

Иконоклаш.

Май 2002-го года, Центр искусств и медиа в Карлсруэ открывает выставку, которая продлится до первого сентября: «Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art». Само название захватывает воображение и обещает пролить свет на разнообразные сферы человеческой жизни. Кураторы выставки представляют самые разные области, от эпистемологии до критики и истории искусства. Среди них Питер Вайбель, Бруно Латур и Питер Галисон.

Этот сборник вызывает к размышлениям о трех разных сферах, где изображения играют роль культурного оружия: в религиях, науке и искусстве. Книга анализирует противоречивый порыв создавать и уничтожать изображения и символы. Исследуя альтернативу западной одержимости культом и уничтожением изображений, книга предлагает сравнить с другими культурами, где изображения играют совершенно другую роль. Выставка не ставит перед собой цель однозначно представить этот феномен. Скорее, она стремится создать полифонию иконоборческих процессов.

"Iconoclash" объединяет различные культуры, эпохи и практики в поисках понимания природы изображения. Этот вопрос актуален сегодня более чем когда-либо, поскольку образ всегда трактовался по-разному с разных политических и культурных точек зрения, и это центральный вопрос в обществе, которое строится больше, чем когда-либо на визуальных средствах. Книга предлагает новые взгляды с новых перспектив на войну изображений, которая управляет актуальным миром в области политики, религии, искусства и науки.

Несмотря на то, что выставка прошла более двадцати лет назад, мы все еще можем принять участие в ней. Просто перейдите по ссылке <https://iconoclash.beyondmatter.eu/> и ваш веб-браузер превратится в интерактивное трехмерное пространство, которым можно перемещаться с помощью привычных кнопок "W", "A", "S", "D", знакомых каждому геймеру.

Хоть и в центре внимания статьи находится сборник, посвященный данной выставке, о котором мы поговорим позже, стоит отметить, что кураторы сохраняют пространственную концепцию "Иконоклаша". Пространство, где экспонаты выставляются, становится равноправным "участником" самой выставки. Это показывает нам, что иконоклаш - явление, которое можно встретить совершенно неожиданно и в самых разных местах. Когда мы изучаем иконоклаш, все элементы становятся значимыми: изображения, тексты, само пространство. Попытка объединить и представить в одном месте такие противоречивые образы, как внутри себя, так и между собой, становится стратегией отражения этой темы, отголоском "Парламента вещей" Бруно Латура. [БРУНО ЛАТУР. Нового Времени не было].

Концепция ирредукции Бруно Латура пронизывает саму сущность выставки и раскрывает её волнующую сложность. Ведь нашему вниманию представляется не просто собрание артефактов и идей, а живое пространство, где каждый элемент обретает свою собственную голосовую вибрацию. Она побуждает нас отказаться от стремления упростить и сжать все в единую истину, вместо этого призывая нас открыться множественности и разнообразию перспектив. В этом замысловатом танце изображений, текстов и пространства мы находим калейдоскоп идей и взглядов, вечно взаимодействующих и преломляющихся друг в друге.

"Иконоклаш" становится местом, где мир искусства, религии и науки переплетаются и пронизывают друг друга, создавая уникальные ритмы и гармонии. Это не война образов, а скорее оживление диалога, где различные голоса поднимаются и сливаются в замысловатом хоре. В этой сложной симфонии мы находим вдохновение, как исследователи научных изображений, ведь они призывают нас проникнуть в глубины многообразия и раскрыть его потенциал.

Выставка должна обнаружить или стать местом «beyond», говорить о войне образов так, чтобы не стать еще одним иконоклашем. Короче говоря,

выставке отведена некоторая дипломатическая роль. Дипломатию здесь стоит понимать в том ключе, в котором о ней говорит Латур в «Inquiry into the modes of existence»¹.

Что касается печатного сборника, посвященному выставке, как шутливо выразился искусствовед Джеймс Элкинс, «Он тяжелее "Истории современного искусства" Арнасона и крупнее "Руководства по шопингу Гарвардской школы дизайна" Рема Коолхааса. Он был проклятием в моей жизни, когда я шесть раз нес его с собой на перелет через Атлантику, пытаясь читать его в узких креслах эконом-класса (он помещается на подносе, но страницы не поворачиваются)» [James Elkins, First Draft, 1].

В этой действительно огромной книге, как и в самой выставке, читатель не найдет какого-либо осуждения иконоборчеству, попытке выставить его в негативном или положительном ключе. Будет ли идти речь о «Буддизме как о фокусе иконоборчества в Азии» [с. 40, Rema Konchok] или о «музыкалоклаше» [с. 256, Denis Laborde], или же о проблемах с научными образами. Иными словами, никто не пытается развязать очередную «войну образов», и в тоже время как-то примерить разные точки зрения между собой. В таком случае, что представляет собой этот синкретичный проект и почему он так интуитивно важен нам, как исследователям научных изображений? Учитывая тот факт, что именно научным образам посвящено не так много.

¹ В 2012 году увидел свет проект Бруно Латора "Enquête sur les modes d'existence: Une anthropologie des Modernes" (Исследование способов существования: Антропология современности). Это исследование представляется очень похожим на ту работу, которую проделывают участники «Iconoclash». Во-первых, проект коллективный, во-вторых, в нём появляется некоторая идея, или даже концепт, дипломатии, которую можно было бы сформулировать примерно так: вместо того чтобы предполагать, что все режимы существования могут быть объединены в одну гармоничную систему, дипломатия предполагает, что каждый режим имеет свои собственные требования и ценности, и что эти различия должны быть уважены и учтены в процессе переговоров. «В этой книге Латур идентифицирует пятнадцать модусов существования. Каждый модус действует в соответствии со своей собственной рациональностью или тональностью. Мы, а также нечеловеческие актеры, создаем наш мир и проходим по нему, используя эти модусы. Каждый модус существования воспринимается по-разному, характеризуется природой разрывов (непродолжительностей), которые необходимо преодолеть, модус-специфическими траекториями существования, условиями благополучия/неблагополучия, порождающими существами и изменениями, которых мы стремимся достичь.» [стр 5, Michael Flower 1 and Maurice Hamington]

Открывая этот сборник, мы наталкиваемся на вступительный текст самого Латура, где он намечает некоторые ключевые вопросы, термины и концепции, которые помогут нам разобраться в явлении "Иконоклаш" и ориентироваться в нём [14 Bruno Latour What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars?].

Из этого вступительного текста становится ясно, что "Иконоклаш" — это противоречивое явление² с долгой историей, связанной с проявлениями "ненависти и фанатизма". Оно имеет свои корни даже во времена древнего египетского правителя Аменхотепа IV³. Это указывает на то, что конфликты и столкновения вокруг образов и икон имеют глубокие исторические и культурные основания. "Иконоклаш" относится к ситуации, когда непонятно, является ли действие разрушительным или конструктивным без дополнительного исследования. Латур задается вопросом, почему изображения вызывают такие сильные эмоции, приводящие к их созданию и уничтожению. Он предполагает, что это коренится в глубоко укоренившемся различии между истиной и ложью, между чистым миром, свободным от человечески созданных посредников, и миром, состоящим из нечистых, но завораживающих рукотворных посредников. Выставка направлена на исследование этой явной дихотомии и, возможно, ориентирована на её преодоление.

Таким образом, Латур подчёркивает, что изучение "Иконоклаша" требует осознания его сложности и многогранности, а также обращения к историческим контекстам и социокультурным аспектам, которые

² Латур открывает текст ярким примером: противоречивое изображение, которое на первый взгляд выглядит как фиксация акта вандализма, совершенного людьми в красном, оказывается, напротив, актом спасения Плащаницы от пожара.

³ Ахенатон (Аменхотеп IV) был фараоном Египта в XIV веке до н.э. Он известен своими религиозными реформами, в частности, введением монотеизма и почитанием бога Атона как единственного истинного бога, отвергая традиционное египетское пантеонное божество Амона. Его религиозные изменения вызвали сильное разделение и противодействие в египетском обществе, и после его смерти многие из его реформ были отменены.

способствовали формированию этого явления. Это помогает нам получить более глубокое понимание "Иконоклаша" и его влияния на наше понимание образов и икон в современном мире.

Латур идентифицирует несколько "универсальных" типов иконоборцев в своих рассуждениях. Тип А представляет собой тех, кто выступает "против всех образов", рассматривая любую форму медиации как ревизионистскую и требующую уничтожения. Тип В выступает "против застывших образов" и призывает к постоянной смене образов. Тип С выступает "против образов оппонентов", а тип D считает, что "образы уничтожаются случайно". Тип Е насмехается и над иконоборцами, и над иконофилами.

Латур связывает себя и весь концепт выставки, как можно догадаться, с типом В, хотя признает, что остальные участники имеют больше свободы действий. Это позволяет ему рассматривать иконоклаш с позиции наблюдателя. Ведь что бы произошло, если бы он занял позицию типа А, С или D? Разговор о иконоклаше стал бы, по меньшей мере, предвзятым. Все эти позиции, кроме типа В, противоречат самой сути исследовательского духа, который является ключевым в данной выставке. «Что нас интересует, так это еще более сложный узор, созданный их (образов религии, науки и искусства) взаимодействием.» [с. 18, Iconoclash].

Латур также отмечает следующую парадоксальность образа: если религиозный образ воспринять как некоторый рукотворный объект, то тем самым мы лишаем его некоторой «истины», делаем образ более «слабым», тоже самое применимо и к науке: «Если вы покажете руку, работающую в науке, вас обвиняют в том, что вы запятнали святость объективности» [с. 16, Iconoclash]. То есть, образ, или визуальное в силу некоторых исторических, культурных или эпистемологических, если мы говорим о научных изображениях, причин, оказывается таким актором, на который обращают особое внимание. Например, если мы говорим об «Объективности» как об историческом событии в науке, как раз-таки научные изображения – то, что

оказывается в авангарде изучения того, каким образом «Объективность» была сконструирована. Конечно же, Книга Питера Галисона и Лорейн Дастон «Объективность» является самым непосредственным и великолепным тому примером, однако, выставка «Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art», проходит за пять лет до их (Питера Галисона и Лорейн Дастон) масштабного исследования. Безусловно, это показательно в отношении концептуального родства этих двух событий.

Вот что сам Питер Галисон говорит в статье «Изображения рассеиваются в данные, данные собираются в изображения», которая открывается разделом с достаточно провокационным, в каком-то смысле, иконокластичным названием «Как образы могут репрезентировать что-либо?»: «Моя цель не в том, чтобы похоронить научный образ или привознести его, а в том, чтобы исследовать способы, с помощью которых науки оказываются запертыми в вихревом объятии иконоборчества и иконофилии. Это внезапное, мощное противопоставление - притяжение между желанием знать с открытыми глазами и желанием знать с закрытыми - породило некоторые из самых бурных и плодотворных времен в истории науки. Это моменты иконоборчества» [р 301, Iconoclash]. Иконоклаш для него – мощный сюжет, который позволяет сконструировать и прояснить не только статус научного образа вообще, но и пролить свет на знание в исторической перспективе. Галисон предлагает нашему вниманию разного рода дебаты и споры на тему научных визуализаций, которые возникали на протяжении истории науки. Общим здесь оказывается важное противопоставление: с одной стороны, визуальное может породить в исследователе некоторую познавательную интуицию, с другой стороны, может отвлечь, запутать или даже обмануть.

Австрийский физик Эрвин Шредингер и его соперник Вернер Гейзенберг различались в своем отношении к роли интуиции и наглядности в

физике. Шредингер хотел, чтобы физика была наглядной и позволяла понять детальные процессы, которые можно наблюдать глазами или приборами. Он разработал "волновую механику", которая объясняла определенные аспекты экспериментов, рассматривая частицы как волны и изучая их рассеивание. «Я, конечно, знал о теории [Гейзенберга], - едко заметил Шредингер, - но был обескуражен, чтобы не сказать оттолкнут, методами трансцендентной алгебры, которые казались мне очень трудными, и отсутствием наглядности». [р 307, Iconoclash]. Гейзенберг, напротив, придерживался иной позиции и использовал методы трансцендентной алгебры, которые Шредингер считал трудными и лишенными наглядности. Конфликт между ними был острой проблемой взаимоотношений между интуицией и формализмом в физике. «Реакция Гейзенберга была столь же острой, как и реакция Шредингера: Визуальная волновая теория Шредингера была "отвратительной", - признался Гейзенберг коллеге Вольфгангу Паули.» [р 307, Iconoclash].

Подобные споры возникали и в других областях физики. Вопросы о важности визуально-интуитивного обучения, роли визуализации в процессе открытий и статусе изображений реальности оказывались на повестке дня. Некоторые физики, включая Ричарда Фейнмана, использовали диаграммы для объяснения сложных концепций, что позволяло решать математические задачи. Однако, не все принимали этот подход, и физики, такие как Джулиан Швингер, считали диаграммы упрощенными и неспособными обеспечить глубокое понимание теории. Галисон замечает: «Снова и снова это столкновение повторялось по трем различным направлениям: насколько визуально-интуитивным должно быть обучение? Какую роль играет визуализация в открытии? Каков статус реальности картинки?» [р. 308, Iconoclash].

Роль образа не может быть определена в отрыве от контекста его возникновения. Визуальное может показаться более надежным, чем человек, поскольку оно выступает в качестве посредника, независимого от внешних факторов. Однако, история визуального не может быть рассмотрена в

изоляции. Рассказ о визуальном, так же, как и философско-исторический рассказ о науке, требует выявления конкретных связей.

Очевидно, нельзя просто принять образ как объективное основание. Но это не означает, что невербальные научные техники и вербальные методы нельзя рассматривать параллельно. С точки зрения исследования процесса производства научного знания, мы можем наблюдать изоморфность этих отношений. Однако для самой науки этот вопрос остается вызовом.

«Иконоклаш» убеждает нас в том, что логика разрушения образов может быть присутствующей не только в культурном контексте, но и в научных процессах. Это позволяет нам понять, что иконоклаш может быть внутренней логикой многих научных исследований

В итоге, Галисон приходит к выводу, что проблема конкретного и абстрактного является общей для искусства и науки. В течение последних ста пятидесяти лет многие научные дисциплины пытались преодолеть этот разрыв. Однако, может быть, стоит пересмотреть разделение между ними, перестать рассматривать конкретное и абстрактное как противопоставление. «Может быть, конкретное и абстрактное не следует рассматривать как противопоставление подлунного мира свехлунному, конечного, изобразительного и материального - бесконечному, логическому и абстрактному. Вместо этого, предположим, что материал никогда не будет полностью неабстрактным - объекты никогда не будут для нас просто объектами. Мы никогда не сможем говорить (или рисовать, или вычислять) без метафорической абстракции. В то же время абстрактное никогда не является полностью таковым; даже в самых холодных областях математической физики мы всегда (заимствуя у Лютера) найдем изображение нашего лица в неподвижной воде. Не абстрактное против конкретного, а скорее меняющиеся исторические реализации конкретно-абстрактного или абстрактно-конкретного.» [p. 323, Iconoclash]

То есть, главная идея Галисона состоит в том, что ситуации «иконоклаша», то и дело возникающие в человеческой истории, объясняются пресловутой диалектикой абстрактного и конкретного. Однако, он предлагает смотреть на это не как на борьбу материалистического и идеального, борьбу, которую не выигрывает ни один из лагерей, а скорее проигрывают оба, и призывает увидеть в этом нечто творчески полезное, независимо от того, занимаемся мы искусством или же наукой: «Сначала, говорит Платон, мы схватываем треугольник на песке, затем треугольник, нарисованный более тонко, затем треугольники вообще, затем идею треугольников за всеми частностями отдельных треугольников. Но достоинство живописного изображения выходит за рамки педагогики и абстракции — оно распространяется на открытия. Ибо мы можем спросить: в чем мы, люди, хороши? Мы хорошо распознаем визуальные образы и улавливаем их. Мы схватываем семейные отношения между тактильно-визуальными формами, мы расширяем, модифицируем, изобретаем на основе интуиции (*Anschaulichkeit*).» [p 300, *Iconoclash*].

В статье «Visual STS», впервые опубликованной в 2014 году в сборнике «Visualization in the Age of Computerization», можно видеть логическое продолжение идей запечатленных в «Иконоклаше». Там Галисон прибегает к известной Кантианской формуле, сводящейся к тому, что понимание ничего не может созерцать, чувства ничего не могут мыслить и только через их союз может возникнуть знание. «Когда мы противопоставляем понятийную абстракцию чувственной особенности, мы делаем это на свой страх и риск» [203, *Visualization in the Age of Computerization*]. Таким образом, проект «Iconoclash» - в некотором смысле пролегомены для visual STS, причем имеющие очень четкую материальное воплощение в виде выставки.

В схожем концептуальном русле написано и небольшое эссе Лорейн Дастон «Природа рисует», скорее напоминающее небольшую заметку на полях, а-ля *nota bene*. В данной работе автор исследует понятие "иконоклаша" в необычном контексте, особо обращая внимание на эпистемологический

сдвиг, связанный с изображением, включая период, начиная с XVIII века. Когда наше воображение вдруг начинает видеть в живописном облаке, камне или коряге силуэт человека или животного, мы конечно же, пусть нам зачастую и приятны такие игры, осознаем это как факт некоторой проекции и антропоморфизации. Однако это не всегда было так, «Вслед за Плинием натуралисты эпохи Возрождения описывали флорентийские камни и другие изображения, нарисованные природой, как природные виды спорта, *lusus naturae*. Здесь природа отклонялась от своих извечных путей и отделяла форму и функцию, а также форму и материю от их привычных пар.» В отличие от листа растения или глаза животного, минеральный ландшафт был создан без какой-либо мыслимой цели, кроме как для того, чтобы радовать - отсюда и понятие "игры природы"».[с 138, Iconoclash]. То есть Дастон говорит о том, что Природа проявляла свое собственное воображение, богатое формами и сюрпризами, что конечно же, тесно связано с метафизикой эпохи возрождения. В свою очередь, метафизика после семнадцатого века, сделавшая свой акцент на антропоцентризм, пошатнула представление о том, что природа может создавать самостоятельные образы. «Поскольку человек монополизирует мысль и власть во вселенной, любое сходство природы с человеческим искусством должно быть отвергнуто как субъективная проекция - антропоцентризм борется с антропоморфизмом. Природа больше не рисует; если она и играет, то это слепая игра случая, а не искусное создание форм» [с. 138, Iconoclash].

Здесь обнаруживается общий мотив с текстом Дастона. Только если Дастон обращает наше внимание прежде всего на то, что сам спор о «правильности» использования изображения в научных дисциплинах не продуктивен и лишь отдаляет нас от его применения в практических кейсах, то Галисон с некоторым сожалением сообщает, что с приходом нововременных метафизиков «Природа больше не рисует; если она и играет, то это слепая игра случая, а не искусное создание форм.» [с. 138, Iconoclash].

В несколько ином виде, но опять-таки об эпистемологическом разрыве, обнаруженном при помощи изображений, речь идёт в тексте «IMAGING PROCESSES IN NINETEENTH CENTURY MEDICINE AND SCIENCE» за авторством Кристиан Кассунг и Томаса Мако. Их стратегия очень интересна: они изначально заявляют, что «Ниже не будет проводиться четкого различия между картинками, графиками, диаграммами, рисунками или картами. Скорее, различие будет проводиться в отношении конкретных дискурсивных умозаключений.» [с 336, Iconoclash]. Основой для сюжета служат такие устройства как самописцы «Любой аппарат, с помощью которого определенное явление может генерировать свое собственное изображение в независимом процессе, считается самопишущим прибором». [337, Iconoclash]. Самописцы долгое время идут рука об руку с человеком, первые подобные устройства описаны ещё Витрувием в его «Архитектуре», однако оставались некоторым придатком знания вплоть до XVIII века: «Ранние самописцы соответствовали теории. Они не инициировали ни изменения механической мысли, ни новых отношений между механикой и другими областями знаний и методов, хотя и было создано множество более или менее подходящих самопишущих приборов были готовых к использованию, начиная с эпохи Возрождения.» [337, Iconoclash]. Самописцы же более позднего времени, как оказалось, производят нечто большее, что-то, что не вполне укладывается в познавательную парадигму. Например, самописец Ватта и Сатерна не просто выводит функцию времени своей работы, «Гораздо большее значение имеет направление поверхности письма в горизонтальном направлении, пропорциональное объему парового цилиндра.» [338, Iconoclash]. То есть, самописец Ватта "рисует" на бумаге диаграмму pV^4 , показывая эффективность работы прибора. Таким образом авторы показывают, что данный новый тип изображения в некотором смысле, выражаясь Латуриански,

⁴ Диаграмма pV давление-объем используется для описания соответствующих изменений объема и давления в системе. Они обычно используются в термодинамике, физиологии сердечно-сосудистой системы и физиологии дыхания. PV -диаграммы, первоначально называвшиеся индикаторными диаграммами, были разработаны в 18 веке как инструменты для понимания эффективности паровых двигателей.

поворачивает науку в сторону технонауки [Бруно Латур, НАУКА В ДЕЙСТВИИ, следуя за учеными и инженерами внутри общества]. Изображение, полученное с помощью подобного самописца, эпистемологически и онтологически начинает отличаться от своих предшественников. Это не просто чистый референт некоторого изучаемого события. «Уатт и его коллеги-инженеры были озабочены, по сути, только одним вопросом: как построить лучшую машину? Как добиться более высокой производительности при меньшем расходе топлива?» [340, Iconoclash]

В этом контексте немаловажной оказывается статья Симона Шаффера «Устройства иконоклаша». В ней автор обращает наше внимание на разного рода научные устройства, игрушки и трюки, создающие определенные иллюзии. При этом, контексты их возникновения, как и научные последствия, не так однозначны. Например, «в эпоху раннего Королевского общества, его героев и его критиков, были разработаны многие устройства для создания и разрушения изображений. Тогда предприятия в области религии, науки и искусства были переплетены друг с другом в работе оптической изобретательности и ее философии.» В пример он берёт тройку великих ученых XVI и XVII века: Томаса Гоббса, Фрэнсиса Бэкона, Исаака Ньютона. Все они, как мы прекрасно знаем, в той или иной степени, приложили руку в борьбе с идолами и идолопоклонством, но в тоже время и сами создали некоторые немаловажные образы: «Фрэнсис Бэкон (1561-1626) рассудил, что в сознание падших людей вживлены идолы, и разработал утопическую программу социальной реорганизации производства знаний. Томас Гоббс (1588-1679) считал, что идолопоклонство ведет к разделению власти и политическим распрям. Он учил лучше видеть тела, а значит, и лучше создавать государство. Исаак Ньютон (1642-1727) ненавидел идолопоклонство как наихудшее разложение религии. Он считал, что усовершенствованная естественная философия света и материи уничтожит власть идолов и восстановит истинную веру. Все они использовали сложные

оптические приборы, чтобы понять происхождение идолопоклонства и его лечение. Все проектировали новые формы социального порядка, чтобы обезопасить свой мир. Эти три героя нарушили границы природы и искусства» [500, Iconoclash]. Автор приходит к выводу о том, что иконоклаш сменяется иконоклашем, но тем не менее потребность в образах не пропадает. Война, которая ведётся за образы и с их помощью, не такой уж и новый цивилизационный инструмент присущий разным областям человеческой жизни. Например, когда Ньютон «Завершил свою атаку на идолопоклонство и пересмотр оптики, он возглавил Королевский монетный двор, тем самым взяв в свои руки ключевую систему эмблематики в национальной торговле. Там фетишизм, с которым европейцы относились к Золотому побережью, откуда их драгоценный металл поступал на монетный двор, стал незаменимым способом понимания товарной культуры. Монетный двор Ньютона, как и "Дом Саломона" Бэкона и "Левиафан" Гоббса, были частями сложных систем, где механизм и образ находились в постоянном взаимодействии. Портреты гравировались, монеты штамповались, линзы шлифовались, а автоматы изобретались, чтобы показать правильные и неправильные способы присвоения ценности вещам. Как тогда, так и сейчас, создание эмблем с помощью машин и создание эмблем машин были ключевыми инструментами в войне образов.» [500, Iconoclash]

Образы окружают нас повсеместно. То, что называется Иконоклашем и «image wars», кажется, с некоторой необходимостью сопровождает образы, образами чего они бы не являлись, какую функцию бы не несли, и какой сфере человеческой, а порой и не только (кейс Лорейн Дастон), деятельности не относились. Этот сборник, не только своим объемом, но и множеством несводимых друг к другу тем, продолжит казаться до конца не понятым, не вполне осмысленным и размытым в сознании как палимпсест, еще долго после его прочтения.

Кажется, что подобные ощущения вполне логично вписываются в рамках того, сколько разного и уникального здесь можно узнать об образах, и сколько образы сами могут нам поведать, к какой дисциплине мы бы не обращались. Несомненно, что «Iconoclash» - некоторый способ выстраивать нарратив о визуальных объектах. К какому образу не обратиться, если хорошо поискать, всегда найдётся достойный сюжет завязанный на иконоклаше, идёт ли речь о Плащанице [с. 324, Iconoclash], «Конце конца современного искусства» [с. 587, Iconoclash], или же о изображениях, произведенных в ЦЕРН⁵ [с. 520, Iconoclash]. Но следует помнить, что легко испытать шок и трепет, когда понимаешь, что образ, иконоклаш, или то, что их производит, неожиданно оказываются носителями сложных философских проблематик и метафор, как например, эта: «Глубокая изобразительная ирония радиометки заключается в том, что производимый ею след неизбежно уничтожает производителя следа. Она делает видимым то, что, строго говоря, больше не существует там, где след указал на его присутствие. Таким образом, она является самой инстанцией следа» [с 519, Iconoclash].

⁵ CERN (Centre Européenne de la Recherche Nucléaire) - европейская организация по ядерным исследованиям, крупнейшая по размерам в мире лаборатория физики высоких энергий.