующей субъект <sup>46</sup>. Иригарэ ставит это под сомнение.

"Во-первых, по ее мнению, взгляд не может содержать осязаемое, так как трогаемое тело не ощущается посредством видимого. Во-вторых, видимое опирается на прикосновение, но не наоборот.... Иригарэ отмечает, что сознание не может существовать без чувства касания" <sup>47</sup>.

В конце концов это скрывает желание свести все к свету и вытеснить то, что определяется как темнота. Вопрос, который ставит Иригарэ вслед за Мерло-Понти, — "Могу ли я жить в видимом независимо от прикосновения?" — относится к центральному положению *ока-глаза*, то есть к окуляцентризму. Конечно, отвечает Иригарэ, можно заменить самовоплощение воплощением посредством своего образа или образов других. Однако в этот момент "мы довольно существенно отдаляемся от нашего чувствующего тела. Ощущаемое прикасается к нам и содержит нас в себе еще до того, как мы можем его увидеть" <sup>48</sup>.

Мерло-Понти пишет, что "мое зрение ... должно сложиться с дополнительным зрением или со зрением другого". То есть, отвечает Ири-

<sup>45</sup> Irigaray L. An Ethics of Sexual Difference, pp. 151—184.

<sup>46</sup> См. подробнее работы: Adams P. Father, can't you see I'm filming? // *Vision in Context: Reflections and Refractions* / Brennan T., Jay M. (eds) New York: Routledge, 1996; Brennan T. The Interpretation of the Flesh: Freud and Femininity. London: Routledge, 1992; Brennan T. "The Contexts of Vision" from a Specific Standpoint // *Vision in Context...*; Krauss R.E. The Optical Unconscious. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994; Krauss R. E. Cindy Sherman: Untitled / Cindy Sherman: 1975—1993. New York: Rizzoli, 1993.

<sup>47</sup> Vasseleu C. Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty. London: Routledge, 1998, p. 67.

<sup>48</sup> Понятие слепоты в русском языке связано с понятием лепки и слепка. Таким образом, эта связь открывает пространство для выражения других способов восприятия телесности и действительности. В свою очередь взгляд и вместе с ним другие зрительные метафоры слепы к этой связи между образом и осязанием и поэтому "не видят" прикосновения и его роли в воплощении образа. Понятие слепоты с его акцентом на прикосновении позволяет нам преодолеть бесчувственность окуляцентристского языка с помощью вылепленного изображения, не полагающегося на первичность взгляда.

гарэ, меня должны видеть, чтобы я принадлежал тому, кто меня видит. Но если наше присутствие прежде всего обеспечивается нашей видимостью для других, то невидимость равна смерти. Однако существует несколько ситуаций, при которых нас ощущают, не видя. Такой ситуацией является внутриутробная жизнь, до рождения. Мать знает о нашем существовании еще до того, как она (или кто-либо еще) нас видит. Этим Иригарэ отвечает на проблему центральности взгляда у Мерло-Понти, который исключает эти ситуации из своего рассмотрения. При этом важно, что Иригарэ не пытается мыслить прикосновение как нечто оторванное и первичное по отношению к другим чувствам (как это до некоторой степени представлено в книге Васселу<sup>49</sup>). Если для Мерло-Понти видимость относится к присутствию, к факту жизни и рождения (меня видят, я отвечаю взглядом), то Иригарэ замечает, что рождение, понятое как видимость в мире, — это солипсизм. Она спрашивает, относится ли зримое и плотское к одному и тому же порядку. Увидеть себя можно, только ограничив свое поле зрения. Для того чтобы увидеть свое *лицо*, нужно зеркало. Понятие "лицо" является фундаментально важным для культуры (достаточно привести здесь слово "человек").

"Мое лицо всегда в темноте. Оно никогда не родится. Возможно, именно из-за этого именно на него делает ставку метафизика, которая стремится вывести на (божий) свет то, что еще не ясно. И это продолжает и поддерживает самую радикальную борьбу (*polemos*) с материнским, внутриутробным: неразстворимая темнота"<sup>50</sup>.

Во-первых, наше нежелание осмыслить темноту и невидимую телесность происходит из-за чрезмерного доверия к видимому и зримому. Даже там, где Мерло-Понти пытался внедрить телесность и присутствие другого в структуру субъективности, он видел главное качество плоти в ее способности видеть (другого) и в прямом и в переносном смысле<sup>51</sup>. Во-вторых, это происходит из-за толкования образа в терминах "взгляда", "угла зрения", "экрана" или "расщепленности изображения", то есть всего того, что для выражения своего смысла возвращает нас к солипсизму и воспроизводит в языке соматофобию зрительных метафор. В-третьих, отсутствие дискурса невидимого, а также всего, что окружает видимое и изображение (отсутствие *парэргона*), приводит к поиску "идеального образа", к постоянному вращению между образами и объяснениями (критикой) образов, без промежутка, без сомнения, без колебания, без остановки.

Для Иригарэ та видимость, которой обеспечивает нас зеркало, имеет еще меньше отношения к живому телу и живому зрению.

<sup>49</sup> Vasseleu C. Textures of Light...

<sup>50</sup> Irigaray, 1993, p. 171.

<sup>51</sup> Vasseleu C. Textures of Light..., pp. 67—68.

"Его холодная поверхность отражает другую личность, которую я располагаю между собой и другими... Это приводит к тому, что другой видит мой взгляд, который я сама не могу увидеть, создавая дыры в невидимом. Эти дыры в невидимости добавляются к тем, которые мы переживаем во внутриутробной жизни"<sup>52</sup>.

В текстах Мерло-Понти Иригарэ распознает стремление постоянно-го кружения вокруг себя, возвращения к себе. Существующее понятие речи и языка воспринимается с осторожностью, так как оно продумывается как показатель существования и выживания "Я".

Ловушка образа и его толкования как раз заключается в постоянном самовозвращении, заложенном в языке окуляцентризма. В образе Другого мы продолжаем видеть свой собственный образ<sup>53</sup>. Мы мало что видим, наш взгляд бесчувственно слеп. Не поэтому ли мы питаем такие большие надежды по поводу внешнего вида? Не закрываем ли мы таким образом возможность для проявления другого языка, другого опыта, другого уровня и плотности видимого, менее оторванного и пугающегося темноты, слизи (*mucous*), телесности без деления на внутри/снаружи, но, скорее, живущего изнутри вовне, с пространством между?

Вопрос состоит не только в том, насколько возможно сегодня полагаться на зрение, — важно понять, что *на самом деле* обозначено в (женских) образах, какие послания в них зашифрованы. Внедрение других уровней восприятия в исследование изображений выражает потребность в таком открытом пространстве, которое обеспечит "невозвращение" к центробежному дискурсу Просвещения, к его теоретической машине по производству значений.

<sup>52</sup> Irigaray L. *An Ethics of Sexual Difference*, pp. 151—184.

<sup>53</sup> В свою книгу по феминизму и современному искусству Дж. Айзик включила часть под названием "По ту сторону *Мира*", где Мир — это и известная космическая станция, и метафора мира, разделенного на две половины — американскую и (пост)советскую. Айзик описала работы нескольких художниц, в том числе Натальи Нестеровой, Веры Митурич-Хлебниковой, Ирины Затуловской, Анны Альчук, Татьяны Назаренко, Натальи Турновой, Елены Келлер, Светланы Богатырь, Клары Голицыной, Елены Фигуриной, Ирины Наховой, Марии Константиновой, Елены Елагиной, Ольги Чернышевой, Нонны Гроновой, Беллы Матвеевой.

В первом параграфе автор выразила свои намерения при помощи зеркальной метафоры: "Словно буквы кириллицы, знаки культурных конструкций кажутся противоположными нашим, особенно когда это касается репрезентации женщин. Смотря на образ женщин по другую сторону этого зеркала, мы имеем возможность (почти как в компьютерном программировании образа) увидеть, каков был бы наш удел, обладай мы их образом" (Isaak, 1996, с. 77).