

ФОТОАЛЬБОМЫ: ДЕКОНСТРУИРУЯ НАРРАТИВЫ О СЕБЕ, МИГРАЦИИ И МОБИЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Ш. Шахрохи

(пер. с англ. С.В. Соколовского)

Шоле Шахрохи | <http://orcid.org/0009-0002-5791-4009> | sshahrok@butler.edu | PhD, профессор антропологии | Университет Батлера (4600 Sunset Ave, Indianapolis, IN 46208, США)

Ключевые слова

миграционный арт-активизм, мобильная память, альтернативные фотоальбомы, личность, травмирующий опыт

Аннотация

Фотоальбомы как личные и культурные материальные объекты переплетаются с представлениями об идентичности и памяти. В то же время в эпоху антропоцена, когда разнообразная и неравноправная глобальная мобильность (напр., насильственное перемещение, пересечение границ и миграция) стала определяющей чертой нашей идентичности, память о том, как мы формируем и осмысливаем свое место в мире, усиливается эвокативными вещами, такими как личные фотоархивы (от традиционных семейных альбомов до селфи на мобильных телефонах и т.д.), становится все более значимой. Соединяя антропологические исследования трансграничной миграции и искусства мигрантов, автор анализирует, как в отсутствие фотоальбома альтернативные визуальные архивы рассказывают мигрантам истории аффективных связей с их родиной или родиной их семей в прошлом и настоящем. На конкретных примерах из растущей совокупности паблик-арт произведений современных художников-мигрантов в Европе и США рассматривается взаимодействие идентичности и инаковости в продолжающемся процессе становления и распада социокультурных норм. Отталкиваясь от наблюдений Аппадурои о том, что миграция вещей усиливает восприятие пересечения границы, автор исследует, каким образом художественный активизм мигрантов содействует сопротивлению нормативным дискурсам исключения и современным антимигрантским практикам.

Информация о финансовой поддержке

Перевод выполнен в рамках исследовательской программы, поддержанной Грантом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации [№ соглашения: 075-15-2022-328]

Статья поступила 14.08.2023 | Окончательный вариант принят к публикации 07.09.2023
Ссылки для цитирования на кириллице / латинице (*Chicago Manual of Style, Author-Date*):

Шахрохи Ш. Фотоальбомы: деконструируя нарративы о себе, миграции и мобильной памяти // Этнографическое обозрение. 2023. № 6. С. 12–25. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060027>
EDN: MPTBLF

Shahrokhi, S. 2023. Fotoal'bomy: dekonstruiruia narrativy o sebe, migratsii i mobil'noi pamiati [Photo Albums: Deconstructing Narratives of the Self, Migration, and Movable Memories]. *Etnograficheskoe obozrenie* 6: 12–25. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060027>
EDN: MPTBLF

Фотоальбомы как личные и культурные материальные объекты переплетаются с представлениями об идентичности и памяти. На протяжении большей части XIX и XX столетий, после появления фотографии и повышения ее доступности для публики, желание создавать и поддерживать образ себя стало настолько сильным, что самые разные люди делали все возможное, чтобы сохранить визуальные архивы собственной жизни в виде фотоальбома. Напротив, XXI в. повлиял на популярность фотоальбома по крайней мере двумя существенными способами: во-первых, взрыв цифровых технологий превратил его материальность в устаревшую во многих местах мира, и во-вторых, резкий рост глобальной миграции и диаспорных сообществ практически не оставил для него шансов. Что же произошло с историями сопричастности, обусловленными фрагментарными травматическими и/или ностальгическими воспоминаниями о прошлом, и как это изменило смысл альбомов?

Эта статья является частью более крупного, реализуемого с 2021 г. на основе архивных изысканий и этнографических интервью проекта, направленного на изучение того, как пересечение и взаимодействие антропологии миграции, исследований границ и арт-активизма обеспечивают инклюзивность голосов и творчества активистов в “развенчании” (*undoing*; Butler 2004) нормативного “знания” об автобиографических нарративах, о миграции и мобильной памяти. “Мы можем деколонизовать наше сознание, отбросить ежедневно бомбардирующие наши души образы нелюбви за счет стирания этих образов и замещение их репрезентациями о заботе и привязанности” (*hooks* 2001:187).

Фотоальбомы могут быть разнообразны по своим форме и применению, но все они представляют собой “эвокативные объекты” (*Turkle* 2007), которые производят знания посредством меняющегося взаимодействия между теми, кто участвует в создании визуальных объектов памяти (фотограф), теми, кто увековечен в альбоме (сфотографированные), а также теми, кто просматривает изображения (“читателями” фотографии; *Barthes* 2000 [1986]) и имеет доступ к визуальным нарративам, контекстуализирующим смысл и эмоции, заложенные в этом архиве. Каждая фотография отличается своей идиосинкратической связью с отображаемой визуальной историей.

Точно так же, как и производимое в тексте знание, визуальное повествование о прошлом, производимое и запоминаемое в фотоальбомах, во многом зависит от того, кто “пишет” (*doing the writing*; *Clifford* 2010 [1986]) историю, а также от того, какой аудиторией эта история затем “прочитывается”. Истории, переданные посредством организованного визуального повествования в альбоме, раскрывают разные аспекты чувства принадлежности запоминаемого людьми с помощью такого визуального архива и то, кто и как будет рассматривать альбом. Архивация воспоминаний с помощью фотографий – это практика (*Bourdieu* 1977), связанная мириадами нитей с культурной, поколенческой, технологической, политической, ситуационной и социально-экономической властью тех, кто создает такой визуальный нарратив о прошлом, а также тех, кто получает к нему доступ. Так как фотографии производятся за счет отбора создаваемых образов и с помощью специальных инструментов, для этой задачи предназначенных, доступ к соответствующим технологиям, необходимым для получения, редактирования, демонстрации и хранения изображений, не является равным по всему миру.

“Семейные фотографии не только предоставляют возможность наблюдать запись прошлого и образы людей, вовлеченных в это прошлое, но и позволяют нам ближе познакомиться с укладом конкретных семей и их историей” (*Erkonan* 2016: 261). Альбомы являются важными документами и повседневных, и необычных связей. Фото- и цифровые альбомы, как художественное творчество или в их обычном физическом воплощении семейного альбома, действуют как

канал для личных, аффективных и социально-политических триггеров памяти о семьях и людях, с которыми мы разделили памятную встречу. Они также являются свидетелями формирующих нашу жизнь исторических событий. Размышляя о пределах и границах телесного аспекта миграции (проявляющегося в реакции на суровость условий перемещения и негостеприимность приграничного пространства), о связях телесности с понятием мобильной памяти и с аффективными объектами, я спрашиваю, что происходит, когда фотоальбомы, содержащие и защищающие нашу память о прошлом, отсутствуют или теряются в путешествии? “Мы находимся на планете, не поддерживаемой ничем, которую несет через пустое пространство своенравная звезда, состоящая из огня и находящаяся в постоянном кипении. Мы путешественники, преодолевающие летящие земли. В пути, всегда в пути” (*Adnan* 2020: 18).

Начну с, казалось бы, простого вопроса о том, как эмоциональные объекты, такие как фотоальбомы, формируют наше личное ощущение “Я” по отношению к людям и памяти тех мест, события в которых стали частью нашей идентичности. Когда возможности фотоальбомов как материальных объектов, которые можно перевезти через границу, в истории миграции исчерпываются, какие другие стратегии используются для обслуживания эмоционального опыта фрагментированной и оторванной [от родных мест] жизни за границей? В какой степени материальность альбома или фотографии может выполнять функцию триггера аффективной памяти? Как ментальный отпечаток людей, мест и событий, которые мы считаем центральными для нашего чувства принадлежности, наше аффективное переживание расстояния принимают хронологические, эмоциональные и перцептивные формы разъединения. “Прошлое создается и воссоздается в социокультурном контексте” (*Erll* 2011: 303).

Я утверждаю, что, в отсутствие семьи и фотоальбомов как объектов, связанных с памятью, эмоциями и устремлениями, ассоциируемых с нашим самоощущением, проводниками трансформации аффективного опыта из личного в социально-политический или средством переноса визуальной встречи с биографическими нарративами мигрантов из частного страдания в публичный дискурс о травме и сопротивлении переживаемому мигрантами насилию могут стать публич-арт проекты. [Вот иллюстрация присутствия мигрантов-невидимок в публичном и видимом пространстве города:]

Наконец-то подходит твоя очередь в аптеке, но нет, потому что он встает перед тобой и кладет свои вещи на прилавок. Кассир говорит: “Сэр, она была следующей”.

Он поворачивается к Вам и искренне удивляется: “Боже мой, я не видел Вас”.

“Вы должно быть спешили”, – предлагаете Вы.

“Нет, нет, я действительно Вас не видел” (*Rankine* 2014: 77).

Я обратилась к произведениям искусства мигрантов-активистов в США и Европе, чтобы изучить, как визуальное творчество позволяет создавать своего рода альбом, трансформирующийся в контексте постоянно меняющейся иммиграционной политической среды. В этой статье я размышляю о том, как работа трех художников, чье намерение воссоздать фотоальбомы мигрантов демонстрирует трансформирующие эффекты мобильной памяти в формировании и разрушении идентичности, в травме миграции и в воспоминаниях об опыте пересечения границы. Анализируя среди прочих произведения Таране Хемами, Йехими Камброн и Голнар Адили, я прослеживаю, как история миграции, наша память о доме и наши претензии на видимость и включенность перемещаются между зонами индивидуального и личного опыта и ослабляют то, что Джоан Скотт назвала “дискретными актами сопротивления” (*Scott* 2007), трансформируя наш опыт таким образом, чтобы создать сеть социальных отношений,

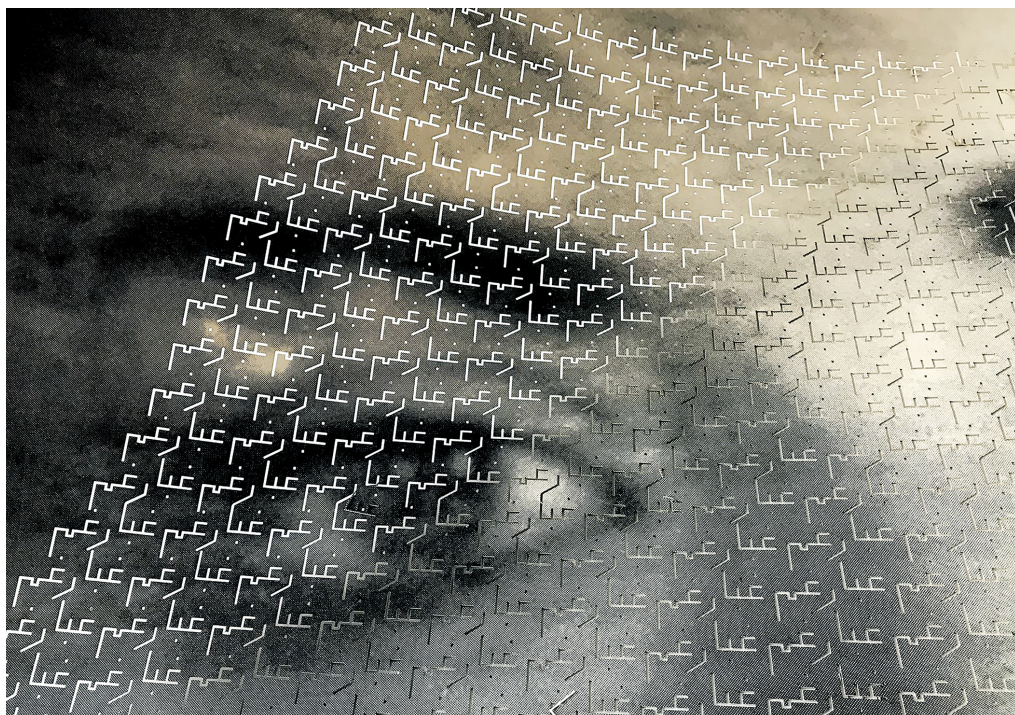


Рис. 1. Голнар Адили “Пыль печали”
(2019 © Golnar Adili, воспроизводится с разрешения автора; источник: Adili 2019a)

подтверждающих наше ситуативное существование. Как “интенциональность эмоций” (*aboutness of emotions*; Ahmed 2014), позволяет занять позицию в мире?

Они не побежали бы к нам
если бы мы не преследовали их
с пушками, бомбами и ракетами,
которые мы продали
сумасшедшим:
из своих домов
из своих школ
из своих мечетей,
церквей,
синагог
подальше от своих любимых
молитвенных деревьев.
Ты виновата, Америка
в вооружении мира.

They would not be running to us
if we were not chasing them
with the guns and bombs and rockets
we sold
to crazy people:
out of their houses
out of their schools
out of their mosques,
churches,
synagogues
away from their favorite
prayer trees.
You are guilty America
of arming the world (Walker 2018: 43).

Пыль печали

Как архивы семейной памяти фотоальбомы часто представляются средством сохранения изобразительных нарративов, связанных с особыми событиями, интимными отношениями с людьми и местами, с чувством принадлежности и увековечивающих ограничения и вклады в чье-то чувство идентичности. Что еще более важно, фотоальбомы в своем присутствии и/или отсутствии значимы, по-

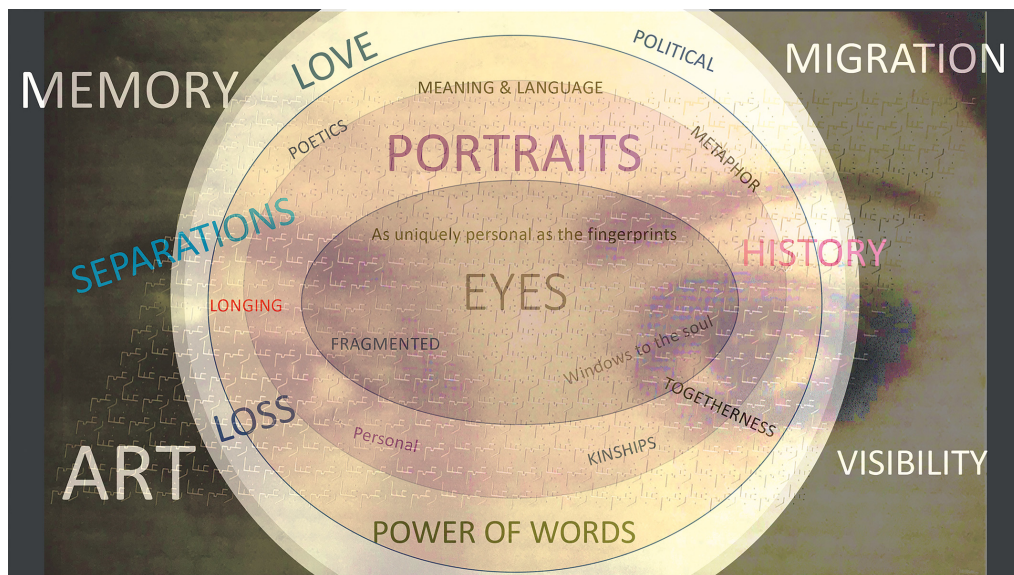


Рис. 2. Анализ эвокативности “Пыли печали” Голнар Адили

сколько сочетают в себе силу визуального образа с силой истории, возникающей внутри и вокруг сохраненного изображения. В этом отношении материальность фотоальбома и буквально, и символически инкапсулирует чью-то идентичность в форме личного нарратива, рождаемого на пересечении исторических событий и перемещений человека в конкретных социально-политических обстоятельствах. Более пристальный взгляд на конкретные примеры раскрывает силу эвокативных арт-объектов, помогающих переосмыслить идею фотоальбома как банка памяти и средства для перезаписи повествования о миграции, идентичности и принадлежности. В качестве первого такого примера приведу произведение, создаваемые иранской художницей из США Голнар Адили.

В мультимедийном автобиографическом концептуальном произведении под названием “Пыль печали” (Adili 2019a) Адили размышляет о разлуке с матерью, вызванной годами миграций и политических преследований. “Пыль печали” релевантно теме моего исследования, так как здесь идея семейного альбома трансформируется через активное творчество и социально-политическое воображение. Это можно проследить в материальности арт-объекта, объединяющего портретную фотографию с магией слов персидского поэта XIV в. Хафиза. “Пыль печали” – фраза, заимствованная из его известной “газели” – подчеркивает силу надежды и желания в самые темные часы одиночества и разлуки. Адили демонстрирует мастерство привнесения многослойного чувства бытия/тоски в тонкую конструкцию себя, отраженную не в откровенно автобиографическом селфи, а в изображении увеличенного литографированного портрета ее матери. Адили фокусируется на глазах, которые становятся фоном для вырезанной лазером повторяющейся фразы, которая и стала названием произведения (см.: Рис. 1).

Рассматриваемая как концептуальное произведение искусства с закодированными значениями и социокультурными отсылками, “Пыль печали” вызывает мысли о памяти, миграции, потере близости, невидимости и фрагментарном родстве, о неподвижности вопреки перемещению и/или вследствие его – и ко всему этому художник предлагает свое личное интимное путешествие, пересекающееся с глобальными трансграничными потоками миграции (см.: Рис. 2).

Более пристальный взгляд на “Пыль печали” обнаруживает не только материальные слои, но и слои символические и метафорические, связывающие слова с образами, историю с текущими социально-политическими событиями, а частное с публичным вызовом памяти о миграции и о травмирующем опыте.

Когда Франц Боас столкнулся с выразительными масками у квакиутлей на северо-западе тихоокеанского побережья (о-в Ванкувер и западное побережье Канады), он осознал огромную силу и глубокую ценность, которой они обладали, для этих первых наций (*Boas* 1966). Дальнейшие исследования подтвердили, что, хотя такие маски означали разное у разных коренных народов, одним из их наиболее важных атрибутов было объединение линиджа с отсутствующими на церемониях инициации родственниками. Спустя столетие, глядя на “Книгу семейной истории на деревянных кубиках” (*Adili* 2019b), я думаю о такой же трансформирующей силе, заложенной в раскрывающихся шкатулках Адили. Сама художница описывает свое произведение так: “Вдохновленная игровыми кубиками моего малыша, я создала набор, в котором исследуются фотографии того года, когда мой отец покинул Иран в начале восьмидесятых. На изображениях – серия фотографий меня и моей матери, фрагменты ее письма моему отцу и ее фотографии на паспорт” (*Ibid.*). Эти маленькие деревянные кубики размером с драгоценный камень складываются в изображения и перемешиваются, реконструируя и деконструируя семейный нарратив и демонстрируя становление и разрушение семейных идентичностей.

Эти кубики размещены внутри книжки-шкатулки, которая раскрывается и становится плоской, как доска. На матерчатом переплете “книжки” есть отпечаток билета на самолет, который я нашла в архиве моего покойного отца – свидетельство его перемещения из Мадрида в США как последнего этапа его долгого бегства из Ирана. Когда шкатулка закрыта, самолет как бы обнимает кубики, сохраняя события внутри до тех пор, пока она не раскроется в следующий раз, чтобы рассказать визуальную историю о том, как на мою семью повлияли крупные политические перемены (*Ibid.*).

Таким образом, кубики из “Книги семейной истории” становятся свидетельствами политических травм и воспоминаний об изгнании и миграции, вызванных фрагментарными личными документами, связями и разлуками.

(Не)видимость, материальность и мобильная память

Одним из способов выявления (не)видимости миграции по всему миру (который отслеживается “контролирующими процессами” [*Nader* 1997] государств-наций и поддерживается материальностью тел мигрантов, пересекающих как географические, так и символические границы) является изучение степени “нелегальности” и “депортируемости” (*de Genova* 2002), связанной с перемещениями из или в территории исхода и прибытия.

Нормативная дискуссия о глобальной мобильности часто представляется в виде оппозиции легальных – отдающих предпочтение праву на передвижение лишь тех, у кого есть “надлежащие” проездные документы (различные степени гражданства, паспорта государственного образца или действующие визы) – и нелегальных путей пересечения границы. Сознательный перенос у Адили идентичности из документов, определяющих наше “право” на место, в пространство памяти о принадлежности находит отклик в огромном массиве произведений арт-активистов, создаваемых в ответ на антииммиграционный климат в США и Европе. Ниже я приведу еще два примера того, как эстетическое воображение становится мощной технологией политического сопротивления через пробуждение памяти и (им)мобильности.

Альбомы и разнообразие нарративов причастности

Нынешний политический климат в Европе и, в частности, в Северной Америке, как представляется, насыщен реализацией политических программ, системными практиками и публичными дискурсами, в основе которых лежит страх перед притоком мигрантов с Политического Юга. Как в Европе, так и в США беженцы и перемещенные лица из Сирии, Ирака, Афганистана и всего региона Ближнего Востока и Северной Африки находятся в центре внимания официальной исполнительной власти и сталкиваются с антимиграционными общественными настроениями. В США страх перед “нарушителями” из Мексики, со стороны южной границы страны, приводит к росту числа ксенофобских законов и публичных дискуссий. Так наз. караваны мигрантов, эскалация риторики вокруг возведения “пограничной стены” вдоль мексиканской границы (хотя ее фактическая длина оказалась намного короче, нежели обещанные президентской пропагандой в 2016 г. 2000 миль), а также массовое лишение свободы семей мигрантов, не имеющих документов (как на границе, так и в ходе региональных рейдов по депортации), подчеркивают бинарную конструкцию принадлежности с позиций закона. Однако при рассмотрении “снизу”, что подтверждают и материалы полевых исследований, где представлены точки зрения перемещенных лиц, происходящее на “пограничье” обнаруживает различные формы переживания, осмысления и трансформации миграции, многие из которых возникают благодаря семейной памяти и эвкативной силе искусства. Свой вклад в разнообразие путей пересечения границы и связанного с этим опыта вносят “серые зоны” мобильности и лиминальные статусы принадлежности, нарушающие бинарность закона, в том числе “культурное гражданство” (*Rosaldo* 2003), жизнь в лагерях беженцев (*Khosravi* 2010; *Agier* 2011, 2016; *Scchiochet* 2016), повторные пересечения границы. Все это требует более глубокого изучения и выходит за рамки данного исследования (см.: *Shahrokhi* 2018; *De Leon* 2015). Здесь достаточно указать, что творческие проекты, рассматриваемые в этой статье, иллюстрируют весьма изобретательные способы принятия во внимание уникального личного опыта (не)видимостей в различных ситуациях миграции.

В нынешнюю навязанную иерархию перемещенных лиц с самого начала заложено юридическое различие между *мигрантами* (зачастую рассматриваемыми как переселенцы по экономическим причинам) и *беженцами* (часто воспринимаемыми как лица, ищущие политического убежища). Иными словами, сама идея “пересекающего границу тела” представляет собой сконструированное категориальное различие, отдающее предпочтение конкретной версии истории перемещения и исхода, особенно в контексте возникшей после Второй мировой войны доктрины универсальных прав. Однако если учесть, что именно освещается в средствах массовой информации, то миф единого нарратива о пересечении границы с его предсказуемым путем “нелегальности”, воплощенный в образе ближневосточных мигрантов в Европе и латиноамериканцев в США, вытесняет множество других историй миграции на Балканах, в Южной Азии или в других странах мира, чье политическое положение в настоящее время как бы не заслуживает освещения в новостях (см.: *Shahrokhi* 2018).

В каждом городе и деревне,
На каждой городской площади,
В людных местах
Я искал лица
Надеясь найти
Неравнодушных.

In every town and village,
In every city square,
In crowded places
I searched the faces
Hoping to find
Someone to care (*Angelou* 2015:12).

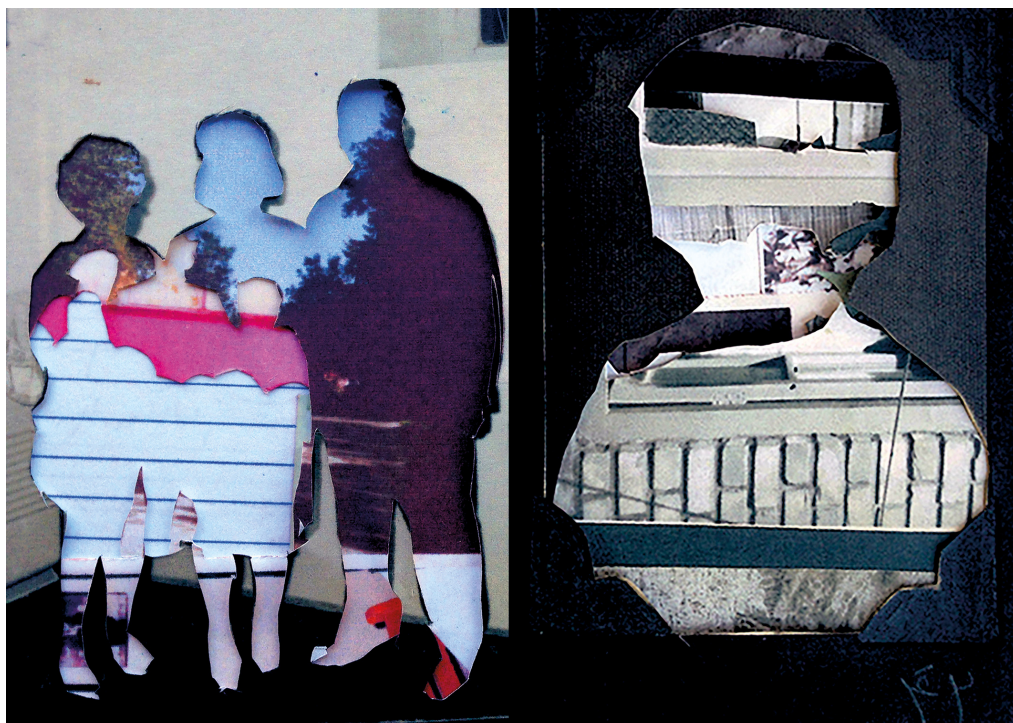


Рис. 3. Таране Хемами “Отсутствие”

(2016 © Taraneh Hemami, воспроизводится с разрешения автора; источник: *Hemami* 2016)

(Не)подвижные воспоминания о себе и миграции

В 2019 г. самопровозглашенная художница-активистка Йехими Камброн представила серию работ под названием “Семейный портрет”. Серия состояла из шести портретов близких людей художницы, в том числе ее родителей и тех членов семьи, которые оказались разлученными из-за миграции или насильственного геополитического перемещения. По словам самой Камброн, цель создания серии заключалась в том, чтобы “подчеркнуть разнообразие семей, имеющих разный иммиграционный статус” (см.: *Cambrón* 2019)¹, и хрупкость единства. Фокусируя внимание на иммигрантах как на воплощении эвокативной памяти о родстве и глубоком чувстве сопричастности, “Семейный портрет” Камброн говорит о силе политического влияния искусства и об эвокативных объектах, перемещающихся между зонами власти и принадлежности. В контексте роста глобальной мобильности и ее противоположности – приграничного надзора и управления миграцией активистское искусство, такое как “Семейный портрет”, пробуждает воспоминания об оставленных людях и местах, требуя коллективного признания “Другого-мигранта”.

К работам этой серии добавлено важное размышление о том, как мобильность, память и личность чужака-мигранта контролируются посредством документов, которые выдаются властями: «Наш иммиграционный статус определяет, какие документы нам разрешено иметь, а эти документы, в свою очередь, определяют наш доступ к возможностям. В “Семейном портрете” эти документы оказываются постоянным фоном и навязчиво присутствуют в подсознании субъектов» (*Ibid.*).

В визуальных альбомах отражены все нюансы душевной атмосферы пересечения границы, включены фрагменты записей в иммиграционных документах, содержащих такие фразы, как “недействителен для повторного въезда в США”, “ограниченный срок”, “истек срок действия карты”, отражающие технологии имобилизации и невидимости. Таким образом, художник намеренно использует игру между материальностью искусства и фигуративными и символическими отсылками, включенными в портреты, которая еще до дискурса о миграции и памяти имобилизации перенаправляет критический взгляд зрителя от эстетического (предмета искусства) к более глубокому пониманию аффективности личного пересечения зоны принадлежности. Склонность художника размышлять о жизни через творческий и интенциональный язык, выходящий за рамки нормативных практик и ожиданий, в обстоятельствах, когда нет ни семьи, ни фотографий, позволяет реконфигурировать понятие альбомов как эвокативных объектов памяти.

Признание силы визуального

Полтора века назад, когда фотография только зарождалась, магия визуального реализма, которую она предлагала, превосходила даже лучшие произведения сегодняшнего дня, ослепляя воображение своих зрителей обещанием раскрытия истины. Однако сейчас для нас уже как бы само собой разумеется, что работа фотографии в качестве средства обнаружения истины иллюзорна:

Глаза использовались для обозначения извращенной способности – отточенной до совершенства в истории науки, связанной с милитаризмом, капиталистическим колониализмом и мужским превосходством – дистанцировать познающий субъект от всех и всего в интересах неограниченной власти <...> Технологии визуализации не имеют очевидного предела <...> Но, конечно, этот вид бесконечного видения – иллюзия, уловка бога (*Haraway* 1988: 581–583).

В то же время для современного зрителя ограниченность фотографии в изображении реального стала частью ее привлекательности. Во времена повсеместного распространения селфи и цифровой фотографии фотоальбомы могут показаться устаревшими. Тем не менее я утверждаю, что они по-прежнему актуальны и значимы не только в качестве *object d'art*, привлекающего коллекционеров как заманчивая вещь, но и в связи с глобальным неравенством в доступе к технологиям. Однако в данном исследовании меня интересует другая ситуационная невозможность фотоальбомов: опасности пересечения границы (напр., слежка, боязнь контрабандистов или непроходимость местности), которые не позволяют брать с собой в путь семейные альбомы.

С точки зрения антропологии фотоальбомы относятся к более широкой категории визуальной культуры – их функциональность и ценность могут выходить за пределы утилитаризма отдельных банков памяти. Многие современные художники-активисты создают основанный на образах нарратив своей идентичности, который можно рассматривать как трансформированный семейный альбом, выставленный на всеобщее обозрение.

Искусство мигрантов и трансформация фотоальбома

Каждая идентичность расширяется через отношения с Другим
(*Glissant* 1997: 11)

Если индивидуальные идентичности формируются и трансформируются с течением времени благодаря связям, установленным с Другими, то фотоальбомы (архивы воспоминаний) оказываются мощными эвокативными объектами

как личных значений, так и воплощением идентичности “ситуативных знаний” (Haraway 1988), передаваемых другим. Чтобы исследовать работу знаний, получаемых в результате создания трансформированных и альтернативных иммиграционных альбомов, обратимся к еще одному художественному переосмыслению семейного альбома. “Отсутствие” Таране Хемами (Hemami 2016) визуализирует аффективный труд, который доминирует в опыте мигрантов (см.: Рис. 3).

Вырезая из фотографий семейного альбома отдельного человека и группы людей и создавая новый коллаж фрагментированных образов из разрозненных мест, близостей и неопределенностей, Хемами связывает воедино нарративы новой принадлежности, с точки зрения тех, кто оказывается отрезан от семей, родины и своих воспоминаний, пробуждающих чувства лиминальности и тоски.

В “Отсутствии” автоэтнографический рассказ Хемами о своей жизни демонстрирует еще одну важную особенность трансформированной визуальной памяти художницы – фокусирование на идентичности, связанной с семьей, домом, революцией, изгнанием. Работы Хемами, дополненные повествованием от первого лица, воплощают в себе повлиявшую на ее взросление историю миграции: балансирование в серых зонах между Ираном и Соединенными Штатами, между искусством и активизмом, между видимостью и непрозрачностью. В контексте более широкого репертуара ее впечатляющих работ, объединенных в серию “Зал размышлений”, можно говорить о том, что “Отсутствие” выводит сложное повествование о миграции на новый уровень: от проявления простого любопытства к вовлеченности; художница-эмигрантка переписывает свое путешествие не в соответствии с общепринятой грамматикой пересечения границы, она исследует новые темы идентичности, такие как потеря, перемещение, память, борьба за принадлежность и характерный для ее рассказа опыт маргинальности.

Тогда как публичное искусство (напр., работы Камброн [2019] и Хемами [2016]) фокусирует внимание на портретах родных людей и ситуативных идентичностях, тем самым вызывая воспоминания о том, что недоступно при вынужденном перемещении, – уже на другом уровне оно же напоминает зрителю о разрозненных родственных связях и последующей травме жизни в тени, особенно о невидимости людей без документов. В серии гравюр на дереве Йехими Камброн под названием “Памятники Камброн” (“Monumentos Cambrón”) к отдельным работам, изображающим родителей художницы (напр., “Мой отец”/ “Mi Padre” I и II), добавляется слой небрежно нарисованных линий белого цвета поверх черного, вызывающих очеловечивающее образ иммигранта представление об отпечатках пальцев как воплощении идентичности. Таким образом, портфолио художественных работ Хемами и Камброн отображают фрагментированные отношения, которые не только делают видимыми людей-невидимок в ситуации пересечения границы, но и открывают новые пространства для “поэтики отношений” (Glissant 1997) за счет включения тем лиминальности и непрозрачности, противостоящих двойному насилью гипервидимости – как со стороны сенсационных медиа, так и в связи с системным стиранием человечества через “отчуждение” (*othering*; Said 1978) тел мигрантов, перемещающихся с Политического Юга.

Визуальные изображения людей в портретном искусстве существуют уже почти пять тысяч лет и привели к пониманию того, кто мы есть в современном мире. Однако, когда дело доходит до доступности этого искусства, мы обнаруживаем, что портреты в основном выставляются частным образом. Даже в художественных музеях они доступны лишь для какой-то части населения. По контрасту с этим, с середины XIX в., когда массы людей, вдохновленные промышленными революциями, устремились в города, значительно большее число обывателей столкнулось с дагеротипами, возвестившими о коренном из-

менении политико-экономических возможностей. Кроме того, дагеротипные фотографии были более понятны населению евроамериканских городов, поскольку на них были запечатлены не только дворяне, но и обычные люди.

С другой стороны, существует фундаментальная временная разница между визуальным образом человека в зеркале и на фотографии. Даже для самых нарциссичных из нас наблюдение за собственным отражением в зеркале остается мимолетным моментом по сравнению с постоянством фотографии. Отражение в зеркале длится мгновение – до тех пор, пока мы продолжаем смотреть на него. Дагеротипы тоже во многом воплощали мимолетный образ. Визуальные детали, запечатленные на фотографии, создавали ощущение постоянства, однако тускнеющие посеребренные поверхности со временем делали изображение мутным и, стало быть, эфемерным.

Однако факт остается фактом: изобретение портретной фотографии – предшественника семейных фотоальбомов – вынесло на всеобщее обозрение то, что считалось личным и/или невидимым, и придало постоянство жизни обычных людей. Дагеротипы предлагали менее затратную альтернативу рисованию портретов, к середине XIX в. они были значительно технологичнее, кроме того, не требовали длительного позирования. Эта новая и быстро развивающаяся технология, если и не демократизировала область визуальной культуры, то расширила диапазон доступности визуального (*Barger, White 2000*). Даже на заре фотографии волшебство этой новой визуальности (усиленной ее реализмом) заключалось не только в способности останавливать время, но и в возможности воспроизведения захваченного момента, превращенного в физический объект (и аффективной силы, которой он наделял зрителя), облегчающей его социальную доступность. *Невидимое* в этом случае включало не только частную жизнь и средства к существованию людей, увековеченных на фотографии, но, что более важно, и публичное проявление эмоциональных переживаний прошлого и их сохраняющегося влияния на зрителя (пример – викторианская посмертная фотография). Рассматривая примеры искусства мигрантов, трансформировавших понятие фотоальбома, я анализирую взаимосвязи между эфемерностью индивидуальной памяти о прошлых отношениях и усиленным проникновением влияния этой памяти в общественную сферу.

Как личные, индивидуализированные объекты альбомы являются объектами выбора, связывающими нас с прошлым, а следовательно, инструментами для (со)авторства нарративов о себе и своей причастности через избирательную эвокативность памяти. Фотоальбомы действуют как каналы создания самовосприятия в отношениях с другими посредством избирательного включения/исключения, редактирующего нашу память о семье, доме и родине. Этот авторский процесс, – “эмоциональная интенциональность” (по выражению Ахмед) – в понимании того, кем мы являемся в контексте архива “зон контакта”, увековечивающего повседневные формы связей с друзьями, семьей, опытом и местами, – всем тем, что мы считаем главным в том, как мы формируемся в отношениях с другими (*Ahmed 2014*).

* * *

Фотоальбомы как архивы семейной памяти выступают средством сохранения историй-изображений, увековечивающих как препятствия, так и вклады в чью-то самость с ее особыми событиями, интимными отношениями с людьми и местами и чувством принадлежности. Фотоальбомы, и это очень важно, сочетают в себе силу визуального образа с силой истории, возникающей внутри и вокруг сохраненного изображения.

После появления фотографии и роста ее доступности, люди, независимо от их социального и статуса и финансовых возможностей, стремились запечатлеть свою историю с помощью фотоальбома. Однако в XXI в. развитие цифровых технологий способствовало устареванию во многих точках мира материальности альбома, а рост глобальной миграции и диаспорных сообществ практически лишил его шансов сохраниться. Как же тогда история сопричастности, вызванная ощущением воспоминаний о прошлом как травматических, фрагментарных и/или ностальгических, меняет смысл альбомов?

Соединяя антропологические исследования пересечения границ и миграционного искусства, я изучаю, как в отсутствие фотоальбома альтернативные способы визуальных архивов рассказывают мигрантам истории аффективных связей с семьей в прошлом и настоящем. Я сфокусировалась на трех конкретных примерах из растущего массива произведений альтернативного визуального искусства современных иммиграционных арт-активистов в Европе и США, чтобы изучить, как идентичность и инаковость взаимодействуют в продолжающемся процессе становления и распада социокультурных норм. Заимствуя наблюдения Аппадурои относительно того, как миграция вещей предвдвряет опыт пересечения границы, я предлагаю примеры, в которых мигрантский художественный активизм усиливает способы сопротивления нормативным дискурсам исключения и современным антимиграционным практикам, варьируясь по форме и масштабу от малозаметных повседневных действий до коллективных протестов. Я утверждаю, что хотя фотоальбомы и особенно фотографии исторически занимали значимое место в эвокации воспоминаний, используемых нами для обозначения своих личности и принадлежности, в контексте трансграничной миграции, в отсутствие возможности материального обладания альбомом используются альтернативные, преобразующие стратегии для вызывания всего важного, что относится к чувству принадлежности (ментальных образов прошлого, творческого воображения и ревизуализации альбома, истории жизни мигрантов и связанных с ними знаний), продолжающему меняться поверх границ восприятия и темпоральных границ.

Я заканчиваю словами Сары Ахмед из книги “Знание чужака”:

Антропология как дисциплина отразилась свое отношение к “Другому” и то, как она скорее конструирует, а не описывает Другого (см., напр.: *Asad* 1973; *McGrane* 1989; *Fabian* 1992; *Trouillot* 1991; *Clifford* 1986). <...> Одной из центральных моделей производства этнографических знаний был культурный перевод: перевод чужой культуры на язык этнографии, язык того, кто обладает знанием (*Ahmed* 2000).

Как антрополог, я возвращаюсь не только к вопросу о том, что мы знаем о мигрантах, но и о том, как мы это знаем и как трансдисциплинарное знание (антропология, социальные науки, исследования границ, визуальное искусство и миграционная активность) может трансформировать наше институциональное знание.

Примечания

¹ Опубликованное на ее сайте “Заявление артиста” не оставляет места для двусмысленности в понимании предполагаемой направленности этой серии – это прямой ответ на современную антииммиграционную политику и практику США, которые дегуманизируют и порочат фигуру мигранта-Другого, систематически стирая родственные связи мигрантов с помощью таких средств, как арест или отказ в иммиграции семьям, оставшимся за границей.

Источники и материалы

- Adili 2019a – Adili G. Dust of Sorrow. 2019. <https://golnaradili.com/artwork/4648740-Dust%20of%20Sorrow%20%28Ghobar%20e%20Gham%29.html>
- Adili 2019b – Adili G. Personal History Wood Blocks. 2019. <https://golnaradili.com/artwork/4648329-Personal-History-Wood-Blocks.html>
- Angelou 2015 – Angelou M. Where We Belong: A Duet // Angelou M. The Complete Poetry. L.: Virago.
- Cambrón 2019 – Cambrón Y. Family Portrait. <https://www.yehimicambron.com/family-portrait>
- Hemami 2016 – Hemami T. Absence. <https://www.taranehemami.com/absence>
- Walker 2018 – Walker A. Refugees // Taking the Arrow Out of the Heart. N.Y.: ATRIA Books.

Research Article

Shahrokhi, S. Photo Albums: Deconstructing Narratives of the Self, Migration, and Movable Memories [Fotoal'bomy: dekonstruiruia narrativy o sebe, migratsii i mobil'noi pamiati]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2023, no. 6, pp. 12–25. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060027> EDN: MPTBLF ISSN 0869-5415 © Russian Academy of Sciences © Institute of Ethnology and Anthropology RAS

Sholeh Shahrokhi | <http://orcid.org/0009-0002-5791-4009> | sshahrok@butler.edu | Butler University (4600 Sunset Ave, Indianapolis, IN 46208, USA)

Keywords

migration art-activism, movable memories, alternative photo albums, personhood

Abstract

Photo albums, as personal and cultural material objects, are intertwined with ideas about identity and memory. At the same time, the importance of memory in how we shape and make sense of our place in the world that is enhanced through evocative objects such as personal photographic archives (ranging from traditional family albums, to selfies on mobile phones, and beyond) becomes more pronounced in the context of the Anthropocene era in which diverse and unequal global mobility (e.g., displacement, border crossing, and migration) has become a defining feature of who we are. Connecting between anthropological studies of border-crossing and migration art, this project explores how in the absence of a photo album, alternative modes of visual archives tell the migrant stories of affective connections to family homeland the past and the present Focusing on specific examples from the burgeoning body of alternative visual artwork by contemporary migration artists in Europe and the US this paper examines how identity and otherness are entangled in an ongoing process of becoming and unraveling as sociocultural norms. Beginning with Appadurai's observations on how migration of objects precipitates the experience of border crossing this paper looks at how migration art activism empowers modes of resistance to normative exclusionary discourses and current anti-migration practices.

Funding Information

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation [grant number 075-15-2022-328]

References

- Adnan, E. 2020. *Shifting the Silence*. New York: Nightboat Books.
- Agier, M. 2011. *Managing the Undesirables: Refugee Camps and Humanitarian Government*. London: Polity Press.

- Agier, M. 2016. *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*. London: Polity Press.
- Ahmed, S. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Ahmed, S. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Asad, T. 1973. *Anthropology and the Colonial Encounter*. London: Rowan & Littlefield.
- Barger, S., and W. White. 2000. *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Barthes, R. (1981) 2000. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Boas, F. 1966. *Kwakiutl Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, J. 2004. *Undoing Gender*. London: Routledge.
- Clifford, J. (1986) 2010. Introduction: Partial Truths. In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edited by J. Clifford, and G. Marcus, 1–19. Berkeley: University of California Press.
- de Genova, N. 2002. Migrant Illegality and Deportability in Everyday Life. *Annual Review of Anthropology* 31: 419–447.
- De Leon, J. 2015. *The Land of Open Graves: Living and dying on the Migrant Trail*. Berkeley: University of California Press.
- Erkonan, S. 2016. Photography and the Construction of Family and Memory. In *Politics, Civil Society, and Participation: Media and Communications in a Transforming Environment*, by L. Kramp, et al., 257–272. Bremen: Lumiere.
- Erl, A. 2011. Locating Family in Cultural Memory Studies. *Journal of Comparative Family Studies* 42 (3): 303–318.
- Fabian, J. 1992. *Time and the Work of Anthropology: Critical Essays 1971–1981*. London: Routledge.
- Glissant, E. 1997. *The Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Haraway, D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- hooks, b. 2001. *Salvation: Black People and Love*. New York: Harper Perennial.
- Khosravi, S. 2010. *Illegal Traveller: An Auto-Ethnography of Borders*. London: Palgrave MacMillan.
- McGrane, B. 1989. *Beyond Anthropology: Society and the Other*. New York: Columbia University Press.
- Nader, L. 1997. Controlling Processes: Tracing the Dynamic Components of Power. *Current Anthropology* 38 (5): 711–723.
- Rankine, C. 2014. *Citizen: An American Lyric*. Minneapolis: Graywolf Press.
- Rosaldo, R. 2003. *Cultural Citizenship in Island Southeast Asia*. Berkeley: University of California Press.
- Said, E. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Scchiochet, L. 2016. On the Brink of a State of Exception? Austria, Europe, and the Refugee Crisis. *Critique and Humanism* 46 (2): 211–248.
- Shahrokh, S. 2018. Life Jackets on Shore: Anthropology, Refugees, and the Politics of Belonging in Europe. *Anthropology of the Contemporary Middle East and Central Eurasia* 4 (2): 11–33.
- Scott, J.W. 2007. *The Politics of the Veil*. Princeton: Princeton University Press.
- Trouillot, M.-R. 1999. Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness. In *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, edited by R.G. Fox, 17–45. Santa Fe: School of American Research Press.
- Turkle, S. 2007. *Evocative Objects: Things We Think With*. Cambridge: MIT Press.