

АНДРЕ РУЙЕ

ФОТОГРАФИЯ:

Между документом и современным искусством

Фотография сравнительно недавно была признана полноценным культурным и художественным явлением. В течение долгого времени ее считали не более чем инструментом, но в наши дни она нашла свое место в галереях и музеях как независимый предмет созерцания.

Появившись с расцветом метрополий и монетарной экономики, индустриализации и демократии, фотография поначалу была изображением, присутствующим обществу торговли, поскольку отлично могла его документировать и актуализировать его ценности. Она вполне соответствовала индустриальному обществу модерна, но сегодня с трудом отвечает нуждам информационного общества, основанного на цифровых сетях.

Предмет этой книги – фотография во всей своей множественности, в своем развитии от документа к современному искусству, в своей истории – от появления в середине XIX века до современного слияния искусства и фотографии, анализ которого приводит Андре Руйе к различению «искусства фотографов» и «фотографии художников».

«Куплю два экземпляра. Один зачитаю до дыр, а второй буду хранить как зеницу ока, потому что эта уникальная книга быстро станет библиографической редкостью».

Андрей Безукладников,
основатель PHOTOGRAPHER.RU

Книга издана при поддержке

PHOTOGRAPHER.RU

18+

Programme
Apostrophe

CNL
Сетевое издание

ISBN 978-5-903974-04-7



9 785903 974047

www.klaudberri.ru

АНДРЕ РУЙЕ

ФО- ТО- ГРА- ФИЯ

МЕЖДУ
ДОКУМЕНТОМ
И
СОВРЕМЕННЫМ
ИСКУССТВОМ

КЛАУДБЕРРИ

АНДРЕ РУЙЕ

ФОТОГРАФИЯ

МЕЖДУ ДОКУМЕНТОМ И СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ

ГЛАВНАЯ КНИГА XXI ВЕКА
ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ФОТОГРАФИИ

Фотографил: Марина Весселова

ВПЕРВЫЕ НА РУССКОМ

Издательство «КЛАУДБЕРРИ»

АНДРЕ РУЙЕ

ФОТОГРАФИЯ

между документом
и современным
искусством

André Rouillé

LA PHOTOGRAPHIE,
ENTRE DOCUMENT ET ART
CONTEMPORAIN

Андре Руйе

ФОТОГРАФИЯ

**МЕЖДУ ДОКУМЕНТОМ
И СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ**

Издательство «КЛАУДБЕРРИ»

Санкт-Петербург

УДК 7.01
ББК 85.0
Р83

Перевод с французского *Марины Михайловой*

Издание осуществлено в рамках Программ содействия издательскому делу при поддержке Французского института

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français

Проект осуществлен в партнерстве с порталом **Photographer.ru**.

Руйе. А.

Р83 Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с., ил.

Книга Андре Руйе «Фотография» – одно из главных событий в области экспертной литературы о фотографии начала XXI века. Руйе предлагает свое видение истории становления фотографической эстетики, а благодаря его широким познаниям в философии и истории искусств читать его работу – это особое интеллектуальное удовольствие. В своем труде Руйе дает всеобъемлющий исторический обзор, посвященный практике осмысления фотографии как культурного явления, как визуального медиума, как арт-техники, делая эту книгу незаменимым источником полезной информации и пищи для размышления.

ISBN 978-5-903974-04-7

© Editions GALLIMARD, Paris, 2005
© Перевод и издание на русском языке.
Издательство «Клаудберри», 2014

Той, чьи глаза обращены только на себя

АНДРЕ РУЙЕ – доцент университета Париж-VIII
(факультет искусствознания, эстетики и философии). Автор
множества исследований по фотографии, руководитель сайта
paris-art.com, посвященного современному искусству Парижа.

ВВЕДЕНИЕ

ЛИЦЕВАЯ СТОРОНА ФОТОГРАФИИ

Фотография была признана полноправным культурным и художественным явлением недавно, примерно в 1970-е годы. В это время во Франции, как и во всем западном мире, произошли значительные изменения: создано множество фестивалей, журналов, галерей, опубликован ряд трудов, открылись специализированные школы и отделения в университетах, начались исторические и теоретические исследования и разыскания, были основаны частные и общедоступные коллекции, фотографические произведения получили доступ в музеи, художники стали все шире использовать фотографический процесс, сложился рынок. Словом, фотографическая практика и продукция перестают ограниченно использоваться как инструмент и вступают на территорию культуры и искусства.

Это признание сопровождается выработкой нового взгляда на фотографию. Долгое время ее рассматривали как простой инструмент, теперь же ее продукция существует как независимый предмет созерцания. На смену практическому использованию снимков пришло чувственное и интеллектуальное восприятие изображений. Изменились практики и продукция, места и пути распространения, а также формы, ценности, опыт применения и деятели фотографии.

Успешное вхождение фотографии на территорию культуры и искусства происходит в момент исторического заката, без сомнения, бесповоротного, ее практического применения. Ниже будет показано, что фотография появилась в индустриальном обществе и тесно связана с его центральными знаковыми явлениями: расцветом метрополий и монетарной экономики, индустриализацией, переменами в отношениях человека с пространством и временем, переворотом в технологиях коммуникации, а также с демократизацией. Все это в соединении с машинным характером фотографии уже в середине XIX века делает ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу, поскольку она способна его документировать, служить ему орудием и актуализировать его ценности. В свою очередь индустриальное общество стало для фотографии условием ее возникновения, главным предметом и парадигмой. Однако за последние десятилетия это общество претерпело такие изменения, что фотография теперь уже не в состоянии удовлетворить все его потребности в изображениях. Во всех крупных областях, таких как информация, медицина, наука, безопасность и т. д., ей составляют конкуренцию – или замещают ее – новые изображения, более приспособленные к новым техническим и экономическим условиям производства и использования. Будучи основана на принципах термодинамики, фотография соответствовала индустриальному обществу модерна, и ей трудно отвечать нуждам информационного общества, построенного на цифровых сетях. Кстати, уточним: то, что неудачно называется

«цифровой фотографией», ни в коем случае не является цифровым вариантом фотографии. Между ними радикальный разрыв: они различаются не по мере, но по самой своей природе.

Недавние потрясения, которые воздействовали одновременно на все западное общество, на всю территорию изображений, и в особенности на фотографию, грандиозны. Достаточно подумать о том, с какой скоростью утвердило свою главенствующую роль телевидение, и принять во внимание бурный рост цифровых сетей и интернета.

Фотография является новым предметом исследований, теорий и текстов: признание ее частью культуры состоялось совсем недавно. Поэтому она все еще остается в значительной степени неизученной. Авторы и теоретики часто игнорируют ее или оставляют в стороне, как правило недооценивая ее сложность и ее научный интерес. Иногда о ней рассуждают неверно или слишком поспешно. Под острым пером признанных исследователей фотография стала предметом обобщенных суждений и непринужденных речей, основанных на очевидном незнании, порой даже слегка демонстративном. При этом в большинстве случаев скрытой нормой и безусловным ориентиром остаются станковая живопись или даже гравюра. Это не имело бы значения, если бы другие авторы, столь же талантливые, высказывали более тонкие воззрения, но дело обстоит иначе. В результате возникает парадокс: наиболее цитируемые по поводу фотографии авторы – именно те, кто ее в целом осуждает.

Цель данной работы – в какой-то мере способствовать тому, чтобы «перевернуть» фотографию «на лицевую сторону»: не изрекать окончательных истин, но создать программу исследования тех основных понятий, из которых состоит распространенный взгляд, тех ложных общепринятых суждений, которые, будучи бесконечно повторяемы с самого начала, рассматривают фотографию только «с изнанки». Одним словом, нашей целью является разработка новых направлений исследования и испытание новых теоретических инструментов, с тем чтобы фотографическая культура не развивалась в грандиозной пустоте мысли.

Предмет этой книги – фотография в ее множественности и становлении, от документа до современного искусства, в ее историческом развитии, начиная с ее появления в середине XIX века до сегодняшнего слияния искусства и фотографии.

Историчность, множественность, становление противоплагаются той своеобразной монокультуре суждений, которая доминировала в дискурсе о фотографии с начала 1980-х годов. В то время, когда крепнет фотографическая культура, в Соединенных Штатах и во Франции появляется ряд работ и текстов, во многом вдохновляемых теориями американского семиотика Чарлза С. Пирса. Он довольно остроумно предложил использовать термин «запечатление» для того, чтобы различить природу фотографии и рисунка, который скорее относится к иконическому образу. С одной стороны – репрезентация, образ, подражание; с другой – регистрация, след, запечатление. Отсюда комплекс бинарных оппозиций: художник и оператор, искусства свободные и механические, оригинальность и единственность произведения, противопоставленные подобию и множественности снимков.

Однако, несмотря на свою теоретическую плодотворность, понятия следа и запечатления были весьма неудобны, поскольку питали глобальную, абстрактную, эссенциалистскую мысль, предлагали полностью идеалистический, онтологический подход к фотографии, соотносили изображения с предваряющим существованием вещей, чей след изображения лишь пассивно регистрируют. Согласно этой теории, фотография – прежде всего категория, общие законы которой следует вывести, а не комплекс практик, варьируемых согласно их конкретным предназначениям, и не корпус отдельных произведений. Отказ от сингулярности и контекстов, обращение внимания исключительно на сущность ведут к тому, что фотография редуцируется до элементарного функционирования ее приборов, до простейшего выражения светового снимка, следа, механизма регистрации. При таком подходе парадигма фотографии строится на ос-

новании ее нулевой степени, технического принципа, который часто воспринимается как простой автоматизм.

Без сомнения, в этом направлении дальше всех продвинулся Ролан Барт в своем творчестве в целом, и в особенности в своей последней работе «Camera lucida» («La Chambre Claire»). Ниже мы покажем, что знаменитое с тех пор «это было» («ça-a-été») – не более чем схема, теоретическое образование, не обладающее реальностью, сфабрикованное по шаблону. Оно подчиняет фотографию четырем авторитетам: авторитету вещи («референта»), авторитету прошлого, которое рассматривается как бывшее настоящее, авторитету репрезентации и авторитету субстанций. Бартовское «это» – не что иное, как представленная материальная вещь, которая, как предполагается, существует прежде изображения и регистрируется в изображении, вполне прозрачном. Понятие «это было» замыкает фотографию в узлице метафизической проблематики бытия и сущего, оно давит на вещи «всегда невидимыми» образами и полностью пренебрегает фотографическими формами.

Однако фотография, даже документальная, не дает представления о реальности автоматически и не занимает место внешней вещи. Догма о запечатлении скрывает то, что фотография совершает подобно речи и другим изображениям, но своими собственными средствами: будучи сама насквозь сконструированной, она создает миры, позволяет им возникнуть. Снимок действительно восходит от (предсуществующей) вещи к изображению, но важно исследовать, каким образом из реальности создается изображение, а это приводит к защите тезиса об относительной автономии изображений и их форм от референтов и к переоценке роли письма по отношению к регистрации.

Покидая развоплощенный мир чистых сущностей, мы попадаем в живой и многообразный мир практик, произведений, переходов и слияний, поскольку «фотография» в единственном числе, фотография в себе, не существует. В реальном мире мы всегда имеем дело с «фотографиями»: с практиками и отдель-

ными произведениями на неких территориях, в определенных контекстах и условиях, с конкретными деятелями и отношениями. Таким образом, фотография неотделима от историчности и становления. Например, нынешняя двойная ситуация заката документа и расцвета художественных и культурных практик в фотографии варьируется в зависимости от места и связана с определенным уровнем развития индустриальных обществ, мира изображений и искусства в целом.

Даже при том, что здесь говорится о фотографии в единственном числе, она тем не менее всегда будет представлена множеством своих сингулярных проявлений в их становлении, чтобы можно было уловить те процессы и события, в которых она существует.

Для достижения этой цели повествование в целом будет организовано вокруг трех больших частей: переход, граница, слияние.

В первой части, «Между документом и выражением», рассматривается то, что в течение долгого времени считалось чисто утилитарной фотографией, – рассматривается не для того, чтобы зафиксировать ее сущность, но для того, чтобы проанализировать ее функционирование и эволюцию. Описывая механизмы «подлинно фотографического», а затем «кризис фотографии-документа», равно как и переход от документа к выражению, который происходит в рамках этого кризиса, мы настаивали на очевидной, но часто забываемой мысли: фотография сама по себе не является документом (не более, чем любое другое изображение), ей только придается документальная ценность в зависимости от обстоятельств. Именно эта документальная ценность, очень высокая в эпоху своего расцвета в индустриальном обществе, переживает упадок вместе с ним; именно поэтому утрата ведущей роли «фотографии-документа» открывает путь другим практикам, до той поры маргинальным или существующим в эмбриональном состоянии, а именно «фотографии-выражению».

Вопреки устоявшемуся мнению, фотография-документ не обеспечивает ни прямого, ни даже короткого или прозрачного доступа к вещам. Она не ставит реальность и изображение лицом к лицу, соединяя их бинарными отношениями. Между реальностью и изображением всегда стоит бесконечная серия других изображений, невидимых, но действующих, которые несут в себе определенный порядок визуальности, иконические предписания и эстетические схемы. Фотограф контактирует с вещами, однако он при этом не ближе к реальности, чем художник, который работает с холстом.

Фотография-документ основана на вере в то, что она является прямым запечатлением, тогда как фотография-выражение имеет непрямой характер. На пути от документа к выражению утверждаются принципы, отвергаемые документальной идеологией: изображение с его формами и стилем, автор с его субъективностью, Другой, диалогически включенный в фотографический процесс.

Этот переход от документа к выражению проявляется в глубоких изменениях как фотографических процедур и продукции, так и режима истины, поскольку истина документа не равна истине выражения. Исторически этот переход начинается, когда фотография-документ постепенно утрачивает контакт с миром, в начале XX века ставшим для нее слишком сложным, но в особенности когда сам мир все чаще и чаще становится предметом подозрений, когда заканчивается вера в него. Наконец, широкий переход от документа к выражению стал возможен потому, что на уровне изображений и практик документ, обладавший репутацией наибольшей чистоты, оказался на самом деле неотделимым от выражения: от письма, субъективности и адресата, даже редуцированного или отвергаемого; одним словом, потому, что документ и выражение различаются не качественно, но количественно.

Вторая часть, «Между фотографией и искусством», посвящена двум территориям, разделенным жесткой границей: это, с

одной стороны, искусство фотографов, с другой – фотография художников. Поскольку обыкновенно в понимании взаимоотношений фотографии и искусства царит невероятная путаница, здесь потребовалось разграничить и исследовать эти две территории, чтобы показать их культурную, экономическую, социальную и эстетическую разделенность, их фундаментальную непроницаемость.

Искусство фотографов и фотография художников полностью разделены, поскольку их концепции и практики как искусства, так и фотографии радикально различаются. Искусство фотографов с любой точки зрения отличается от искусства художников, точно так же, как фотографию фотографов невозможно спутать с фотографией художников – конечно же, не только с технической точки зрения. Миры искусства и фотографии действительно разделяет все: проблематика и формы производства, культурные горизонты, социальные пространства, места, сети, деятели, так что переходы из одного мира в другой являются редким исключением. Термин «искусство фотографов» означает художественный демарш, находящийся в поле фотографии, тогда как «фотография художников» относится к практике использования художниками фотографии в рамках своего искусства для решения специфически художественных вопросов.

Понятие «фотография художников» вводится не только для того, чтобы подчеркнуть границу, которая разделяет фотографические практики художников, с одной стороны, и художественные практики фотографов – с другой; равным образом оно ставит своей целью опровергнуть расхожее выражение «фотография как художественное средство коммуникации». Для этого потребовалось сначала дать историческую характеристику опыта использования фотографии художниками, затем определить территорию «фотографии художников» и, наконец, дать новую оценку понятию материала в рамках современного искусства.

Прежде чем выступить в современном искусстве в роли материала, фотография последовательно сыграла в искусстве роли

вытесняемого (в импрессионизме), парадигмы (для Марселя Дюшана), инструмента (у Фрэнсиса Бэкона и – иначе – у Энди Уорхола) и носителя (в современном концептуальном искусстве, боди-арте и лэнд-арте). Только где-то в 1980-е годы (как эхо авангардистских экспериментов начала века, но в совершенно других условиях и формах) фотография была принята художниками как настоящий художественный материал. В связи с этим иногда говорят, что своим утверждением в роли материала фотография мало обязана фотографам, что главными деятелями в этом процессе были художники, а также что полноправное вхождение фотографии в поле искусства является ответом на его эволюцию – как эстетическую, так и экономическую.

Понятие «средство коммуникации», некритически взятое из теории коммуникации и модернистской живописи, слишком чуждое отношениям между фотографией и искусством и слишком оторванное от контекста, принятое униформистски, затемняет *количественный* характер различия между разными опытами использования фотографии художниками (вытесняемое, парадигма, инструмент и носитель искусства). Главный же недостаток понятия «средство коммуникации» следующий: оно не позволяет показать, что применение фотографии как материала современного искусства соответствует настоящему разрыву, изменению *качества* отношений между искусством и фотографией. Фотография использовалась как инструмент или носитель без специальной проработки (намеренно низкое качество снимков приравнивалось к подчеркнутому отказу от фотографических умений) и даже без особого отбора (снимки часто комбинировались с картами, рисунками или предметами). Напротив, когда она становится материалом искусства, обычно выставляются исключительно фотографии, причем такие, над которыми была проведена эстетическая и техническая работа, часто значительная и сложная. Прежде художники лишь изредка были авторами выставленных снимков – сегодня они отлично владеют процессом, их изображения часто имеют отличное техническое качество, иногда – монументальный размер.

Фотография превзошла свою старую подчиненную и служебную роль, чтобы стать центральной составляющей произведений – их материалом.

В третьей части, «Искусство-фотография», рассматривается эстетический смысл фотографии-материала, переход фотографии от прежнего статуса инструмента к статусу материала современного искусства. Таким образом возникает слияние искусства и фотографии, в силу своей новизны способное заставить искусство измениться и дать рождение «другому искусству в искусстве».

Это другое искусство в искусстве, искусство-фотография, стало проявлять себя начиная с внезапного возвращения к фигуративности, которое стало очевидным на Венецианской биеннале в 1980 году и обнаружило состояние своего рода истощения чистой живописи в том виде, как ее защищали модернисты, в особенности адепты американского абстрактного экспрессионизма. Когда был снят модернистский двойной запрет чистоты и абстрактности, фотография смогла в качестве материала и мимесиса, иначе говоря, в качестве миметического материала завоевать ту художественную легитимность, в которой ей дотоле было отказано. С тех пор стала возможна ее полная интеграция в художественные практики, достаточно быстрая и глубокая для того, чтобы снова поставить под вопрос свойственное модернизму господство руки в творчестве и включить искусство-фотографию в широкое движение десубъективации и дематериализации искусства, характерное для всего XX века. Фотография оказалась способна содействовать закату предмета в искусстве и одновременно вносить свой вклад в проникновение искусства в предмет.

Утрата ремесла художника и традиционных определений таланта и внутреннего мира, равно как и дематериализация произведений, иначе говоря, релятивизация (но не полное исчезновение) искусства-объекта – включены в то же движение, что и вступление фотографии в искусство. Таким образом, слияние

искусство-фотография предстает как завершение длительного процесса ослабления материальных и ремесленных ценностей в искусстве; как результат процесса, ведущего от произведений-предметов, созданных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, созданным для мысли или для того, чтобы вызвать некое отношение. Итак, искусство-фотография является и продуктом, и стимулятором смещения художественных критериев: модель фотографии с ее очевидным дефицитом материальности и субъективности пробила брешь в гегемонии живописной модели.

В этом поражении искусства-предмета (уникального, ремесленного, субъективного и т. д.) в том виде, в каком его горячо защищала модернистская живопись, искусство-фотография на самом деле играет двойную игру, одновременно способствуя этому поражению и смягчая его, так как искусство-фотография противопоставляет каноническим (рукотворным) художественным предметам не предмет (перформанс, концепт, диалог, виртуальное произведение), но своего рода технологический квазипредмет. Он обладает репутацией ультратонкого и отмечен дефицитом вещества, но все же это предмет, который на самом деле обеспечивает постоянство предмета, противодействуя движению к дематериализации искусства. Фотография также вносит вклад в художественное поле конца XX века, частично заполняя пустоту, образовавшуюся на месте живописи, возвращая некоторое оживление на рынок искусства, спасая главные ценности (жестко преследуемые) мира искусства.

«Недостаток современности»¹, который в целом сопровождает успех искусства-фотографии, равным образом определяет его главные черты. Творчество следует ориентациям периода после-модернизма: «большие рассказы» уступают место производству маленьких рассказов, высокая культура – расцвету ни-

1 Lyotard, Jean-François, *Le Post-moderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988, p. 52. Информация о русских переводах цитируемых изданий, если таковые имеются, содержится в Библиографии, с. 668–689.

зовой культуры. Делается акцент на отступление к локальным, интимным и повседневным интересам, а фотография используется для того, чтобы дать им тело и форму.

В самом общем виде искусство-фотография вносит вклад в секуляризацию искусства, изобретение отношений, которые оно может установить с этим миром в его новизне, разнообразии и крайней сложности в тот момент, когда разрушаются достоверности вчерашнего дня.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МЕЖДУ ДОКУМЕНТОМ
И
ВЫРАЖЕНИЕМ

После полутора веков почти безраздельного владычества документальной стороны фотографии (обозначим ее термином «фотография-документ») в последнюю четверть XX века мы присутствовали при весьма отчетливом изменении тенденции: документ вступил в глубокий и длительный кризис, который выразился в расцвете «фотографии-выражения» – выразительной стороны фотографии, в течение долгого времени скрытой или отвергаемой.

По правде говоря, фотография никогда не была полностью отделена от своей «выразительной» стороны, так как она не является документом по своей природе. Одна или другая сторона фотографии главенствовала в зависимости от эпохи, обстоятельств, опыта, места и деятелей, но сущность или ноэму фотографии ни в коей мере невозможно свести к документу.

По своей природе фотография не является документом; тем не менее каждое отдельное изображение обладает документальной ценностью, которая, вовсе не будучи фиксированной и абсолютной, в своей варибельности подлежит оценке внутри определенного режима истины – документального режима. Документальная ценность фотографического изображения стро-

ится на его технической стороне, но не гарантируется ею. Она варьирует в зависимости от условий восприятия изображения и степени доверия к нему. Регистрация, механизм, прибор вносят свой вклад в поддержку доверия, укрепление веры, защиту ценностей, но никогда не гарантируют их вполне.

Начиная с 1970-х годов мы на самом деле присутствуем при двойном процессе: постоянное улучшение фотографической аппаратуры сопровождается непрерывным снижением документальной ценности изображений, которым трудно соответствовать новым потребностям сегодняшнего общества. Фотография была одним из главных документов современности на разных стадиях развития индустриального общества. В настоящее время ей в этом отношении составляет конкуренцию широкий круг других изображений, значительно более сложных технологически, несравненно более быстрых и, что самое главное, лучше приспособленных к функционированию информационного общества и к его режиму истины.

Фотография появилась в середине XIX века в результате глубокого кризиса истины, утраты доверия, поразившей тогдашние средства репрезентации – как текст, так и рисунок, которые слишком зависели от ремесленного мастерства и человеческой субъективности. С приходом фотографии отпечаток и машина обновляют веру в имитацию и репрезентацию, а несколько десятилетий назад в рамках нового кризиса истины – уже другого, но достаточно сильного, чтобы радикально поставить под вопрос роль фотографии, – происходит обесценивание фотографического документа и переоценка выражения. (Мы покажем, что явление, неверно называемое «цифровая фотография», полностью находится за границами фотографии по своему материалу, способу распространения, функционированию и по режиму истины, и лишь некоторые случаи использования еще связывают его в отдельные моменты с фотографией в собственном смысле слова.)

Закат документальной ценности изображений освобождает в «фотографии-выражении» некоторые аспекты, которые вы-

тесняла «фотография-документ»: фотографическое письмо, автор и сюжет, Другой и диалогизм. Отношение к миру, вопрос об истине, формальные критерии и опыт меняются. В «фотографии-выражении» возникают или проявляются другие, ранее маргинальные или запрещенные, позиции, опыты, формы, процедуры и территории.

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ

Чуть ранее середины XIX века в пространстве между Лондоном и Парижем начались сильное ускорение повседневной и культурной жизни, переворот в способе производства и беспрецедентный рост товарообмена в сочетании с широким процессом индустриализации, урбанизации и распространения рыночной экономики. Так на волне индустриального капитализма² появилась современность, в которой Макс Вебер подчеркивает дух расчета, инструментальную рациональность и направленность на «расколдовывание мира»³.

Современность фотографии и легитимность ее документальных функций основаны на тесных связях, которые она поддерживает с наиболее знаковыми явлениями индустриального общества: расцветом метрополий и монетарной экономики, индустриализацией, переменами в отношениях человека с пространством и временем, переворотом в коммуникации, а также с развитием демократии. Эти связи в соединении с машинным характером фотографии делают ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу: она документирует его с максимальной точностью и эффективностью, служит ему орудием и актуализирует его основные ценности. В свою очередь индустриальное общество является для фотографии условием возникновения, главным объектом и парадигмой.

Тем не менее технического оборудования и связей с индустриальным обществом недостаточно для того, чтобы гарантировать современность фотографических изображений и практик. Фотография не является современной по своей сущности.

2 Löwy, Michael et Sayre, Robert, *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992, p. 32.

3 Weber, Max, «Le métier et la vocation desavant» (1919), in: Max Weber, *Le Savant et le Politique*. Paris: UGE, 1963, p. 96.

Она изначально множественна и никогда не перестанет быть таковой. Ее техника всегда будет создавать возможность практик – как современных, так и антимодерных. Так было с момента ее появления: Франсуа Араго из Академии наук в августе 1839 года восхваляет дагерротип; в ответ Дезире Рауль-Рошетт в ноябре того же года в Академии изящных искусств защищает прямые позитивы на бумаге Ипполита Байяра. Помещая себя «по ведомству искусства», он противопоставляет их изображениям на металле Дагера и квалифицирует как «настоящие рисунки», наделенные «поистине чарующим действием»⁴. Антагонизм между методами Дагера и Байяра, между металлом и бумагой вскоре приведет к столкновению поборников четкости и адептов неопределенных контуров, сторонников негатива на стекле и калотипистов, художников и «ремесленников». За этой альтернативой вырисовываются оппозиции науки и искусства, ремесла и творчества, «полезности» и «занимательности», а также противостояние институций (Дагера поддерживает Араго из Академии наук, а Байяра – Рауль-Рошетт из Академии изящных искусств). Все это выражается в сосуществовании и противостоянии различных практик и форм на протяжении всей истории фотографии.

Хотя фотография-документ и сопутствовала сменявшимся друг друга современностям XIX и XX веков, воплощая их основные ценности, она при этом непрерывно находилась в конфронтации с альтернативными практиками, а именно с пикториализмом, а затем с деятельностью ветеранов художественной фотографии: Гюстава Ле Гре, Анри Ле Сека, Ипполита Байяра и др. Сегодня упадок документальных функций фотографии сопровождает конец современности индустриального общества и выражается в бурном распространении практик, занимающих промежуточное положение между различными сферами самой фотографии, со-

4 Raoul-Rochette, Désiré, «Académie royale des beaux-arts. Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard», *Le Moniteur universel*, 13 nov. 1839, in: Rouillé, André, *La Photographie en France, texts et controverses, une anthologie, 1816–1871*. Paris: Macula, 1989, p. 65–70.

временного искусства и цифровых сетей. Если фотография и не принадлежит модерну сама по себе, что доказывают ее немодерные и антимодерные практики и произведения, тем не менее ее особая аппаратура, обстоятельства ее появления и ход развития внесли значительный вклад в актуализацию того, что можно было бы назвать современной виртуальностью, выраженной в особой конфигурации практик, опытов, изображений и форм.

Места, даты, опыты, аппаратура, факты – все подтверждает, что изобретение фотографии вписано в динамику рождающегося индустриального общества. Именно оно обеспечило условия ее появления, сделало возможным ее распространение, сформировало и использовало ее. Созданная, сформированная, используемая этим обществом, постоянно меняющаяся согласно изменению его вкусов, фотография в первый век своего существования не знала лучшей судьбы, чем служить новому обществу, соответствовать его новым потребностям в изображениях – быть инструментом, поскольку это общество, как и любое другое, нуждалось в системе репрезентации, адаптированной к степени его развития, его техническому уровню, ритмам, способам социальной и политической организации, ценностям – и, конечно, к его экономике. В середине XIX века фотография была лучшим ответом на все эти нужды. Именно поэтому она оказалась тогда в сердце современности и смогла исполнить роль документа, иначе говоря, обрела власть быть легитимным эквивалентом вещей, которые она изображала.

Если фотография современна, она в особенности обязана этим своему характеру изображения-машины, той беспрецедентной роли, которую в ее изображениях играет технология. Эта роль столь важна, что является причиной разрыва с предшествующими изображениями. Говоря философским языком, фотография как изображение-машина (мы это увидим) развивается от трансцендентного к имманентному, что и лежит в основе ее современности.

В ходе истории рисовальщики, граверы, художники часто использовали технологические приспособления. Они придума-

ли не только *камеру обскуру*, которая занимает важное место в фотографическом методе, но и *камеру люсиду* с лупой в знаменитых итальянских *ведутах*, а также физиотрас, не говоря уже о многочисленных методах печати и размножения гравюр. Тем не менее никогда раньше рука человека не бывала упразднена. Именно эту границу и перешла фотография, которая в качестве технологического изображения отличается от всех предшествующих видов изображений и возвещает появление нового их вида, куда войдут также кино, видео и телевидение. Важно, что в сфере изображений переход границы происходит в тот момент, когда рождающаяся промышленность вводит машину в производственную деятельность в целом. Именно эта одновременность и аналогичность решений включает фотографию в процесс индустриализации, который делает ее образом нового индустриального общества: его образцом, его носителем в сфере изображений, а вскоре и одним из его главных инструментов.

ИЗОБРАЖЕНИЕ-МАШИНА

В 1839 году было торжественно объявлено об изобретении Ньепса и Дагера, которое Франция затем предложила «для свободного использования во всем мире»⁵, тогда как Англия претендовала на первенство в этом открытии. Не слишком интересный сам по себе, этот изначальный спор о первенстве тем не менее подчеркивает, что фотография появилась почти одновременно во Франции и в Англии, в разгар «века машин»⁶ и в его эпицентре. Десятью годами раньше английский критик Томас Карлейль уже утверждал, что эта эпоха – «не век героизма,

5 Arago, François, «Rapport à la Chambre des deputes» (3 juillet 1839), in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 36–43.

6 Carlyle, Thomas, «Signs of the Times» (1829), in: Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays*. London: Chapman & Hall, 1888, p. 230–252. Цит. по: Löwy M. et Sayre R., *Révolte et mélancolie*, p. 58–59.

или благочестия, или философии, или морали, но прежде всего век механики». Как и французские романтики, которые вошли в историю после битвы за «Эрнани» (1830), Карлейль опасается, что машины могут вскоре повсеместно заменить людей, и сокрушается по поводу того факта, с его точки зрения – доказанного, что «в самих человеческих существах голова и сердце одновременно с рукой станут механическими». Отныне, сожалеет он, «наше истинное божество – это Механизм»⁷.

Этой романтической и антимодернистской критике машины, которая будет питать наиболее злобные диатрибы в адрес фотографии, противостоят позитивные модернистские высказывания в прессе. При этом наблюдатели, принадлежащие и к той и к другой стороне, признают, что они живут в пограничный период, когда общество переходит из предындустриальной стадии на индустриальный уровень. Именно в этот особенный момент и появляется фотография, которая ставит машину на место руки и создает возможности, позволяющие изображениям приспособиться к новой эпохе.

В то время как антимодернисты жалуются, что изображение таким образом отторгается от умной руки, модернисты видят в механизации средство повысить эффективность репрезентации. С точки зрения традиционалистов, сущность изображения берет начало в человеке (в его руке, его взгляде, уме, чувствах и т. д.); с точки зрения модернистов, напротив, условием обновления изображений является редукция человеческого участия или переход за его границы. «Ни одна человеческая рука не способна рисовать так, как рисует солнце», – заявляет в 1839 году знаменитый журналист Жюль Жанен, преисполненный невероятного энтузиазма по поводу дагерротипа, и прибавляет: «Ни один человеческий взгляд не мог прежде так погрузиться в эти потоки света»⁸.

7 Löwy M., Sayre R., *Révolte et mélancolie*, p. 58–59.

8 Janin J., «Le Daguerotype [sic]», *L'Artiste*, novembre 1838 – avril 1839, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 46–51.

Действительно, быть современным – это, наверное, и означает прежде всего верить в то, что человеческое и нечеловеческое во всем радикальным образом различаются, что они не соединяются ни в какой зоне, что между ними невозможны никакое взаимопроникновение, никакое смешивание, никакой гибрид⁹. Кроме того, это означает, при сознании такой разделенности, веру в добродетели вещей, механизмов, наук. Что касается фотографии, ее противники-антимодернисты и ее сторонники-модернисты симметрично совершают одну и ту же ошибку. Занимая полярные позиции по вопросу о технике (одни – демонизируя ее, другие – идеализируя), они в течение долгого времени отказываются признавать вероятность и плодотворность промежуточной позиции – той, что увидит возможность легитимного союза машины и человека и согласится с тем, что искусство и фотография не являются *априори* непримиримыми. Понадобится ждать больше столетия, прежде чем появится то, что мы далее назовем «фотографией-выражением» и «фотографией-материалом», и еще больше – прежде чем впервые поколеблется индустриальное общество и мифология современности.

Осмыслить участие человека в фотографических изображениях трудно не только потому, что этому противится вся глубина западной философской традиции. Эта трудность объясняется равным образом (во всяком случае, в первое время) настоящим изумлением, которое вызывало изобретение фотографии у наблюдателей, примером чему может служить Жюль Жанен¹⁰. «Представьте себе, – замечает он, – что зеркало сохранило запечатление всех предметов, в нем отраженных, и вы получите более-менее полную идею дагерротипа». Традиционная камера обскура, которая сама по себе является только «зеркалом, где ничего не остается», отныне осталась далеко позади. Фотография, вовсе не возникшая *ex nihilo*, появилась на скрещении двух

⁹ Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Différence, 1991, p. 25–30.

¹⁰ Приведенные ниже цитаты взяты из статьи Жюля Жанена «Le Daguerotype [sic]».

видов светских знаний и умений: с одной стороны, это камера obscura, оптика, с другой – светочувствительность некоторых веществ. Именно эта встреча миров оптики и химии привела к появлению первой системы регистрации световых феноменов: «На этот раз само солнце выступает как всемогущий деятель совершенно нового искусства, которое создает невероятные произведения». Это событие важно, во-первых, потому что машина приходит взять на себя все те задачи, которые прежде были возложены на человека, и тем самым облегчает его участь («Это уже не неверный взгляд человека [...], это уже не его дрожащая рука...»); во-вторых, потому что парадигма регистрации, схватывания сразу всей полноты изображения приходит на место темпорально протяженному процессу изготовления.

Но это счастливое совпадение знаний и практик, плодом которого является фотография, могло случиться только в общей ситуации беспрецедентного подъема индустриализации: «Мы живем в уникальную эпоху, – продолжает Жанен в 1839 году, – в наши дни мы больше не мечтаем что-нибудь сделать сами, но, напротив, с настойчивостью, не знающей себе равных, мы изобретаем устройства, которые будут работать для нас и за нас. Пар пятикратно увеличил производительность труда; очень скоро железные дороги удвоят тот мимолетный капитал, что называется жизнью; газ заместил солнце».

Поставив оптическую и химическую машину на место руки, глаза и инструментов рисовальщика, гравера или живописца, фотография перераспределила сложившиеся на протяжении многих веков отношения между изображением, реальностью и телом художника. Карандаш, резец или кисть – инструменты столь рудиментарные и настолько привязанные к руке, что они являются ее простым продолжением. Художник составляет единое тело со своими инструментами и своими изображениями, и именно это единство тела-инструмента и рукотворного изображения и разрушает фотография, чтобы утвердить новую связь между вещами мира и изображениями. Рукотворные изо-

бражения происходят от художника, в отдалении от реальности, тогда как фотографические изображения, представляющие собой световые отпечатки, связывают реальность и изображение на расстоянии от оператора. Старое единство «человек-изображение» уступает место новому – «реальность-изображение»: «Однажды освещенные и выставленные, модель и инструмент далее действуют самостоятельно»¹¹, – замечает в 1864 году портретист Александр Кен. Итак, в изображении-машине материальная реальность занимает место оператора. Мы увидим, каким образом это изменяет режимы истины и сходства, а также онтологию изображения и в целом дискурс, предметом которого это изображение является.

В фотографии производство изображений подчиняется новым правилам. Рисовальщик или живописец вручную наносит на основу грубое и инертное вещество (краситель) без какой бы то ни было химической реакции, изображения прямо оформляются в процессе их изготовления, тогда как в фотографии дело обстоит совершенно иначе. Фотографическое изображение появляется разом, но является при этом результатом серии химических операций, в ходе которых свойства света взаимодействуют со свойствами солей серебра. Таким образом, скрытое (невидимое) изображение становится видимым только после химической обработки, включающей в себя определенную совокупность процедур и требующей специально оборудованного пространства – лаборатории.

Переход от инструмента к машине, от мастерской к лаборатории сопровождается также решительным изменением материалов. На смену грубому, инертному веществу (графит карандаша, живописные пигменты и т. д.), которое не подвергается никакому другому действию, кроме эстетического, приходит фотографический материал, подлежащий химической обработке. Таким образом, в сравнении с рисунком и живописью,

¹¹ Ken, Alexandre, «Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie» (1864), in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 414.

которые по типу своей производительной деятельности могут быть классифицированы как первичный сектор, фотография могла бы рассматриваться как вторичный сектор. Иначе говоря, в момент, когда Запад переживает индустриализацию, когда производство материальных благ перемещается из первичного сектора (ручная обработка сырья) во вторичный (машинная деятельность трансформации), фотография вовлекает в подобный процесс изображение, вводя своего рода вторичность в производство, где до того момента доминировала первичность. (Сегодня значительное количество изображений, по большей части электронных и цифровых, восходят к третичному сектору.)

Современники Дагера в эпоху термодинамики ясно поняли, что оптическая система, связанная с химически активным материалом, чувствительным к световой энергии, – по существу, конвертирующая световую энергию в химическую, – сообщает фотографии неожиданную возможность быть «камерой обскурой, которая сохраняет все отпечатки». С одной стороны – оптически верное воспроизведение, обеспеченное камерой обскурой; с другой – химическая регистрация мимолетных, преходящих видимостей, печать с помощью «реактива». Тем не менее репродукция и регистрация – это не репрезентация. Действительно, уточняет Жанен, «камера обскура сама по себе ничего не производит; это не картина, а зеркало»¹², способное только репродуцировать. Когда к ней присоединяют химическую систему регистрации, получают фотографию, которая скорее «схватывает», чем репрезентирует. Зеркало – парадоксальный предмет: оно способно принимать и передавать видимости, но не способно их удерживать, схватывать. Именно в ответ на эту многовековую недостаточность чудесным образом появляется дагерротип, чьи посеребрённые отражения ещё напоминают зеркальные.

Итак, фотография – скорее машина схватывания, чем механизм репрезентации. Она способна фиксировать силы, движения, интенсивности, плотности, видимые и невидимые; не пред-

12 Janin J., «Le Daguerotype [sic]».

ставлять *реальность*, но продуцировать и репродуцировать *видимости* (не видимое). «Сделать видимым, а не представить или воспроизвести видимое» (Пауль Клее) – таким будет стремление, свойственное искусству модерна и фотографии, начиная с ее документальной стадии. Достаточно вспомнить геометрические хронофотографии, с помощью которых Этьен-Жюль Марей создает настоящий эскиз сканирования тела во время ходьбы (1883). Достаточно также упомянуть (мы к этому вернемся) большой период репортажа, начавшийся в 1930-е годы.

Радикальная современность фотографии состоит в том, что она является машиной видения, производит «изображения схватывания». Схватывать, улавливать, регистрировать, фиксировать – такова программа этого изображения нового типа: изображение схватывания функционирует как машина видения и обновляет таким образом документальный проект. Фотография исторически следует за схватыванием в (письменном) процессе рассказа и (иконическом) процессе живописи или рисунка. Вещи и состояния вещей становятся здесь материальными составляющими самого процесса формирования изображения. Это объясняет, почему метеорология занимает такое важное место в письмах, которые полковник Жан-Шарль Ланглюа отправляет своей жене с фронта Крымской войны в период с ноября 1855 до мая 1856 года. Вне всякого ритуального дискурса дождь, мороз, снег, солнце имеют отношение к самому существованию изображений: это определяющие факторы акта фотографирования. «Приходится постоянно возвращаться к этому ужасному слову “терпение”, а время торопит»¹³, – признается Ланглюа своей жене 20 декабря 1855 года, а 18 января продолжает: «Какая погода, друг мой! Сколько это продлится? Двадцать шесть дней, из которых не было ни одного погожего. Напротив, мы пережили длинный ряд надежд и разочаро-

13 Rouillé, André et Robichon, François, *Jean-Charles Langlois. La Photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inedited de Crimée (1855-1856)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992, lettre N 14, 20 décembre 1855.

ваний [...]. Немногие жалкие снимки, сделанные в результате настойчивости и упорства, какой ценой они достались! Это невероятно! При выдержке в несколько часов требуется два-три дня, а иногда и больше, для того, чтобы снимки вышли [из лаборатории], при этом необходимо обновлять раствор два-три раза в день. Впрочем, можно считать удачей приобретение даже такой ценой сведений о вещах, которые каждый день исчезают от руки человека, а также от времени и климата, действующих здесь весьма энергично. И для того, чтобы вырвать у зимы несколько снимков, сколько бумаги ушло, сколько химикатов потрачено, не считая те, что были испорчены, когда замерзли».¹⁴

Соприкосновение с реальностью – и сила, и слабость фотографического изображения. Опыт Ланглуа иллюстрирует, насколько глубоко и существенно в это изображение вплетено множество обстоятельств, связанных со временем и состоянием неба: «настойчивость и упорство» фотографа, «выдержка», которая может занимать «несколько часов», время обработки («два-три дня, а иногда и больше») и необходимость иметь дело с вещами, «которые каждый день исчезают от руки человека, а также от времени и климата».

«Какой ценой они достались!» – восклицает Ланглуа о «нескольких снимках, вырванных у зимы». Если бы мы захотели определить их цену, нам пришлось бы сосчитать время – в часах (выдержка), днях (проявка) и неделях (ожидание) – или количество химической и световой энергии, необходимое для проведения процессов и действия аппаратов, используемых для производства этих снимков. Это цена новой достоверности изображения, цена производства веры в его точность и истинность. Говорить о цене значит некоторым образом подчеркнуть, что в фотографии инвестиции в изображение исчисляемы, что ее творческая энергия предполагает также минимальный уровень энергии материальной. Конечно же, качество света небез-

14 Rouillé, André et Robichon, François, *Jean-Charles Langlois. La Photographie, la peinture, la guerre.*, lettre N 23, 18 janvier 1856.

различно, в особенности для художника, каким был Ланглау, но его количество решающе и существенно. В этом новизна. В этом современность.

Итак, одно из новшеств фотографии состояло в том, что она ввела количество, число и меру в саму материю изображения: время выдержки, длительность проявки, расстояние, глубина фокуса, чувствительность пленки формируют сетку параметров, из которых соткана настоящая цифровая структура, имманентная снимкам. В то же время, делая возможным повторение видов того же предмета и репродукцию одного и того же снимка, фотография знаменует приход в сферу изображений серийности: это решительный переход от единичного к множественному, от традиционных художественных ценностей к современным индустриальным. Фотографическая аппаратура – небывалая машина для производства серий изображений-предметов, стоящих ближе к индустриальным продуктам, чем к ремесленным изделиям или художественным произведениям. Благодаря своим свойствам машины она представляется способной осуществить в новых условиях индустриальной революции утопию энциклопедиста Дидро: провести исчерпывающую инвентаризацию видимого мира, свести его во всей его полноте к формату альбома, к которому можно обращаться в тесных рамках лаборатории или буржуазного салона. Таким образом, фотография была принята как средство наилучшей адаптации к необходимости учиться следовать за поразительным расширением горизонта взгляда, отвечать на головокружительные внезапные требования стремительно расширяющегося сознания. Именно поэтому она сразу вызвала интерес археологов, инженеров, архитекторов, врачей и т. д. – всех тех, кто в своих областях деятельности хотел следовать движению мира и использовал фотографию для изготовления несметного количества альбомов, посвященных памятникам отечества и дальних стран, строительству мостов и железных дорог, разрушаемым городам, изучению болезней кожи, исследованию туземных

племен и, разумеется, близким или знаменитым людям. Это изобилие альбомов было и результатом, и инструментом современного способа видения, который упорядочивал зримый мир, разрезая его на части, сортируя по видам и собирая в серии.

В противоположность произведениям искусства, предназначенным для того, чтобы быть выставленными в качестве предметов созерцания и восхищения, собранные таким способом изображения служат скорее для справок, архивации и практического использования. Например, столь ценимые сегодня снимки Эжена Атже были сделаны просто в ответ на потребности его клиентов – иллюстраторов, архитекторов и декораторов. Так в разных местах день за днем, в ритме производственной активности было сделано множество разнообразнейших фотографических изображений – не реестр, руководимый единой волей или подчиненный утопии (энциклопедизму), но неполные и бесконечные наслоения снимков. На место мечты о едином, лишенном пробелов видении пришло использование фотографии, на место утопического в своей основе желания инвентаризации – практическая реализация. Широта видимого мира была конвертирована в огромную массу изображений, собранных и по большей части рассортированных, сопоставленных, прокомментированных. Именно так выстроилась серийность видимого. Как мы увидим, в первые десятилетия фотографии в этот процесс внесли значительный вклад портретисты (например, Диздери), фотографы-путешественники (Зальцман), исследователи городов (Марвиль, Атже), ученые (Марей), врачи-дерматологи (Арди и Монтмейя), работники полицейской префектуры (Бертильон) и госпиталя Сальпетриер (Лонд). При этом всякий раз происходит установление процедур униформирования, десубъективации, сериализации и архивации, чтобы сделать возможным сравнение и открытие различий.

Будучи одновременно продуктом и производителем способа видения мира, серия, расцвет которой основан на присущем фотографии характере изображения-машины, прошла через всю эпоху модерна вплоть до периода между двумя мировыми

войнами, когда Август Зандер в Германии и Администрация по защите фермерских хозяйств в Соединенных Штатах Америки делают большие массивы снимков. Начиная с 1970-х годов такие художники, как Эд Рушей или Бернд и Хилла Бехеры, заново активируют серию, но это произойдет в других обстоятельствах, когда утопия инвентаризации мира уже потерпит крах, поскольку очевидная бесконечная множественность мира превратит все, что появляется, в вечное дежа вю и приведет к крушению представления об инвентаризации.

СОВРЕМЕННЫЕ РЕЖИМЫ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Фотография как машина видения появляется в тот момент, когда глаз, будь то даже и глаз художника, оказывается беспомощным перед наступлением новой, широкой и сложной, неуклонно ускоряющейся реальности. Действительно, начало индустриальной революции – это эпоха железных дорог, пароходов и телеграфа: все они внесли вклад в распространение в пределах земного шара духа торговли, а следовательно, реального и видимого¹⁵.

В глобальном масштабе современности середины XIX века машина-фотография играет огромную роль: она производит режимы визуальности, адаптированные к новой эпохе. Она не показывает новые вещи, а скорее извлекает из вещей новые очевидности, потому что визуальность не сводится к предметам, вещам или чувственным качествам, она соответствует тому освещению, которое ложится на вещи, манере видеть и показывать, особому распределению прозрачного и непрозрачного, видимого и невидимого. Фотография производит современные режимы визуальности потому, что она представляет вещи и мир

¹⁵ Мировая торговля, объем которой почти удвоился с 1800 до 1840 года, в период с 1850 до 1870 года возросла еще на 160 % (Hobsbawm, Eric J., *L'Ère du capital, 1848–1875*. Paris: Fayard, 1994, p. 58).

в таком освещении, которое находится в резонансе с некоторыми из великих принципов модерна; потому, что она вносит вклад в переопределение в соответствии с характером модерна условий видения, его способов, причин и моделей, рождаемых им отношений, а также его уровня – имманентности.

Способы и отношения видения

В 1848 году Карл Маркс и Фридрих Энгельс описывают, как «на смену старой изоляции самодостаточных провинций и наций развиваются всемирные отношения, всемирная взаимозависимость наций, и что верно для материального производства, – добавляют они, – не менее верно для производства духовного»¹⁶. Некоторое время спустя журналист Эрнест Лакан, близкий к сенсимонистам, пламенный адепт новой ориентации мира, показывает, как фотография делает свой вклад в эволюцию взгляда в соответствии с расширением бизнеса, как она переносит взгляд за пределы его локального пространства к более широким перспективам, как она освобождает его от традиционных ограничений. Стать посредником между «здесь» и «там», между локальным и глобальным – такова, согласно Лакану, одна из важнейших функций фотографии¹⁷.

В момент, когда фотография приводит взгляд в столкновение с новым миром, она обращает глаз ученого к другим пределам, к «тем почти невидимым вещам, которые с трудом различает

16 Marx, Karl et Engels, Friedrich, *Manifeste du parti communiste*. Paris: Éditions sociales, 1975, p. 37.

17 «Под тем же небом, от которого вы видите только лоскуток, находятся веселые равнины, где глаз теряется в дальних перспективах [...]. Вы мечтаете, что могли бы быть там вместо того, чтобы находиться здесь. И вы проклянете цепи, удерживающие вас в вашем тесном жилище» (Lacan, Ernest, *Esquiss es photographiques. À propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*. Paris: Grassart, 1856, p. 22–23).

и рассматривает лупа»¹⁸. В той же мере, в какой сложные технические приспособления (железная дорога, пароход, телеграф, фотография) необходимы для овладения широтой мира, специфической аппаратуры требует и доступ к бесконечно малому, ускользающему от глаза, рисунка и руки. Именно поэтому в 1840-е годы складывается союз микроскопа и камеры обскуры.

Фотография не только позволяет видеть больше в количественном отношении: сверх того, она позволяет видеть не то, что видит рисунок. Она производит новые видимости, открывает вещи, извлекает из них неожиданные очевидности¹⁹. «Когда зоолог делает рисунок, – отмечает в 1853 году Академия наук, – он представляет только то, что он видит в своей модели; следовательно, изображение, создаваемое его карандашом, передает только более или менее полную идею того, что представляет собой передаваемая вещь»²⁰. Совершенно иначе это происходит в фотографии, которая в свою очередь «дает не только то, что сам автор увидел и захотел представить, но и все, что реально видимо в представляемом таким образом предмете»²¹. Итак, фотография и рисунок не эквивалентны. Фотография передает все видимое, увиденное или нет, без отбора и без потерь («все, что реально видимо в предмете»), тогда как рисовальщик передает только его ограниченный аспект: то, что он умеет заметить («то, что он видит в своей модели»), что он может понять («более или менее полную идею того, что представляет собой передаваемая вещь»), хочет сохранить («то, что сам автор увидел и захотел представить»). Будучи слишком человеческим, рисунок наблю-

18 Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*. Paris: L'auteur, 1855, p. 35.

19 Deleuze, Gilles, «Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable (savoir)», in: Gilles Deleuze, *Foucault*. Paris: Minuit, 1986, p. 60.

20 «Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique* par MM. Rousseau et Devéria», *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. XXXVI, 1853, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 77-78.

21 *Ibid.*

дателя оставался как бы пораженным своего рода слепотой, происходящей от собственной ограниченности рисовальщика: ограниченности его перцептивных возможностей, предустановленных идей, его выбора и воли.

Иначе говоря, глаз ученого – это не глаз художника. Видеть научно – не то, что видеть художественно. Что здесь является слабостью, недостатком, помехой, там может быть залогом успеха. Фотографическая манера видеть и показывать вещи мира противостоит художественной традиции, знаменитой теории жертв, которая призывает «пренебречь некоторыми деталями картины, чтобы лучше выделить главные части» (Литтре). В то время, когда отбор представлялся неотделимым от любой репрезентации, фотография создает радикально новую процедуру – процедуру автоматической регистрации. Фотографию обвиняли тогда в том, что она ничего не опускает, ничем не жертвует, в противоположность искусству, которому приписывалась свобода «выбирать то, что ему подходит, и отвергать то, что ему не подходит»²². Сама чрезмерность этой оппозиции, зачастую принимавшей полемический характер, указывает на то, что в XIX веке фотография превращает видение в главную территорию конфронтации.

Тем не менее, вопреки убеждению ее адептов, фотография не позволяет видеть ни больше, ни лучше; вопреки утверждениям ее противников, она не заставляет видеть меньше. Она позволяет видеть нечто другое, обнаруживает другие видимости, потому что она предлагает новые процедуры исследования и изображения реальности. Визуальности, создаваемой искусством, укорененной в традициях живописи, рисунка и гравюры, фотография в середине XIX века противопоставляет визуальность, тесно связанную с новыми практиками науки, техники и индустрии. Нескончаемые ссоры и споры, которые противопоставляют фотографию и искусство, показывают гетерогенность

22 Planche, Gustave, «Le Paysage et les paysagistes», *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 268–269.

и несовместимость этих двух типов визуальности – или, точнее, они указывают на то, что документальные процедуры находятся в процессе перехода из области искусства и руки в область науки и машины.

Даже самые решительные противники фотографии признают ее превосходство над гравюрой и литографией в ботанике, археологии и особенно в архитектуре. Журналист Анри де Лакретель утверждает, что в применении к соборам, которые столь дороги романтикам, она предлагает невероятную мобильность и свободу, позволяющую схватывать детали, расположенные «на такой высоте, где их могут видеть только птицы»²³. Обновляя точки и углы зрения, умножая крупные планы, фотография приглашает к настоящему новому открытию зданий – к их деконструкции «камень за камнем» и их фотографической «чудодейственной реконструкции». Одним словом, фотография-документ предлагает новую современную манеру восприятия архитектуры; она благоприятствует изменению взгляда, которое окажет воздействие и на саму живопись: вспомним, например, полотна Моне, на которых изображен Руанский собор.

Итак, видение – это отношения, и эти отношения прямо противопоставили фотографию живописи и искусству, а машину – глазу и руке прежде, чем начались столкновения между различными фотографическими практиками. Например, мы увидим, как в Германии в первой трети XX века следовали друг за другом и противостояли друг другу три великие фотографические «практики видения»²⁴: пикториализм, «Новое видение» и «Новая вещественность».

Какова бы она ни была, именно фотография-документ на протяжении более ста лет преобладала над различными формами, образуя слияние с ними, особенно в 1920-е годы, когда сложилась ее связь с прессой. В целом машина-фотография

23 Lacretelle, Henri de, «Revue photographique», *La Lumière*, 20 mars 1852, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 129.

24 Deleuze G., *Foucault*, p. 70.

предоставила «несравненно более точный реестр»²⁵ (Вальтер Беньямин) реальности, чем глаз. По сравнению с глазом она развила восприятие, ту перцепцию, «которая воспринимается» (Лейбниц), которую мы ясно сознаем: «Никакая деталь от нее не ускользнет», – восхищался фотографией Эрнест Лакан еще в 1856 году и добавлял: «Какие красоты, какие чудеса, доселе не воспринимаемые, открыли эти превосходные репродукции соборов»²⁶.

Осмысление видения

Мы не видим без осмысления. С этой точки зрения фотографическая визуальность неотделима от двух главных феноменов современности – урбанизации и экспансионизма, продуктом и инструментом которых она является. Она вносит свой вклад в очерчивание современного вида современного города, поскольку полностью изменяет документальную модель в тот момент, когда в сфере изображений возрастает доля удаленного и никогда не виденного, то есть неverifiedируемого.

Урбанизация

Когда в 1844 году Марк-Антуан Годен рассказывает о раннем периоде существования дагерротипа, он описывает любителей, очарованных снимками, которые они сделали из своего окна: каждый «впадал в экстаз от вида печной трубы, непрерывно подсчитывал черепицу на крыше и кирпичи дымохода, удивлялся при виде каждой цементной прослойки, соединяющей кирпичи»²⁷. С первых своих мгновений фотография (в дан-

25 Benjamin, Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», in: Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971, p. 169

26 Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques*, p. 30.

27 Gaudin, Marc-Antoin, *Traité pratique de photographie*, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 43–44.

ном случае еще дагерротип) раскрывает свой в высшей степени городской характер через описываемый вид – крыши Парижа, через упоминаемые материалы (кирпич, цемент), но прежде всего – через точность изображения. Эта точность, превосходящая возможности глаза, более адаптирована к городским формам (острые края, прямые углы, прямые линии и т. д.), чем к размытым формам сельских полей и лесов.

Фотография является городской прежде всего по своему происхождению: появившись в один период с современными городами, она распространилась в их недрах – как в больших, так и в маленьких городах. Фотография является городской также по своему содержанию: памятники, портреты и ню, научные и полицейские снимки, видыстроек или событий и т. д. – на большей части изображений в кадре город. Что до пейзажей и видов путешествий, они часто вписываются в те проекты овладения, завоевания или контроля над территориями, которые исходят из столиц. Фотография является городской еще и потому, что технический выбор в пользу чистоты и точности изображения и поиски способов повысить скорость получения снимка очень рано получили мотивацию логикой, присущей городу. В начале 1850-х годов, например, техническая оппозиция негатива на стекле (коллодия) и негатива на бумаге (калотипа) объединяет две значительные фотографические позиции, которые можно *grosso modo* выразить в серии различий формального (четкость и размытость), тематического (портрет и пейзаж), пространственного (мастерская и пленэр), территориального (город и деревня) порядка, причем все сводится к основному различению индустрии и искусства. Фотография является городской в особенности потому, что в большом современном городе и в фотографических документах действуют аналогичные механизмы.

В самом деле, согласно Георгу Зиммелю, нарастание ритмов общественной, профессиональной и экономической жизни в больших современных городах выразилось в «интенсификации нерв-

ной жизни»²⁸ горожан. После «Человека толпы»²⁹ Бодлера и прежде, чем Вальтер Беньямин сформулирует свое понятие «шока»³⁰, Зиммель возлагает на хаос, несогласованность ритмов, контакт с массой и толпой ответственность за «интеллектуальный характер душевной жизни в большом городе, в противоположность маленькому городу, где эта жизнь строится скорее на чувственности и аффективных отношениях»³¹. Итак, современная урбанизация повлекла за собой значительные антропологические изменения: развитие «интеллекта» в ущерб чувственности. Последняя, более поверхностная и подвижная, трансформировалась под жестким присмотром первого в тесные «глубины нашей души».

Будучи победой «объективного духа» над «субъективным духом»³², количества над качеством, современная культура больших городов, заключает Зиммель, характеризуется распространением таких ценностей и подходов, как пунктуальность – «распространение часов по всему миру»³³, надежность, аккуратность, точность, крайняя обезличенность и даже «краткость и редкость встреч»³⁴. Что касается Бодлера, разве он в 1859 году не ругает «современную публику» за ее «исключительный вкус к Реальному», полностью отвергая фотографию как дьявольскую индустрию, которая пришла этот вкус удовлетворить?³⁵

28 Simmel, Georg, «Les grandes villes et la vie de l'esprit», in: Georg Simmel, *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*. Paris: Payot, 1989, p. 233–252.

29 Baudelaire, Charles, «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant», in: Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, p. 793–797.

30 Benjamin, Walter, «Sur quelques thèmes baudelairiens», in: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1982, p. 160–163.

31 Simmel G. *Philosophie de la modernité*, p. 235.

32 *Ibid.*, p. 249.

33 *Ibid.*, p. 238.

34 *Ibid.*, p. 249.

35 Baudelaire, Charles, «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», in: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 748.

Надежность, аккуратность, точность, характеризующие образ жизни, действия и мысли современных горожан, – разве они не входят и в перечень признанных достоинств фотографического документа? Как не считать использование затвора частью общего феномена распространения часов, как не увидеть, что «пунктуальность» присуща фотографии – первому изображению, где процесс полностью хронометрирован? Что касается обезличенности, это один из главных адресованных ей упреков. И что такое краткость встреч, если не форма моментальности? Другими словами, начиная с середины XIX века фотография вводит в сферу изображений ценности, аналогичные тем, что со всех сторон воздействовали тогда на жизнь и чувствительность обитателей больших индустриальных городов. Совокупность сходств, совпадений и молчаливой солидарности сближает индустриальную динамику, развитие городов, трансформацию образа жизни и чувствительности, художественные вкусы и фотографию. Фотография внесет свой вклад в приспособление сферы изображений к принципам нового общества: на протяжении того периода, когда она сможет исполнять свою роль посредника, она будет пользоваться статусом документа.

Тем не менее приходится констатировать, что город часто ускользал от фотографии, которая поначалу не видела ничего или почти ничего из городских изменений: ни мастерских, магазинов, складов, которые в бальзаковскую эпоху смешиваются с историческим Парижем, ни пролетариев, живущих и на его окраинах, рядом с границами города, и в трущобах в центре столицы, ни появления толпы, столь эмблематичной для современности. Жизнь извилистых улиц, обреченных на разрушение бароном Османом, осталась ей полностью чужда – или же фотография улавливает лишь призраки этой жизни, как это делает Шарль Марвиль. Чтобы объяснить, почему виды Парижа, снятые до 1870 года, столь пустынные и безлюдны, ради справедливости следует вспомнить о длительной выдержке и тяжелой технике, но главная причина в другом. Фотография тогда видела город только как сцену власти: монументы, кото-

рые соединяют эту власть с прошлым, великие городские работы³⁶, проецирующие ее в будущее; но люди – рабочие, прорабы, прохожие, бродяги и т. д. – на фотографиях отсутствуют или почти отсутствуют³⁷. Город представляет собой сцену без актеров. Именно в тот момент, когда расцвет индустриализации и урбанизации уже значительно изменил Париж, Эжен Атже предпринимает долгие трогательные прогулки, чтобы методично запечатлеть на пленке все, «что скоро исчезнет»³⁸: двери и витрины магазинов, фасады и лестницы домов, мелких ремесленников за работой и т. д. Столь характерная пустынность его изображений, о которой так много говорили, похожа на пустынность снимков «места преступления»³⁹; но если здесь и произошло убийство, то это новое убило «старое».

Только во времена Парижской коммуны мир труда всерьез оказывается в поле внимания фотографии. Мужчины и женщины, рабочие и люди других сословий позируют группами на баррикадах или на Вандомской площади, внутри города и вместе с ним. Впервые столица представлена не зданиями, улицами или большими стройками, но конкретными личностями своих

36 Прокладывание бульваров у Шарля Марвиля, строительство Оперы у Дельме-Дюранделя и Лувра у Эдуарда-Дени Бальду, мосты через Сену у Ипполита-Огюста Коллара и т. д.

37 Rouillé, André, «Images photographiques du monde du travail sous le seconde Empire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, N 54, sept. 1984.

38 На обороте одного из снимков серии, посвященной старьевщикам пригородных трущоб (собрание музея Карнавале, Атже N 462), Атже написал: «Общее замечание: вся окраина скоро исчезнет, как и старьевщики. 1913 (17 округ)» (*Atget, Géniaux, Vert. Petits métiers et types parisiens vers 1900*, Paris. Musée Carnavalet, 1984, p. 36).

39 «Не без причины виды Атже сравнивали с фотографиями места преступления. Есть ли хоть один уголок в наших городах, который не был бы местом преступления, хоть один прохожий, который не был бы преступником? Не должна ли фотография, наследница авгуров и гаруспиков, в своих образах раскрывать вину и указывать виновного?» (Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie», in: Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*, p. 79).

обитателей, которые борются, живут и идут умирать⁴⁰. И так, потребовалось народное восстание для того, чтобы произошла встреча фотографии с городом и его обитателями, чтобы родился репортаж⁴¹. Именно благодаря своей власти (эфемерной) над городом народ получил мимолетный доступ к изображению. Из этого вышло и хорошее, и плохое, потому что после поражения восстания фотография будет использована против него: полиция будет идентифицировать повстанцев с помощью видов баррикад. Только на рубеже веков первые социальные репортажи поставят город в положение обвиняемого. С точки зрения Якоба Рииса, ведущего в Нью-Йорке свою «десятилетнюю войну против трущоб», фотографируя бедных, причиной их физической и умственной дегенерации являются нездоровые условия жизни. Однако добрые чувства и милосердные взгляды рождают меньше фотографических призывов, чем происшествия, которые быстро умножаются от соединения большого города и прессы, жаждущей сенсаций: несчастные случаи, убийства, трупы на тротуарах, самоубийства, пожары, проституция, наркотики, извращенцы, ночные притоны. «Преступление давало мне дополнительный заработок, и мне это нравилось»⁴², – заявляет Уиджи, занятый в начале 1920-х годов фотографированием ночных драм в Нью-Йорке⁴³. Резкий свет вспышки его фотоаппарата выхватывал из ночной темноты проклятую часть общества, темную и кровавую изнанку современных метрополисов. Никогда еще город не был так похож на «место преступления».

40 Фотографируя на протяжении двух десятилетий работы на мостах Сены, Коллар показал строящуюся империю и вольно или невольно прославил ее. Изображая с тем же талантом баррикады, он вольно или невольно показывает ее конец.

41 Как по преимуществу городская практика репортаж переживет значительное развитие с расцветом иллюстрированной прессы и ростом социальных движений на протяжении XX века.

42 *Le New York de Weegee. Photographies 1935–1960*. Paris: Denoël, 1982.

43 Buisine, Alain, «Weegee, la sacralisation du fait divers», *La Recherche photographique*, N 16, printemps 1994, p. 13.

В работе Брассая «Ночной Париж» (1933) город, напротив, представлен как театр теней, «поэтический материал»⁴⁴. Жесткое насилие нью-йоркской ночи уступает место странности ночи сюрреалистической. С одной стороны – происшествия, с другой – поэзия, для которой город – только материал, в котором она выражается. Что касается Жермен Круль, геометрия линий, диагонали и съемки с низкой точки дают ее изображениям холодную и иногда абстрактную форму конструктивистской картины. Ночная жизнь сюрреалистических бродяг Брассая противопоставлена дневному городу металлических мостов и портов Круль. С одной стороны – тревожащая странность, с другой – технологический оптимизм, восхищение скоростью, опьянение «новым миром». Но каким бы ни было их вдохновение, сюрреалистическим или конструктивистским, эти изображения, сделанные в русле авангарда 1920-х годов, забывают о человеке. Они являют собой противоположность ему, его повседневной жизни, радостям и страданиям, которым посвящают себя «гуманистические фотографии». Начиная с 1930-х годов и на протяжении следующих тридцати лет народ Парижа остается для них предпочтительным сюжетом⁴⁵. Впервые улица становится местом встречи. «Гуманистическая фотография» появляется во Франции в период расцвета иллюстрированной прессы и интенсификации рабочей борьбы. Таким образом, рабочие классы одновременно вошли на фотографическую и журналистскую сцены и на сцену Истории.

Как мы увидим, после 1960-х годов изображения города снова изменяются – по мере того, как функции фотографии становятся более разнообразными и удаляются от документа. Эти перемены позволяют обратить внимание на то, насколько многостороннему контролю фотография в своей документальной фазе подвергалась со стороны власти, непрерывно изображая

44 Vêtheuil, Jean, «La vie photogénique», *Photo-cinématique*, N 21, nov., 1934, in: Baqué, Dominique, *Les Documents de la modernité*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 165.

45 Thézy, Marie de, *La Photographie humaniste, 1930–1960. Histoire d'un mouvement en France*, p. 16–17.

ее представителей, места, эмблемы, действия, при этом исключая или маргинализируя широкие круги народа либо приукрашивая условия его существования. Впрочем, этот дифференцированный доступ к изображению дублировался и огромным несходством форм, когда эстетика в одном случае придавала ценность, в другом – обесценивала: формальное обесценивание мира труда, очевидное в XIX веке⁴⁶, продлилось до самых 1930-х годов. Потребовались взятие политической власти Коммуной и масштабные социальные действия забастовочного движения в 1936 году, чтобы их протагонисты получили доступ к изображению в формах, придающих ценность. Действительно, фотография-документ, так же как и все изображения-документы, характеризуется именно тем, что она позиционирует себя в системе власти, какова бы та ни была, стремится получить доступ к доминантным и легитимным делам и движениям, сколь бы недолговечны они ни были, превращает себя в их услужливое эхо. Другими словами, оперативное и активное изображение-документ становится главным изображением – доминантным. Фотография больше не является таковым сегодня, когда она свергнута со своего трона в сфере изображений прямым спутниковым телевидением, несравненно лучше адаптированным к осуществлению современной власти. Фотография была *образом* власти до тех пор, пока могла оставаться в резонансе с системой, ценностями и наиболее знаковыми феноменами индустриального общества: машинами, большими городами и той поразительной сетью, которая связывает их между собой, – железной дорогой.

Экспансионизм

Изображения и информация циркулируют в ритме денег: банки, фотография, большая пресса, железные дороги, теле-

46 André Rouillé, «Images photographiques du monde du travail sous le seconde Empire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, N 54, septembre 1984.

граф. Незадолго до изобретения фотографии, в 1836 году, Эмиль де Жирарден создает знаменитую ежедневную газету «Пресса» («La Presse»), появление которой отмечает рождение современной прессы. Современность «Прессы» основана на «трех важных нововведениях: снижении цены абонемента [с 80] до 40 франков, объявлениях и романах-фельетонах. Тогда же короткая отрывистая информация начинает составлять конкуренцию сочинению пространных отчетов»⁴⁷. Итак, большая пресса строится на том, что жертвует рассказчиком, чьи идеи и видение, индивидуальность и человечность придавали рассказу прочность и плотность, смысл и связность. Вместо собственного рассказу размышления, которое отныне считается затуманивающим или паразитирующим, информация навязывает фикцию возможности прямой передачи событий без потерь смысла. Обойти человека или сократить его участие – этот проект одновременно проходит через прессу и фотографию, и шире – через индустрию, экономику и большинство социальных активностей.

Повсюду ценность обмена (количество) вытесняет ценность использования (качество). Повсюду товар распространяет свое владычество, стремится расширить свое пространство и увеличить скорость циркуляции. Циркуляция денег, циркуляция изображений, циркуляция информации – таков мир индустриального Запада, в котором занимает свое место фотография. Поразительна одновременность развития фотографии и железных дорог: открытия первых железнодорожных линий в Англии и Франции и изобретений Ньепса, Дагера и Тальбота. «Сокращение для человека расстояний и времени, – отмечает в 1852 году Луи де Корменен, – станет и славой, и наградой этого века, столь богатого всякого рода открытиями. Счастливейшее совпадение привело к тому, что фотография была изобретена в момент наибольшего распространения железных дорог. Благодаря са-

⁴⁷ Benjamin W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 43–44.

мым энергичным действующим силам жизни, электричеству и пару, человек, который доселе был заточен в неподвижности на маленьком пространстве, сможет, не утомляясь, исследовать очертания своей планеты»⁴⁸.

Итак, Запад претерпевает изменения под влиянием важнейшего феномена – создания масштабных транспортных сетей, установления планетарных путей циркуляции товаров и людей, расширения горизонтов жизни и взгляда до размеров планеты, наступления эры мобильности и скорости. Словом, происходит переход от территории к сети, от локального к глобальному. Это невероятное изменение пространства и времени, которое мобилизует новые механизмы и энергии и вызывает к жизни ряд новых видов социальной активности, требует изображений, способных связать локальное с глобальным, заполнить весьма радикальный отныне разрыв между «здесь» и «там», установить достоверную связь с вещами и пространствами, фундаментальным образом отсутствующими, неизвестными, недоступными. Такого рода выход из традиционного «маленького пространства» для того, чтобы распространить свои взгляды и способы деятельности по всей планете, невозможно осуществить без переопределения посреднических функций изображения, иначе говоря – без обновления документальных процедур.

Действительно, с тех пор как гетерогенные или радикально разъединенные пространства разделили вещь и изображение, в результате чего их стало невозможно прямо сравнивать, появилась необходимость заново обосновывать репрезентативную ценность изображения, а следовательно, и его документальную достоверность. Именно на эту ситуацию фотография отвечает тем, что уничтожает человеческий залог. «Там, где перо не может схватить памятники и пейзажи во всей их правде и разносторонности, там, где капризничает и теряется карандаш,

48 Cormenin, Louis de, «À propos de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, de Maxime Du Camp», *La Lumière*, 12 juin 1852, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 124.

искажающий чистоту, достигаемую текстами, фотография непреклонна. [...] В ней, – утверждает Луи де Корменен, – нет ни фантазии, ни обмана – одна голая правда». Наконец, вдохновленный первой Всемирной выставкой, которая состоялась в Лондоне в предшествующем году (его текст датируется 1852 годом), де Корменен пророчесствует, что фотография, «доверенная нескольким отважным, совершит для нас кругосветное путешествие и принесет нам Вселенную в портфеле, так что нам даже не придется покидать наших кресел». Осуществление этого посредничества между огромностью «Вселенной» и замкнутым пространством буржуазного салона, угрозами неизвестности и безопасностью изнеженного зрителя, сидящего в своем «кресле», привело к публикации многочисленных альбомов. В первый период эти альбомы состояли из фотографий в точном смысле слова (сделанных с помощью солей серебра), что по причине больших временных затрат и высокой цены печати значительно ограничивало количество экземпляров. Только после того, как в результате трудоемких исследований типографская краска заменила соли серебра и печать стали проводить с помощью фотомеханического процесса, произошло смешение нового и старого: слияние фотографии и печати.

Репродуктивность фотографии (ограниченная тем не менее процедурой печати), мобильность (в силу ее легкости, маленького размера, небольшой стоимости), быстрота ее изготовления (несравненно превосходящая скорость исполнения рисунка или гравюры) и доверие к содержанию ее изображений сообщают фотографии исключительные и особые достоинства, предназначенные ей роль посредницы между миром и людьми – роль документа, адаптированного к первой стадии индустриального общества. Тем не менее представляется, что фотография сама по себе не оказалась бы способна перейти от репродукции (несколько десятков экземпляров) к изданию (несколько тысяч). Потребовалось соединить ее с более старой техникой гравюры и печати в смешении, включающем в себя фотогравюру, печатный оттиск типографской краской, прессу. Именно при этих услови-

ях она смогла, начиная с расцвета журналистики в 1920-е годы, ответить на растущие потребности индустриального рыночного общества, которое продвинулось на следующую ступень своей эволюции.

Модели видения

Соответствия между фотографией и индустриальным рыночным обществом не ограничиваются машинной и экономической областями. Будучи изображением-машиной и городским изображением, фотография является еще и кредитным изображением, а также таким, которое подчиняется своего рода демократическому принципу.

Рынок и деньги

В юриспруденции, как и в экономике, термин «кредитный» означает доверие и веру, без которых не были бы возможны никакой договор и никакой обмен. Бумажные деньги являются кредитными билетами, потому что они основаны на доверии. Без доверия они не могли бы ни циркулировать, ни участвовать в обмене: никто не согласился бы отдать свое имущество за такой билет, не имея уверенности, что он позволит получить имущество эквивалентной стоимости. Деньги – это система эквивалентности, репрезентации, гарантированной государством или центральным банком, чьим знаком, «изображением» как раз и является банковский билет. Это изображение не аналогичное, а числовое, не качественное, а количественное, изображение не определенной вещи, а класса вещей – всего, что можно получить с помощью купюры. В то время как деньги являются всеобщим эквивалентом, фотографическое изображение в свою очередь оказывается частным эквивалентом, прикрепленным к отдельной вещи. Однако отношения эквивалентности между вещами и изображениями-документами также должны быть гарантированы, и свойства фотографической аппаратуры с этой

точки зрения являются решающими, но недостаточными при отсутствии более общих условий.

Расцвет фотографии приходится на время подъема рыночной и биржевой экономики в Западной Европе, особенно в Париже и Лондоне. Первые успехи банков и фотографии построены на обновлении режима доверия. Именно вызывая доверие у множества мелких буржуа, банкиры Второй империи преуспели в накоплении своих состояний, прежде чем несколько громких скандалов подорвали это доверие; именно обновляя режим истины, питая веру в то, что ее изображения являют собой «точность, истину, саму реальность», фотография смогла заменить рисунок и гравюру в их документальных функциях. То, что она в середине XIX века оказалась способна реформировать режим истины, иначе говоря, создать доверие к документальной ценности своих изображений, стало возможным не только благодаря техническому ресурсу фотографии (машина, печать), но и потому, что она соответствовала генеральному курсу общества – «инструментальной рациональности», механизации, «духу капитализма» (Макс Вебер) и урбанизации: Георг Зиммель показал тесную связь между большими современными городами, «калькуляторской точностью практической жизни» и монетарной экономикой, «изгнавшей последние остатки личного производства и обмена»⁴⁹.

В самом деле, в середине XIX века фотография появляется как ответ на серьезный кризис доверия, который нанес удар по документальной ценности рукотворных изображений. В этом отношении красноречивым свидетельством является эпизод, случившийся в 1854 году со знаменитым археологом Фелисьеном Кеньяром де Сольси и фотографом Огюстом Зальцманом. Когда работы де Сольси в Иерусалиме вызывали оживленную полемику, а ценность его рисунков и карт отрицалась с целью опровержения его выводов, Зальцман предложил заменить эти рисунки фотографиями, поставить на место рисовальщика, заподозренного в жульничестве, другого – солнце, «чью чест-

49 Simmel G. *Philosophie de la modernité*, p. 236–237.

ность трудно будет подвергнуть сомнению». В течение нескольких месяцев Зальцман сделал пятьсот снимков, подтвердивших теории де Сольси и положивших конец спорам. В противоположность некоторым живописным видам путешествий (например, Максима Дюкана), альбом Зальцмана состоит из документов, предназначенных для того, чтобы поддержать некий тезис, участвовать в дебатах научного характера⁵⁰. В этой истории выразилась утрата доверия к рисунку и чертежу в противоположность фотографии, которая, со своей стороны, еще находится вне всяких подозрений. Что касается египтолога Теодула Девериа, он сочетает рисунок, применяемый для копирования надписей, и фотографию, используемую для «контроля» копий и «устранения тем самым почти всех сомнений»⁵¹.

Однако для того, чтобы сделать из фотографии кредитное изображение, одного доверия недостаточно. Она также должна, как и деньги, циркулировать, обмениваться, переходить из рук в руки. Знаменитому фотографу Андре-Адольфу-Эжену Диздери принадлежит первенство в создании условий для этого: он автор знаменитого изобретения – «визитной карточки». Когда в 1854 году Диздери зарегистрировал это изобретение, он уже усвоил принцип, который сформулирует жюри Всемирной выставки 1855 года: продавать много и дешево, чтобы увеличить доходы⁵². В противоположность многим своим коллегам, более

50 Напечатанные сперва у Бланкара-Эврава, 150 фотографий Огюста Зальцмана были опубликованы в 1856 году в издательстве «Жид и Бодри» под заглавием: «Иерусалим. Фотографические этюды и репродукции памятников Святого города с иудейской эпохи до наших дней, сделанные Огюстом Зальцманом в ходе его научной миссии на Востоке по поручению Министерства народного образования».

51 Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 136–143.

52 «В целом цена фотографий все еще слишком высока; производители недостаточно понимают, что, снизив свои цены, они значительно увеличили бы объем продаж своей продукции и, популяризируя фотографию, увеличили бы общую сумму своих доходов» (*Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international...*, 1856, p. 1233–1234, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 190).

приверженным эстетическим ценностям, чем законам рынка, Диздери понимает: «для того, чтобы сделать фотографические снимки пригодными для коммерческого использования, нужно значительно уменьшить затраты на производство»⁵³, прежде всего на производство портретов. Его система состоит в том, чтобы поместить на одной пластинке негатива не один большой снимок⁵⁴, а четыре, шесть, восемь или десять снимков меньшего размера (примерно 6 × 9 см). Экономия определяется не столько снижением количества материалов благодаря уменьшению размера, сколько тем фактом, что одна последовательность действий позволяет получить уже не одно, а несколько изображений. Таким образом, Диздери использует одну пластинку, содержащую десять видов, для «получения десяти снимков сразу с тем, – объясняет он, – чтобы все время и все затраты, необходимые для получения одного снимка, можно было разделить на десять. Это сильно снижает стоимость каждого из этих десяти снимков»⁵⁵. Затем они разрезались и каждый из них наклеивался на оборотную сторону визитной карточки.

Потребовалось ждать до начала 1860-х годов, чтобы утвердилось то, что сегодня называется «стандарт» визитной карточки: речь идет не о настоящем изобретении, а об адаптации к законам рынка уже существующей практики фотографического портрета. В следующем десятилетии, в те времена, когда редингот выполняет функцию социального разграничения с миром труда (мастерами, ремесленниками, рабочими), визитная карточка имеет огромный успех и становится настоящей модой

53 Disdéri, André-Adolphe-Eugène, «Brevet d'invention» (26 novembre 1854), in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 354.

54 «Принятый формат из-за своей слишком высокой цены был недоступен массовой публике; желание преодолеть это препятствие, создаваемое распространению фотографии затратами, необходимыми для производства больших снимков, и привело нас к мысли об уменьшении портрета до формата визитной карточки» (Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, 1861, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 352).

55 Disdéri A.-A.-E., «Brevet d'invention», p. 356.

в среде буржуазных классов, от высших сановников до мелких служащих. Этот социальный феномен можно описать как первое средство массовой информации, способное соединить фотографическое изображение с именем знаменитости – функция, которая в 1850-е годы еще была возложена на гравюру и литографию (одним из самых ярких примеров этого является знаменитый «Пантеон Надара» – появившаяся в 1854 году огромная литография, где было собрано триста пятьдесят знаменитостей). Достаточно дешевая, маленького формата, напечатанная во множестве экземпляров (их продавали дюжинами или сотнями) фотографическая визитная карточка широко распространяла портреты лиц, в той или иной мере прославившихся в сфере политики, военного дела, экономики, индустрии, финансов, религии, изобразительного искусства, театра, музыки, литературы и т. д. Всем «нравилось умножать число экземпляров своей прекрасной персоны, и в элегантном обществе стало принято развозить свои портреты как свидетельство отданного визита. Вскоре возникла идея собрать портреты, сформировать из них галерею и держать у себя постоянную выставку своих друзей и знакомых»⁵⁶. Простые и прямо идентифицируемые формы моделей, стереотипно размещаемых в ателье, предметы, обладающие социальной знаковостью (цилиндр, редингот, некоторые аксессуары, напоминающие о буржуазном салоне), маленький формат, серийное производство, циркуляция и обмен («стало принято развозить свои портреты...») во многих отношениях сближают визитные карточки с денежными знаками.

Так Диздери разработал техническую процедуру, а в дополнение к этому и эстетическую схему адаптации портретов к социальным и экономическим условиям текущего момента. Огромный успех, который имела эта формула, доказывает ее правильность и в то же время утверждает инверсию, ставшую возможной благодаря фотографии: техника и экономика отныне

⁵⁶ Audigier, Henri de, «Chronique», *La Presse*, 7 oct. 1860, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 356.

превалируют над эстетикой. Этот новый порядок приоритетов, конечно, не является неизбежным, поскольку фотографы-художники мобилизуют всю свою энергию, чтобы его разрушить, но он будет доминировать в фотографии-документе на протяжении полутора веков.

Действительно, с появлением фотографии изображение интериоризирует предполагаемые цели: деньги, выгоду. Именно интериоризация денег позволяет фотографическим изображениям существовать и достигать завершенности; в фотографии кристаллизуется именно такая двойная логика технологии и монетарной экономики, даже если с этим и не согласились бы фотографы-художники. «Индустриальное искусство определяется не механической репродукцией, но своей внутренней связью с деньгами»⁵⁷, – замечает Жиль Делез по поводу кино. Конечно, «инфернальный круговорот изображений и денег» в фотографии никогда не достигнет той широты, какую он узнает в кино, но он утверждается именно с ее появлением. «Обменивать изображения на деньги, обменивать время на изображения, конвертировать время, прозрачную поверхность, в деньги, поверхность непрозрачную»⁵⁸, – так, в терминах Делеза, можно было бы сформулировать основной принцип фотографии-документа, которому Дыздери сообщает первый импульс.

Демократия

Часто, особенно в первые годы существования фотографии, возникает ситуация, когда достоинства, ей приписываемые, оказываются весьма далеки от ее реальных успехов. Так, ментальность с самого начала постоянно упоминалась в числе ее преимуществ, но в действительности была достигнута на полвека позже. В определенном смысле так же обстоит дело и с демократией – современной ценностью, с которой фотографию часто

57 Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 104.

58 *Ibid.*, p. 105.

будут связывать, считая ее то орудием на службе демократии, то самим воплощением демократических принципов.

Сенсимонисты, пламенные поборники индустриального прогресса, весьма влиятельные ко времени Всемирной выставки 1855 года, рассматривали искусство, науку и индустрию как лучшие носители демократии. Пьер Калуан, очевидно, вдохновляется их идеями, когда выражает пожелание, чтобы фотография «стремилась к выполнению большой нравственной работы», внося вклад в «крестовый поход против дурного вкуса»⁵⁹. Размноженные и предоставленные «в общее распоряжение» благодаря фотографии, шедевры искусства должны были, как напишет чуть позже «Фотографическое обозрение», способствовать «просвещению масс, чтобы воспитать их и сделать их лучше»⁶⁰. Социальную власть искусства защищал уже граф Леон де Лаборд в объемном отчете о Всемирной выставке 1851 года. Там он восхвалял «популяризацию» искусства с использованием всех «средств репродукции», прежде всего фотографии, возведенной его пером в ранг «превосходнейшей служанки демократии»⁶¹. Своим противникам он отвечал: «Ничто так не дойдет до фабричного рабочего, ничто не обратит его к его работе, выполняемой для хозяина, лучше, чем знание шедевров, красоту которых он понял и признал недостижимость этой красоты. Невежество и одиночество создают иллюзии себялюбия; образование в общении с великими произведениями искусства ставит все таланты на место»⁶².

Аналогичную концепцию демократии и популяризации, или, скорее, индоктринации, разделяет и Диздери, когда связывает Всемирную выставку 1855 года и фотографию в единый проект:

59 Caloine, Pierre, «De l'influence de la photographie sur l'avenir de l'art du dessin», *La Lumière*, 29 avril 1854, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 183–184.

60 *Revue photographique*, 1862, p. 151.

61 Laborde, Léon de, *Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, Paris, 1856, p. 481, 495.

62 *Ibid.*, p. 495.

«Наблюдая прогресс, достигнутый искусством и индустрией, – отмечает он, – рабочий и художник будут стремиться скопировать его, достичь и даже превзойти совершенство образцов, которые будут у них перед глазами. Да, для работодателя, как и для рабочего, в этом есть польза и моральная, и материальная; этим определяется значительное возрастание производства и облегчение продаж»⁶³. Отметим, что Диздери переоценивает, и весьма, технические возможности процесса, реальные для того времени: вопреки всякой очевидности он утверждает, что фотография способна «доставить в двадцать четыре часа по невероятно скромной цене тысячи экземпляров» репродукций объектов, представленных на Выставке.

Приблизительно через сто лет, в период между двумя войнами, демократический вопрос встанет иначе, поскольку радикально изменится политический и социальный контекст, а также поскольку на тот момент уже будет существовать широкое и динамичное движение любителей. Фотография больше не служит для «популяризации» произведений искусства, науки и индустрии со смехотворной – скорее идеологической, чем эффективной – целью обольстить и дисциплинировать рабочий класс. Напротив, речь идет об информировании, образовании, воспитании широкой публики с помощью практики фотографии, которую считают по преимуществу народным искусством. В русле пикториализма фотографические общества, салоны и выставки, руководства для начинающих и, в особенности, журналы, такие как «La Photo pour tous» («Фотография для всех») или «Revue française de photographie» («Французское фотографическое обозрение»), стремятся продвигать фотографию как искусство и предоставить это искусство в распоряжение как можно большего числа людей.

Итак, в начале существования фотографии демократические акции были задуманы (скорее задуманы, чем действительно введены в действие) в модусе «популяризации», этой смеси уто-

63 Disdéri, A.-A.-E., *Renseignements photographiques...* p. 185–186.

пии и дисциплины, ставившей своей целью использование фотографии-документа для того, чтобы сделать общеизвестными подвиги индустрии и как можно шире распространить сокровища культурного наследия – «непреходящие богатства, которые доселе пребывали в хранилищах коллекционеров, возлюбленных фортуной»⁶⁴. В период между двумя войнами демократизация состояла в том, чтобы открыть для всех доступ к практике, больше не предназначать фотографию для меньшинства, а интегрировать ее во все моменты жизни. Этому способствовали распространение образования и технические новшества: облегчение аппаратов, упрощение операций, мгновенность и т. д.

Помимо изображений и практик с несомненно демократическим эффектом, фотографический процесс сам по себе с первых мгновений своего существования воспринимался как демократический по существу. Действительно, в 1839 году Жюль Жанен в своих высказываниях констатирует, что пластинка дагерротипа принимает без какого бы то ни было различия «землю и небо, текущую воду, собор, скрывающийся в облаках, или камень, мостовую, неразличимую песчинку, что несется по ее поверхности». «Все эти вещи, – добавляет он, – большие или маленькие, которые равны перед солнцем, становятся важными в то самое мгновение, когда данная конкретная камера обскура сохраняет их отпечатки»⁶⁵. Словом, как и солнце, фотография не строит иерархий, ее взгляд на мир демократичен: все вещи для нее равны. Этот гимн естественной демократии на самом деле является позитивной версией одной из тем, которую будут бесконечно варьировать противники фотографии, чтобы отказать ей в праве претендовать на статус искусства.

В 1857 году критик Гюстав Планш отвергает противоестественные посягательства фотографии на статус пейзажной живописи: «Солнце записывает все, к чему оно прикасается; оно ничего не опускает, ничем не жертвует», тогда как искусство

64 Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques*, p. 119.

65 Janin J., «Le Daguerotype [sic]», p. 46–51.

должно «выбирать то, что ему подходит, и отвергать то, что ему не подходит»⁶⁶. Иначе говоря, фотография и искусство непримиримы, как демократия и аристократия. В своем «Дневнике» Эжен Делакруа обращается к этой любимой теме противников фотографии, тоже возводя знаменитую «теорию жертв» в ранг одного из фундаментальных критериев искусства. «Слабость» фотографии, объясняет он, парадоксальным образом заключается в ее чрезмерном «совершенстве». В силу своей точности и «верности» она «затмевает и искажает видение», создает угрозу «счастливой неспособности [глаза] различать бесконечные детали»⁶⁷. Понятно, насколько теория жертв, столь подходящая для живописи, рисунка и гравюры и столь противоположная фотографии, поддерживает элитарную и аристократическую концепцию искусства, антагонистическую по отношению к утопии демократического, эгалитарного видения мира и вещей. Делакруа извлекает из этих замечаний различие между живописью и фотографией. В то время как первая, по его мнению, принадлежит порядку выстраивания, поскольку художник организует элементы своей картины, фотография имеет отношение к схватыванию, изъятию, вырезанию: «Когда фотограф берет вид, вы видите всегда только часть, вырезанную из целого»⁶⁸. Фотограф «берет», живописец сочиняет; полотно – это целостность, фотография – только фрагмент. Решительно и радикально отделяет фотографию от искусства тот факт, что на всех уровнях «деталь [в ней] так же главенствует, как и основное», что процесс не устанавливает никакой иерархии: ни между регистрируемыми предметами, ни между репродуцируемыми деталями, ни между краями и центром изображения.

Это полемическое противопоставление живописи и фотографии, бесконечно формулируемое на протяжении более чем

66 Planche, Gustave, «Le paysage et les paysagistes», *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 268–269.

67 Delacroix, Eugène, *Journal*, 1 sept. 1859, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 270.

68 *Ibid.*

столетия, будет варьироваться во множестве других столь же резких и манихейских оппозиций, которые являются выражением в сфере изображений двух больших концепций мира. Противопоставление живописи и фотографии эстетически проявляется в возможности или невозможности жертвовать деталями изображения или выбирать их, а также в различии размытости и четкости, построения и схватывания, целостности и фрагмента. Противопоставление живописи и фотографии технически выражается в различии между рукой художника и машиной оператора, а онтологически – в расстоянии, разделяющем искусство и документ (Гюстав Планш: «Произведение солнца, рассматриваемое как документ, – превосходная вещь; если же мы хотим видеть в нем эквивалент совершеннейшего искусства, мы находимся в абсолютном заблуждении»⁶⁹.) Политически противопоставление живописи и фотографии раскрывается в антагонизме аристократической и демократической концепций культуры и общества, а социально – в несовместимости прединдустриального и индустриального обществ, ценностей прошлого и настоящего. Словом, конфликт, который противопоставляет фотографию и живопись в середине XIX века, является знаковым для климата современности и споров, пронизывающих ее.

Имманентность видения

Противопоставление живописи и фотографии проявляется внутри большого разлома, характерного для европейской современности – широкого процесса секуляризации, проявившегося в отказе от божественного трансцендентного авторитета в области профанных дел. Действительно, когда журналист Жюль Жанен в 1839 году изумляется тому, что дагерротип регистрирует без различия «землю и небо, текущую воду, собор, скрывающийся-

69 Planche G., «Le paysage et les paysagistes», in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 269.

ся в облаках, или камень, мостовую, неразличимую песчинку, что несется по ее поверхности, все эти вещи, большие или маленькие, которые равны перед солнцем»⁷⁰, с одной стороны, он хочет сказать, что фотография не выстраивает иерархий по причине присущего ей своего рода природного демократического принципа, с другой – утверждает, что в ней небо и земля, собор и песчинка отныне равны. Иначе говоря, фотографическое изображение игнорирует трансцендентность, переносит священные ценности на землю, на уровень тривиальных вещей профанного мира: собор отныне эквивалентен песчинке.

Итак, трансцендентность, главенствовавшая в искусстве на протяжении веков, терпит поражение в новой парадигме, которую фотография вносит в мир изображений, замещая руку художника машиной. Отныне и впервые изображения как химические запечатления вещей исходят только из этого мира и отсылают только к нему. Имманентность приходит на место трансцендентности. Фотография выделяет в мире изображений план имманентности. Именно в этом основание ее документальной силы, именно этому она обязана и тем, что сталкивается с длительным и упорным сопротивлением. Против фотографии с самого начала ополчились два больших течения, враждебных современности: с одной стороны – имманентные, творческие и конструктивные силы; с другой – трансцендентная установленная власть, благоприятствующая существующему порядку⁷¹, в данном случае власть Академий и художественных институций.

Определенно на стороне трансцендентности находится, например, Шарль Бодлер, направляя против фотографии жесткую обличительную речь «Современная публика и фотография»⁷² по случаю Салона 1859 года. Помимо фотографии, он формулирует двойное отвержение: индустрии, «самого смертельного врага искусства», и реализма, верящего в возможность «точно-

70 Janin J., «Le Daguerotype [sic]», p. 46–51.

71 Hardt, Michael et Negri, Antonio, *Empire*. Paris: Exils, 2000, p. 109.

72 Baudelaire Ch. «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», p. 746–750.

го воспроизведения природы». Он связывает распространение фотографии с экономическим подъемом и нарциссизмом буржуазии, которую он обвиняет в желании созерцать «свое тривиальное изображение на металле» (дагерротип). Пылкость бодлеровского злословия происходит от неспособности фотографии дать ему то, чего он требовал от живописи: «Образ прошлого мира, того, что видится через пелену ностальгических слез»⁷³. Он отвергает также практику, которая имеет своей целью, как он считает, «поразить» публику, «удивить» ее, «изумить», не оставляя возможности ни для медленной работы памяти, ни для цветения «сферы неосязаемого и воображаемого». Для Бодлера фотографии, лишенные ауры, не имеют души. Они неустрашимо соединены с Реальностью, тогда как искусство пытается прикоснуться к Идеалу.

В середине XIX века, порывая с трансцендентностью, фотография радикально изменяет взгляд на мир. Она заставляет его спуститься с Неба на Землю. Именно это, а не только ее дескриптивные способности, позволяет фотографии продуцировать новые режимы визуальности, поскольку она представляет вещи в новом освещении: прямом, свободном от обходных маневров, ограничений, фильтров и противоречий, навязываемых божественными силами и религиозными догмами. Сформированный имманентностью взгляд фотографии на вещи более устремлен к будущему, чем отмечен традициями и прошлым; это эгалитарный взгляд, игнорирующий или отрицающий старые иерархии и представления о ценности вещей; это профанный взгляд, если не свободный, то освобожденный от власти сакрального; это прямой и однозначный взгляд, вполне укорененный здесь, внизу, и независимый от трансцендирующих сил. План имманентности, который исследует фотография, предпочитающая Реальность трансцендентному Идеалу, является территорией фотографической истины.

⁷³ Benjamin W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 198.

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ИСТИНА

В 1910 году V Международный фотографический конгресс в Брюсселе принял решение применять термин «документ» только к тем изображениям, которые могут «быть использованы для различных исследований природы». В особенности подчеркивалось, что «красота фотографии здесь является второстепенной, [поскольку] достаточно того, чтобы изображение было очень четким, позволяло рассмотреть детали и бережно сохранялось с тем, чтобы как можно дольше сопротивляться повреждениям, причиняемым временем». Хотя здесь ясно утверждается, что не любое фотографическое изображение является документом и что фотографическая практика не ограничивается документальными функциями, много будет и таких высказываний, как декларация Филиппа Суно, заявившего в 1931 году, что «фотография прежде всего является документом, и изначально следует подходить к ней именно так», иначе говоря, что не надо «изолировать ее ни от ее субъекта, ни от ее полезности»⁷⁴. Итак, документ должен исчерпываться своей задачей. Полезность должна главенствовать над эстетикой, а красота – только факультативное дополнение. Это определение, строго практическое (регистрировать, восстанавливать, сохранять), функциональное (четкость, устойчивость, наглядность) и количественное (доступность деталей), ограничивает документ чисто количественными характеристиками, в противоположность искусству, которое должно быть сферой качества.

В отличие от фотографии-выражения или фотографии-материала, которые будут рассмотрены ниже, а также в отличие

⁷⁴ Soupault, Philippe, «État de la photographie», *Arts et métiers graphiques*, special N «PHOTOGRAPHIE», 1931, cit.: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 61.

от рисунка, живописи и синтетических изображений, фотография-документ стремится полностью соответствовать чувственно воспринимаемой материальной вещи, существующей прежде нее. Фотография-документ делает своей программой регистрацию следов внешней реальности, верное воспроизведение ее видимости. Эта метафизика репрезентации строится как на аналогических возможностях оптической системы, так и на логике запечатления с помощью химического оборудования и находит свое завершение в этике точности и в эстетике прозрачности.

Вопреки многому, что было сказано и написано по наивности, по слепоте или в полемическом задоре, фотографии не присущи ни точность, ни истинность. Если ее изображения и могут сойти за точные и даже истинные, они не содержат источник своей точности и истинности в самих себе. «Истина неотделима от процедуры, которая ее устанавливает»⁷⁵; нам предстоит понять, благодаря каким процедурам фотография-документ, полностью сконструированная, конвенциональная и опосредованная, смогла показаться реалистичной, непосредственной, точной и истинной; понять, как цепь трансформаций, ведущая от вещи к изображению, может завершаться в точном и истинном. Одним словом, нам предстоит понять производство достоверностей⁷⁶, или верований, и описать механизмы высказывания и формы, которые оно вводит в действие.

МАГИЯ ИСТИНЫ

Возможно, это прозвучит парадоксально, но истина – магический продукт. В суде «следует рассматривать истинность фактов, отправляясь от того, что сказано»⁷⁷. Изображение апеллирует к доверию зрителей, как суд – к убеждениям судьи.

⁷⁵ Deleuze G., *Foucault*. p. 70.

⁷⁶ Latour, Bruno, *La Clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences*. Paris: La Découverte, 1993, p. 179.

⁷⁷ Antiphon, *Tétralogie*, III, 2, in: Cassin, Barbara, *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995, p. 174.

Документ нуждается в сходстве или точности меньше, чем в доверии.

С того момента, когда некоторые фотографические снимки – точнее, те, что образуют территорию документа, – смогли сойти за «точность, истину, саму реальность»⁷⁸, они стали отличаться от ординарных предметов, свойства которых можно только констатировать и исследовать. Они стали магическими предметами, в чьи качества предполагается верить. «В магию верят, ее не ощущают»⁷⁹, – замечает Марсель Мосс. Она находится не в самом маге и не в магических инструментах или операциях, но в коллективной вере всей магической группы⁸⁰. Как и любые другие верования, вера в документальную истину требует особых условий. Именно они делают возможной ситуацию, когда артефакт может быть эквивалентен реальным вещам и фактам или достаточно представителен, чтобы их символически замещать. Эта – скорее социальная, чем техническая и миметическая – эквивалентность, которая определяет доверие, сегодня находится в упадке после пережитого высокого подъема. Что поддерживает эту веру в точность, истинность и реальность фотографии-документа?

Во-первых, конечно, вера держится на том факте, что фотография завершает, рационализирует и механизмирует порядок, установившийся на Западе начиная с кватроченто: символическая форма перспективы, создаваемый ею перцептивный габитус и аппарат *камеры обскуры*. Перспектива – это фиктивная, воображаемая организация, обладающая репутацией имитации восприятия; картина переводит прозу мира на иностранный язык кодифицированного, конвенционального кадра. В середине XIX века фотография не поставила под вопрос перцептивный

78 *Revue photographique*, 1857, np.

79 Mauss, Marcel, «Esquisse d'une théorie générale de la magie» (1902), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1993, p. 90.

80 Bourdieu, Pierre, «La production de la croyance», in: Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992, p. 237.

габитус, который разворачивается в перспективистской картине; напротив, он был систематизирован оптикой и обязательным использованием камеры обскуры⁸¹, до этого существовавшей только как факультативный аксессуар в арсенале живописцев.

Во-вторых, фотография соединяет механизацию мимесиса с другим рычагом точности и истинности – химической регистрацией видимостей. Логическое *правдо-подобие* отпечатка (обладающего репутацией скорее «правдивого», чем «подобного»), таким образом, комбинируется с эстетическим *правдо-подобием* изображения (скорее «подобного» и «вероятного», чем «правдивого»)⁸²; химические свойства отпечатка добавляются к физическим свойствам машины, чтобы обновить веру в имитацию, как это покажет очень скоро, в 1854 году, эпизод с Огюстом Зальцманом, Кеньяром де Сольси и альбомом «Иерусалим». Перед лицом кризиса истины, потери доверия, затрагивающей как рисунок, так и письмо, искусство и прессу, и в ответ на глубокое сомнение, объектом которого все они стали, фотография обновляет процедуры истины, механизуя оптическую истину (истину камеры обскуры и объектива) и удваивая ее истинной контакта (отпечатка), соединяя таким образом физику с химией.

В-третьих, если машина-фотография способна так обновить процедуры истины, то это становится возможным благодаря глубоким изменениям в самой экономике изображения, то есть по причине его современности. На смену ремесленной парадигме рисунка, который является выражением художника и плодом его ручных умений, приходит индустриальная парадигма фотографии, представляющая собой схватывание видимости вещей с помощью машины. С одной стороны – репрезентация, икона, имитация; с другой – регистрация, индекс, запечатление. Художник уступает место оператору, свободные искусства – ме-

81 Фотограммы, которые не используют камеру обскуры, по большей части находятся за пределами документального поля и не претендуют на то, чтобы быть предметами доверия, что свойственно фотографии-документу.

82 Cassin B., *L'Effet sophistique*, p. 171–172, 339.

ханическим, оригинальность и уникальность произведения – одинаковости и множественности снимков. Механизация, регистрация, запечатление тем не менее являются факторами истины только в силу этой современной веры, желающей, чтобы истинность возрастала по мере того, как уменьшается доля участия человека в изображении. В противоположность произведениям искусства, фотография-документ обязана своей истинностью тому факту, что она является, скажем так, изображением без человека, что она разрушила прежнее единство художника и его изображения ради новой связи между вещью и ее фотографией.

Наконец, следует уточнить, что этой вере противостоит уверенность противников фотографии в том, что истина полностью пребывает в художнике, единственном, кто способен проникнуть за тривиальные видимости в высшие сферы истины. Однако эта субъективистская концепция истины претерпела кризис из-за одновременного появления фотографии, современности и позитивизма (шесть томов «Курса позитивной философии» Огюста Конта выходят между 1830 и 1848 годами, как раз в момент рождения фотографии). Субъективизм, широко распространенный в поле искусства в XIX веке, является прямой противоположностью фотографического объективизма, который стремится к тому, чтобы «сам предмет стал тайной знака, им порождаемого»⁸³, и, таким образом, верит в возможность достичь истины с помощью одного только схватывания чувственно воспринимаемого предмета. Равным образом, надо ли уточнять, что сегодня пришел черед самому фотографическому документу претерпевать кризис из-за наступления информационного общества, которое разрушает условия веры в фотографию-документ. Тем не менее закат этой веры не везде одинаков. Она остается тем сильнее, чем ближе друг к другу кажутся изображения и вещи. Скажем так: вера уменьшается

83 Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* (1964). Paris: Quadrige/PUF, 1996, p. 37.

по мере того, как мы движемся от семьи к большой иллюстрированной прессе и современному искусству. Фотографический документ перестал соответствовать нуждам самых развитых в культурном и технологическом отношении секторов, а именно разработки и производства продукции, знания и услуг, потому что реальность постиндустриального общества не такова, как реальность общества индустриального; потому что, например, в медицине фотография и радиография не дают доступа к той телесной реальности, какую открывают эхография, доплерография, сканер и особенно изображения, полученные методом ядерного магнитного резонанса (ЯМР); потому что фотографии прессы никак не могут соперничать с телевизионной информацией, распространяемой непрерывно и прямо со спутников. Новая реальность требует новых изображений и новой технической аппаратуры для их получения, а также и новых модусов веры.

СПОСОБЫ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ИСТИНЫ

Итак, с середины XIX века до первых лет после Второй мировой войны документальная ценность фотографии, вера в ее точность и истинность основывались на механизмах, практиках и формах «фотографии-документа». Эта вера в свою очередь была построена на пересечении множества высказываний, которые питали весьма полезную фикцию фотографической истины.

Количество без качества

В 1839 году журналист Жюль Жанен предложил сравнение: дагерротип подобен «зеркалу, [которое] сохраняет отпечаток всех предметов, в нем отражающихся»⁸⁴. Эта метафора тем бо-

⁸⁴ Цитаты, приведенные ниже, взяты из статьи: Janin J., «Le Daguerrotype [sic]», p. 46–51.

лее точна, что она относится не к фотографии (на бумаге), а к дагерротипу, металлическая посеребренная поверхность которого вполне зеркальна. Но эта исходная притча о зеркале надолго ограничит фотографию моделью сомнительного красноречия. Зеркало станет самой яркой метафорой фотографии-документа: совершенно аналогичное, вполне достоверное изображение, абсолютно не поддающееся фальсификации, поскольку оно возникает автоматически, без человека, без формы, без качества.

В действительности зеркало стало фотографией только тогда, когда появилась возможность регистрировать мимолетные отражения, когда темпоральная система зеркала смогла объединиться с атемпоральной системой регистрации, столь же автоматической, как и само зеркало. Однако слишком акцентируя автоматизм регистрации, мы ограничиваем фотографию-документ функцией пассивной и нейтральной рецептивности (регистрировать – значит останавливать мгновение, удерживать видимость, сохранять, накапливать отпечатки), обрезаем себя видеть в ней только приемник, находящийся вне репрезентации, простую техническую репродукцию без автора и формы, чистый банк данных.

Так теоретическая недооценка регистрации, следа, запечатления, которая господствовала на протяжении четверти века в дискурсе о фотографии, привела к тому, что изображение свели к количеству без качества. Сегодня хорошо известно, что Пирс еще в конце XIX века провел различие трех больших типов знаков: икон, индексов и символов, различив эти знаки по особенностям их связи с референтом. Если иконы главным образом принадлежат порядку сходства (это случай фигуративного рисунка и живописи), если символы полностью управляются конвенцией (белая трость слепого, зеленый крест аптеки и т. д.), то связь с референтом, характерная для индекса, состоит в физическом соприкосновении, контакте, причем сходство не обязательно. Это именно случай всех отпечатков, большой семьи, которая развивается от отпечатка ноги на земле – к фотографии и включает в себя все формы: и формы скульптора, отливающие-

го статуи, и формы кондитера. Если взять фотографию в целом, она отличается от рисунка тем, что между вещью и изображением в начале процесса производства непременно происходит физический контакт, опосредованный светом и химическими веществами. Изображение через контакт, изображение, привязанное к исходной вещи, – такова специфика фотографии.

Метафоры зеркала и механизации изображения, впрочем, компрометируют объективистскую концепцию, согласно которой реальность является принципиально материальной и истина вполне содержится в предметах, полностью доступна видению. Истину всегда нужно производить или создавать (не достигать, не находить, не репродуцировать, не собирать), однако большинство вчерашних и сегодняшних комментаторов не прекращают повторять набор очевидных вещей, невольно следуя наивности Луи де Корменена, который в 1852 году утверждал, что фотография не содержит «ни фантазии, ни обмана – одну голую правду»⁸⁵. Таким образом понимаемая правда была бы правдой мимолетных видимостей: только такую правду может удержать инструмент, имеющий репутацию негибкого и ничтожного, – фотография, «амбиции которой ограничиваются тем, чтобы составлять протоколы и транскрибировать»⁸⁶. В целом эта правда была бы правдой зеркала (отражения), кальки (снятия) или отпечатка (регистрации), но не правдой карты (конструкции)⁸⁷. Фотография-документ «не лжет», повторяет в 1932 году Андре Беклер, потому что она «ничего не изобретает», потому что она «ничего не выбирает»⁸⁸. По его мнению, именно на таких условиях она может полноценно играть роль документа, служить «глазами и памятью», в чем, говорит он, нуждается «наша

85 Cormenin L. de, «À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie», p. 124.

86 *Ibid.*

87 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980, p. 20.

88 Beucler, André, *Photographie, Arts et métiers graphiques*, 1932, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 62–66.

эпоха»⁸⁹ – эпоха между двумя войнами. Такова парадоксальная истина, представляющая собой только совпадение ряда отсутствий, только продукт чистого функционирования машины.

Тем не менее, в противоположность тому, о чем может свидетельствовать самая обыкновенная фотографическая практика, истина, как и внешняя реальность, никогда не открывается прямо, путем простой регистрации. Истина всегда вторична, скрыта, сложена, как секрет. Она не констатируется и не регистрируется. Она не снимается с поверхности вещей и явлений. Она устанавливается. Между прочим, функция историков, полицейских, судей, ученых и фотографов состоит именно в том, чтобы установить в соответствии со специфическими для каждого случая процедурами свою версию истины и актуализировать ее в объектах заданной формы. Они извлекают ее скорее из правдоподобного и вероятного, чем из истинного. Правда фактов и вещей не совпадает с правдоподобием дискурсов и изображений. Вопреки своему контакту с вещами фотография-документ не является исключением из этого правила: она тоже подчиняется логике правдоподобия, а не правды; путь от правдоподобного к реальному и к правде и для нее тоже является всегда извилистым и неочевидным. В «Искусстве риторики» Аристотель попытался свести естественную силу правды и техническую силу правдоподобного или убедительного; в фотографии встреча порядка вещей и порядка изображений происходит в актах веры.

Машина видения

В фотографии-документе встреча порядка вещей и порядка изображений может создавать иллюзию прозрачности изображения, то есть иллюзию невозможности воспринять различия между вещью и изображением. Когда эту иллюзию, стремящуюся приравнять фотографию к самой вещи, разделяют самые

89 Beucler, André, *Photographie, Arts et métiers graphiques*, p. 62–65.

уважаемые ученые, она выходит за пределы эмфазы или удивления, всеобщего недоверия, идеологической наивности или коммерческих ухищрений. Выступая в 1853 году перед собранием Академии наук, Анри Мильн-Эдвард довольно обычным образом обращает внимание на то, что зоологические фотографии Луи Руссо богаты «множеством деталей, ускользающих от глаза» зоолога и руки рисовальщика, и добавляет: «Когда принимаешься рассматривать эти пластинки [фотографические] с помощью *лупы*, видишь там все те детали, которые этот инструмент показал бы в самом предмете»⁹⁰. Если верить этому, фотографическое изображение может заменить сам предмет зоологического исследования! Сколь бы экстравагантным ни казалось это сегодня, тему подхватили многие комментаторы. Например, в 1851 году Франсис Вей рассказывает, как барон Гро, археолог и дипломат, «изучая с помощью лупы» дагерротипы, привезенные им из Акрополя, «вдруг с помощью увеличительного стекла открыл на камне в высшей степени любопытную античную фигуру, ранее ускользавшую от его внимания». Вей заключает: «Микроскоп позволил заметить этот ценный документ, открытый с помощью дагерротипа, в семистах лье от Афин»⁹¹.

Союз фотографии и лупы (или микроскопа), сложившийся в первые годы существования фотографии, устанавливает меру иллюзий, сопровождающих новое изображение; он показывает также надежды, которые фотография рождает у ученых; он еще раз подтверждает замечание Эрвина Панофски о том, что анатомия как наука до Леонардо да Винчи, когда не было перспективы и завершено и точного рисунка в трех измерениях, попросту не практиковалась: «Даже лучшие из наблюдений были напрасны, потому что невозможно было сравнить их с другими и таким образом подвергнуть испытанию их общую ценность».

90 «Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique* par MM. Rousseau et Devéria», p. 77-78.

91 Wey, Francis, «De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts», *La Lumière*, 9 févr. 1851, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 112.

«Не будет преувеличением утверждать, – продолжает Панофски, – что в истории современной науки введение перспективы обозначило начало первого периода; изобретение телескопа и микроскопа – начало второго периода; открытие фотографии – начало третьего: в науках обзорающих или описательных изображение – не столько иллюстрация к изложению, сколько само изложение»⁹².

Более того: утверждение, что натуралист может «совершать реальные открытия с помощью изображения, как он делал это прежде, рассматривая объекты в природе»⁹³, приводит к возникновению постулата: фотографии-документы в точности дублируют вещи мира, полностью смешиваются с ними, замещают их без потерь. Изображение, абсолютно идентичное вещи – как ее облику, так и ее структуре и вещественной субстанции, – становится неотличимым от нее настолько, что изображение и даже само понятие изображения и имитации находится под угрозой. Это, заметим в скобках, оправдывает отказ художников признавать за фотографией малейшее художественное достоинство. Действительно, имитация предполагает, что изображение одновременно дублирует свою модель и отличается от нее. Оно не столько идентично, сколько подобно, что предполагает дистанцию. Эта дистанция образуется редукциями и трансформациями, выражением и интерпретацией, всеми пространственными, временными, формальными и материальными перепадами, которые конституируют само изображение. На самом деле именно в этой дистанции, описываемой префиксом «ре» в слове «репрезентация», предполагаемой как незначительная, но всегда непреодолимая, изображение черпает свою силу и свою сущность в качестве изображения. Стоит только разнице между вещью и ее образом стать бесконечно малой,

92 Panofsky, Erwin, «Artiste, savant, génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung», in: Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard, 1969, p. 118–119.

93 «Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique* par MM. Rousseau et Devéria», p. 77–78.

стоит только поколебать различие оригинала и копии, как имитация уничтожается в видении. Итак, изображение – не более чем инструмент видения, а фотографическая аппаратура – не более чем машина видения.

Такой представляется судьба, уготованная фотографии-документу, о чем свидетельствуют еще и сегодня, более полутора веков спустя, реакции, обыкновенно ею рождаемые. Достоинством телевизионной передачи «Одна минута – одно изображение», созданной в 1983 году Аньес Варда и Национальным центром фотографии, стало то, что она позволила высказаться ряду лиц – скромных и знаменитых, образованных и необразованных, – которых пригласили в течение одной минуты произнести монолог по поводу одной фотографии. Несмотря на разнородность приглашенных и изображений, в ходе передач выяснилось, что такого рода высказывания на самом деле довольно однообразны, по крайней мере в своей манере пронизывать изображения, как если бы они были прозрачными. Эти высказывания объединяло то, что они находились за пределами изображений, их субстанции и их форм, в регистре «вот – это, а вот – то», в идентификации и номинации их референта. Обращенные к изображению, высказывания парадоксальным образом умалчивали о нем, по большей части полностью сосредоточившись на изображенной вещи. Таким образом, высказывания, рожденные передачей «Одна минута – одно изображение», были удивительно безразличны к изображению или, скорее, неспособны о нем говорить.

Культ референта

Подобная афазия по отношению к изображению у Ролана Барта трансформируется в слепоту, порождающую крайне пространную концепцию фотографии без изображений. «Что бы ни показывало фото и в какой бы оно ни было сделано манере, – утверждает он, – оно всегда невидимо, смотрят вовсе не на него». Этому не-видению изображений противостоит обо-

стренное внимание, направленное на вещи: «Я вижу только референт»⁹⁴, – сообщает Барт, оправдывая эту позицию тем фактом, что в фотографии референт прямо, почти автоматически «соприкасается» с изображением. Забвение изображений и культ референта сопровождаются в «*Camera lucida*» настоящим господством *зрителя*: это «я», характеризующееся вполне человеческой плотностью эмоций, чувств, тревог, вкусов и наваждений. Чтобы сохранить аффекты, «я должен удалить фото»⁹⁵, – уточняет Барт, выстраивая *зрителя* «в меру фотографического “знания”»⁹⁶ и согласно единственному критерию – своей весьма недостоверной *точке*.

Итак, между *зрителем* и отношением – «отношением, представляющим собой основополагающий порядок фотографии»⁹⁷, – Барт не видит ничего или почти ничего. Во всяком случае, он не видит ни изображения, ни фотографического процесса. Сведенный к своей элементарной функции регистрации, процесс только поддерживает действие, «обращенное к фотографическому референту, не к *факультативно* реальной вещи, к которой отсылает изображение или знак, но к *необходимо* реальной вещи, помещенной перед объективом, без которой не было бы фотографии». «Живопись может создавать иллюзию реальности, не виденной ею, – комментирует Барт. – Дискурс комбинирует знаки, вероятно обладающие референтами, но эти референты могут быть и чаще всего бывают химерами. В противоположность этим имитациям, в фотографии я никогда не смогу отрицать, что эта вещь здесь была. Существует двойная позиция, объединяющая реальность и прошлое». Он находит также в этом специфическом «напряжении» «саму сущность, ноэму фотографии»⁹⁸, лапидарно именуя ее «это было».

94 Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema / Gallimard / Seuil, 1980, p. 18–19.

95 *Ibid.*, p. 41.

96 *Ibid.*, p. 22.

97 *Ibid.*, p. 120.

98 *Ibid.*

С тех пор знаменитое «это было», или «эта вещь здесь была», помещает фотографию под тройственную власть: власть прошлого, рассматриваемого как старое настоящее, власть репрезентации и власть субстанций. Бартовское «это» в действительности представляет собой не что иное, как представленную материальную вещь, которая, как предполагается, существовала прежде изображения, зарегистрирована и затем вполне, без деформаций и пустот, передана во «всегда невидимом», вполне прозрачном изображении. Эмпирическое понятие «это было» закрывает фотографию в узилище метафизической проблематики бытия и сущего и сводит реальность к одним лишь субстанциям. Однако есть множество снимков, представляющих несуществующие вещи, не обладающие сущностью и физическим референтом (например, аналитические хронофотографии механизма ходьбы у Маррея). Редки снимки, документальные или нет, которые исчерпываются отсылкой к предсуществующему объекту и не производят в самих себе нечто подобное объекту: чувство, мнение, эмоцию, верование в какую-то реальность, какое-то состояние мира. Конечно, это относится к художественной фотографии и числовым изображениям, но также и к фотографиям прессы, вместе с семейными снимками занимающим большое место в «Camera lucida». Вовлеченные в inferнальную спираль масс-медиа, изображения действительно стремятся стать автономными от реальности, превратиться в самостоятельный мир. На этой стадии их функционирование приобретает неожиданные очертания, что ведет к сдерживанию традиционных онтологических тем и придает новую актуальность тем словам, с которыми софист Горгий обратился к Пармениду за четыре века до Иисуса Христа: «Речь не является знаком внешности, напротив, внешность становится разоблачителем речи»⁹⁹. Следуя теории Горгия, скажем в применении к современной ситуации изображений, что фотография, пусть и документальная, не представляет реальность и не должна этого делать, что она не занимает место внешней вещи, не отсы-

⁹⁹ Cassin B., *L'Effet sophistique*, p. 70–74.

лает к ней. Напротив, подобно дискурсу и другим изображениям, фотография, используя собственные средства, производит бытие: она создает мир, дает ему возможность появиться. В то время как онтология и эмпиризм Барта идут от вещи к изображению, антирепрезентативное действие, которое идет от изображения к вещи, стремится не жертвовать изображениями ради референтов и признает за фотографией возможность изобретать миры.

Барт – *зритель*, исповедующий принцип «это было», – так же, как и Картье-Брессон – *оператор* с его принципом «решающего мгновения», каждый на свой манер и соответственно своему положению, приписывают вещи основополагающую роль в ущерб фотографическому процессу и изображению. Вещь-модель, отношения с которой сообщают последнюю истинность репрезентации, в этой концепции наделяется статусом инварианта, сущностной неизменности. Равным образом Барт доверяет основополагающую роль позе. По его забавному утверждению, в фотографии «на мгновение, каким бы кратким оно ни было, реальная вещь находится перед глазами неподвижно», в ходе процесса «нечто располагается перед маленьким отверстием», тогда как в кино «нечто проходит перед тем же самым маленьким отверстием»¹⁰⁰. Неподвижность и неизменность вещи, бессилие оператора, тщетность любого почерка или «манеры» – случай понятен: фотография «не изобретает; она есть сама аутентификация; редкие приемы, которые она допускает, – не доказательства; напротив, это трюки»¹⁰¹.

Бартовская концепция является плоско репрезентативной или, скорее, констатирующей¹⁰². Кроме всего прочего, Барт

100 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 122–123.

101 *Ibid.*, p. 134–135.

102 «Спрашивать себя, является ли фотография аналогической или кодированной, – не лучший путь анализа. Важно, что фото обладает констатирующей силой и что констатация фотографии строится не на предмете, а на времени. С феноменологической точки зрения в фотографии власть аутентификации преобладает над властью репрезентации» (Barthes R., *La Chambre claire*, p. 138–139).

странным образом игнорирует тот факт, что фотографировать не значит просто регистрировать, передавать; что самый слабый снимок никогда не сводится к прямому и автоматическому закреплению на чувствительной поверхности следа предварительно данной вещи. Если любой снимок требует, чтобы обязательно реальная и материальная вещь прошла перед объективом (без необходимости неподвижности!), эта конфронтация никогда не проходит бесследно – как для изображения, так и для вещи. В действительности встреча происходит между вещью и фотографией, а фотографический процесс есть в точном смысле слова событие этой встречи. Вместо того чтобы игнорировать друг друга, как думает Барт, вещь и фотография начинают друг на друга влиять. Фотографируется не вещь в себе, неподвижная и жесткая, но вещь, вовлеченная в уникальный фотографический процесс, единственность которого определяет условия контакта и в результате саму форму изображения. Именно это и отрицается культом референта.

Например, один и тот же автомобиль будет сфотографирован по-разному в ходе рекламной кампании, при участии в ралли, для протокола о ДТП или на семейной фотографии. Одно и то же здание, материально неизменное, предстанет в бесконечных вариациях в зависимости от точек, по необходимости нематериальных, откуда оно будет видно, и от эстетического выбора, и вовсе нематериального, который будет руководить исполнением изображения. Наконец, портрет всегда возникает на скрещении как минимум двух серий вариаций: бесконечного числа вариантов выражения лица и множества вариантов действий оператора (точка зрения, кадрирование, выбор объектива, свет, момент нажатия на спусковой механизм и т. д.). Портрет является не репрезентацией, копией или симулякром лица-вещи-модели, как предполагается, предсуществующей изображению, но фотографической актуализацией лица-события в вечном становлении. Это дважды ставит под сомнение платоническую парадигму репрезентации, принятую Бартом и традиционными концепциями документа. С одной стороны, это разрушает

понятие модели и репрезентации: фотография не представляет предсуществующую вещь такой как она есть, она производит изображение в ходе процесса, ставящего вещь в контакт с другими материальными и нематериальными элементами и вовлекает ее в изменения. С другой стороны, это выводит фотографию из области реализаций в область актуализаций, из области субстанций в область событий.

Прозрачность изображения, или неразличимость дистанции между изображением и вещью, составляет часть способов высказывания истины, которые изначально сопровождают фотографию-документ, потому что они укоренены в способе, каким она видит и показывает. Кроме того, эти способы высказывания отзываются в настоящих подземных толчках, вызванных фотографией в поле репрезентации в начале 1840-х годов, когда она противопоставила художественному идеалу материальные, земные и профанные ценности машины. В то время как живопись подражала, фотография только регистрировала и показывала; она разрушила имитацию и утвердила буквальную репродукцию. Между имитацией и репродукцией фотография-документ изобрела совершенный глаз современности. Сегодня мораль «классического» репортажа, без сомнения, является наиболее крайним выражением концепции, согласно которой изображение – это репродукция вещи, предшествующей и внешней по отношению к нему, оригинала, который ему предсуществовал. Точность и истинность сами по себе оцениваются по отношению к внешней предсуществующей модели, чей облик изображение должно воспроизвести. Именно в рамках этой метафизики репрезентации находятся постоянно возобновляющиеся применительно к фотографическим изображениям дебаты о природе, копии и симулякре: в то время как копии-иконы, главным образом живописные, превозносятся за внутреннее и духовное сходство и потому объявляются достойными искусства, фотографии не могут претендовать ни на что, кроме статуса симулякра, деградирующей непохожей копии, отмеченной лишь внешним сходством, несовместимым с искусством.

Симулякр

Мы уже вспоминали утверждение Эжена Делакруа¹⁰³, что фотография, к которой он иногда и сам прибегал, страдает парадоксальной «слабостью», происходящей от ее слишком большого «совершенства», от ее «претензии передать все». В то время как полотно – это целостность, фотография – только фрагмент. Она остается радикально чужда искусству в особенности потому, что ее процесс не устанавливает никакой иерархии. Если искусство иногда и посещает фотографию, это возможно только в разрывах процесса, в его «несовершенствах» и «лакунах». Что касается ее документальных функций, и они тоже скомпрометированы бесконечными деталями и негибкой перспективой, в силу чего фотография даже «искажает вид предметов из-за своей точности».

Говоря в платоновских терминах, Делакруа рассматривает живопись как копию, а фотографию-документ – как симулякр. В то время как первая может претендовать на сходство, второй обречен на несходство. У Платона, как известно, реальность делится на три уровня: идея, или сущностная форма, по отношению к которой в чувственном мире различаются естественная или искусственная вещь и изображение этой вещи, полученное через подражание. В примере о кровати («Софист», 236 с): идея кровати, кровать, сделанная ремесленником, и живопись, представляющая кровать. Чувственный, множественный, изменчивый и подверженный порче мир – только копия и деградация идей; лишь идеи образуют абсолютную, единую, неподвижную и вечную реальность. Эти столь классические вопросы проходят через всю полемику о фотографической имитации.

Имитация предполагает допущение того, что существует «вещь», оригинал, модель, изображение, копию или симулякр

¹⁰³ Delacroix, Eugène, *Journal, 1822–1863*, préface de Hubert Damish. Paris: Plon, 1981, 1 septembre 1859.

которой производят, и признание того, что между первой и вторым существуют двойные отношения: удваивающего сходства и дистанции. В отношениях имитации вещь существует прежде своего изображения и независимо от него, при этом первая и второе одновременно связаны и разделены. Так изображение мерцает между удвоением и дистанцией, Тем же и Другим, идентичностью и различием, вещью и Идеей – чувственным и умопостигаемым, между сходством и несходством.

Для живописца Эжена Делакруа, как и для писателя Франсиса Вея (оба скорее благожелательны к фотографии), подражание означает прежде всего восхождение из чувственного мира в высший мир Идей, а «сходство отличается от материального факта»¹⁰⁴. Для них, как и для многих других (реалистов, эмпириков, идеалистов и даже рационалистов), художественное сходство – это научное несходство; таким образом, внутреннее и духовное сходство копии-живописи противостоит внешнему и материальному сходству симулякра-фотографии. Сходство в искусстве возникает скорее из неточности, чем из точности, скорее из «преднамеренной неверности», чем из «материально верной копии». Оно представляет собой плод скорее интерпретации, чем «абсолютной точности». Поскольку сходство исключает смешение с предметом, платоническая копия предполагает кажущуюся неточность и жертвование деталями. Напротив, поскольку симулякр воспроизводит не предмет (такой, каков он есть), но только его видимость (такую, какой она воспринимается), он ставит своей целью быть неотличимым, что и обрекает его на несходство, на двойное лукавство: деформировать предмет, чтобы сойти за него¹⁰⁵.

С момента своего появления фотография для многих авторов становится самой парадигмой несходства, неподчинения Идее, лежащей в основе вещи и обеспечивающей истинное сходство,

104 Wey, Francis, «Théorie du portrait», I, *La Lumière*, 27 avril 1851, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 118–119.

105 Sherrigham, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris: Payot, 1992, p. 73–75.

воплощением утраты внутренней существенной связи между изображением и его моделью ради простой механической и материальной передачи. Сила этого враждебного дискурса соразмерна широте изменений, которые фотография произвела в сфере изображений: она завершила имитацию, одновременно утрировала ее и упразднила. Поставив изображение под власть камеры обскуры и строгих законов оптики, фотография систематизировала и обобщила линейную перспективу, определяющую имитацию, тогда как небывалые качества машины, изобилие деталей и замещение мира Идей низшим порядком материи разрушили великие принципы имитации, в особенности жертву и идеал. Итак, завершение имитации состоит в том, что дистанция уничтожилась в удвоении, сходство разрушилось несходством, различие растворилось в идентичности – произошла замена истины копии на истину симулякра.

Будучи настоящей эмблемой современного царства симулякра¹⁰⁶, фотографическая процедура материальна, но не в меньшей мере и глубоко метафизична благодаря камере обскуре, которая является аутентичным завершением платоновской пещеры, а также благодаря той главной роли, какую в протоколе запечатления играет модель. Сама вещь-модель, предшествующая фотографическому изображению и лежащая в основе его документальности, является вполне физической (поскольку это вещь) и совершенно метафизической (поскольку это модель, трансцендентная по отношению к изображению). Эта амбивалентность вещи-модели (лингвисты сказали бы – референта) делает фотографию-документ носителем своего рода материальной или земной, сведенной с Неба на Землю метафизики, в которой несходство, идущее от одной вещи к другой, приходит на место сходства, шедшего скорее от вещи к Идее.

106 Deleuze, Gilles, «Simulacre et philosophie antique», in: Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, p. 306.

Регистрация, запечатление

Фикция фотографической истины, помимо аналогии, строится также на пересечении регистрации и запечатления. Понятие запечатления утверждает, что вещь и изображение одновременно связаны силой физического контакта и разделены откровенным и жестким разрывом, исключаящим посредничество, который лингвисты квалифицируют как «семиотический разрыв»¹⁰⁷. Что касается регистрации, химического аспекта фотографии, в своем функционировании она закрепляет репрезентацию одновременно биполярно (с одной стороны – вещь, с другой – изображение) и в *одном направлении*: от вещи к изображению, от внешнего (мира) к внутреннему (камере обскуре). Очевидно, что регистрация и запечатление подчеркивают машинный характер изображения, новое соединение тел внутри своего процесса производства, так как фотография ставит отношение «вещь–изображение» на место отношения «живописец–картина». Таковы посылки, лежащие в основе многих способов высказывания фотографической истины.

Хотя человек не занимает в фотографиях того места, какое занимает художник в своих полотнах, хотя фотография и вправду сочетает запечатление и регистрацию, тем не менее, вопреки расхожему мнению, она не исключает присутствия разных граней реальности. Репортер вовсе не разрезает реальность, как думает Анри Картье-Брессон, для которого «главное – держаться на уровне той реальности, которую мы вырезаем из видоискателя»¹⁰⁸. Фотографическое изображение – не вырезка, не изъятие, не прямая, автоматическая и аналогическая регистрация предсуществующей реальности. Напротив, оно

107 «Отстраненность вещи в ее знаке, отрыв и автономия знакового мира образуют сущность доступа к символическому. Этот разрыв – столь фундаментальное завоевание, что общество неумоимо предается его созерцанию» (Bougnoux, Daniel, *La Communication par la bande*. Paris: La Découverte, 1992, p. 128).

108 Cartier-Bresson, Henri, *Flagrants délits*. Paris: Delpire, 1968, np.

является производством новой (фотографической) реальности в ходе процесса, соединяющего регистрацию и трансформацию чего-то реально данного, но ни в коем случае не тождественного *реальности*¹⁰⁹. Когда фотография регистрирует, она всегда трансформирует, строит, создает. Она свободно идет на риск отхода от аналогии ради того, чтобы достичь большей документальной силы, будь то в прессе или даже в науке, как убедительно показывают работы Этьена-Жюля Марей.

Физиолог движения, Марей в 1882 году открывает в Парке де Пренс в Париже физиологическую станцию – лабораторию под открытым небом для изучения движения живых тел – людей и животных. Опыт состоит в том, что человек, одетый в белое, должен ходить по дорожке перед черным экраном, а Марей регистрирует его положение на одной и той же фотографической пластинке с регулярным интервалом в одну десятую секунды. Градуированная рейка на земле служит для того, чтобы указывать реальную дистанцию, пройденную между двумя снимками, определять амплитуду движений и считать скорость перемещения. Эта картезианская система координат была задумана не столько для того, чтобы представить тело в реалистической манере, сколько для того, чтобы сделать видимыми его качества. Тем не менее первые опыты оказались неудачными: изображения были смазаны из-за того, что части тела идущих, бегущих или прыгающих накладывались одна на другую, особенно в медленных фазах движений. Тогда Марей принимает принцип «редуцированных изображений»: покрывая черным боковую часть тела, ногу и руку, он «отрезает их от изображения»¹¹⁰. Части тела отсечены, зато снимок читается намного лучше. Потеря аналогии – цена достижения научной эффективности.

Изучение быстрых движений приводит к тому, чтобы полностью покрыть черным тело и голову, оставив только узкие лен-

109 Latour B., *La Clef de Berlin...*, p. 224.

110 Marey, Étienne-Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*. Paris: Masson, 1885, p. 32.

ты из блестящего металла, прикрепленные вдоль ноги и руки¹¹¹. Таким образом, на снимках части тела и суставы сведены к белым линиям и точкам на черном фоне. От отсечения научный протокол следует к абстракции. Это новое и радикальное приношение в жертву аналогии приводит к лучшей видимости движений, траекторий, модуляций скорости – к документу, лучше адаптированному к изображениям и потому более эффективно. Что до тел, сведенных к абстрактной сетке линий, они рождаются в чертеже их движения. Надо ли уточнять, что это новое видение тела, это стремление измерить и точно сосчитать механику его жестов, интенсивность его сил, затрату его энергии согласуются с обновлением и рационализацией индустрии, а также с рождением современного олимпийского движения? Это тело, лишенное своей видимости ради абстрактного выражения его сил, механизмов и достижений, является одновременно телом-машиной рабочего, в соответствии с заявившим тогда о себе тейлоризмом, и телом спортивного чемпиона – фигуры, возникшей в конце XIX века.

Мы увидим, как в ту же самую эпоху Альфонс Бертильон в префектуре полиции Парижа разрабатывает другой фотографический протокол, предназначенный для создания другого видения тела, для служения другим целям – полицейскому контролю над преступниками-рецидивистами. Еще пример: Альбер Лонд в Сальпетриер вводит в действие другие фотографические процедуры в духе Шарко, который исследует телесные симптомы истерии. Поймать, запомнить и сравнить, увидеть лучше, восполнить «бессилие глаза»¹¹² врача или, скорее, как говорит Фрейд, «увидеть что-то новое» – такова цель этой фотографии-документа. Лонд в Сальпетриер, Марей в Парк де Пренс и Бертильон в префектуре полиции одновременно вводят особые фотографические протоколы, чтобы наблюдать, исследовать

111 Marey, Étienne-Jules, *Développement de la méthode graphique.*, p. 34.

112 Londe, Albert, *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques.* Paris: Gauthier-Villars, 1893, p. 4.

довать, измерять и контролировать тело – извлекать из него новые визуальности, новые знания, подчинять его новым силам.

Сосуществование самой совершенной аналогии (у Бертильона) и полной абстракции (у Марей) подтверждает, что фотография-документ определяется аналогической верностью в меньшей степени, чем характером правила трансформаций, которые ведут от вещей к изображениям, – подчеркнем, что это правило задается умственно. Снимки Бертильона и Марей указывают также, что референт не сводится к внешнему материальному предмету, но охватывает серию параметров, которые возникают в ходе процесса получения изображения. Каждый тип фотографии-документа, научный или ненаучный, характеризуется особой серией трансформаций, которые за пределами вещи и оператора актуализируют особенные действия, высказывания и умения. Машина, которую приводит в действие Марей, не такова, как у Лонда или Бертильона. Каждая из них имеет свои собственные детали, колесики, процессы, тела; каждая отличается своей локализацией (Парк де Пренс, Сальпетриер или префектура полиции), местом, которое она наблюдает (завод и стадион, приют или тюрьма), своим техническим оснащением, использованием изображений, способом вмешательства в тело, процессом видения¹¹³. Наконец, каждая машина неотделима от дискурсивных практик, режимов высказывания: высказывание о преступлении и карательном праве в машине Бертильона, об истерии – в машине Лонда, о физиологии движения – в машине Марей.

Фотография-документ насчитывает много других машин, и ни одна из них не регистрирует без трансформации. Однако именно это неизбежно трансформирующее действие и скрыли семиотический и онтологический подходы, чрезмерно акцентируя понятия индекса, следа, запечатления, иначе говоря – поставив сильный акцент на прямом и непосредственном контакте, то есть на понятиях памяти и остающегося следа, или регистрации.

113 Deleuze G., *Foucault*, p. 70.

Таким образом, практиками и изображениями, всегда конкретными, особенными и трансформирующими, пренебрегли ради абстрактного построения, часто возводимого в ранг парадигмы и ошибочно принимаемого за «всю» фотографию.

Путь от вещи к изображению никогда не бывает прямым, как думают эмпирики и к чему стремится высказывание фотографической истины. Схватывание требует, чтобы оператор находился лицом к лицу с вещью, в результате чего вещь запечатлется на чувствительном материале, тем не менее вещь и изображение не находятся в биполярных отношениях с одним направлением движения. Потоки между вещью и изображением не следуют путем света, они имеют много направлений. Изображение в той же мере является отпечатком (физическим) вещи, как и продуктом (техническим) аппаратуры, и эффектом (эстетическим) фотографического процесса. Изображение и вещь вовсе не разделены радикальным «семиотическим разрывом», напротив, они связаны серией трансформаций. Изображение строится в ходе определенной последовательности этапов (точка зрения, кадрирование, съемка, негатив, печать и т. д.) с применением совокупности кодов транскрипции эмпирической реальности: оптических (перспектива), технических (вписанных в химические реактивы и аппараты), эстетических (кадр и кадрирование, точка зрения, свет и т. д.), идеологических и прочих. Таковы тонкости, которыми осложнены слишком общие послышки высказываний фотографической истины.

Удостоверение

В науке, как и в искусстве или сфере информации, документ нуждается в сходстве, или точности, или аналогии в меньшей степени, чем в доверии и соответствии практическому опыту. Ему прежде всего необходимо вписаться в надежную сеть связей и опосредований, способных позволить надлежащим образом, всякий раз специфическим, возвращаться от изображения к вещи. На этом положении следует настаивать: с одной сторо-

ны, документ не обязательно является аналогическим, и даже редко бывает таким, как убедительно показывают работы Марея; с другой стороны, аналогия настоятельно необходима только для того, чтобы восстановить разорванные, утраченные или невозможные связи между вещами и изображениями, например в случаях, когда они находятся на расстоянии или когда миры вещей и изображений тотально не совпадают. Снимок какого-то момента каникул, персонажи которого одновременно будут и зрителями изображения, или научный снимок, приложенный к точному протоколу опыта, прекрасно перенесут (сильное) несходство. Напротив, документ, изображающий неизвестный и недоступный зрителям памятник, должен быть настолько аналогическим, насколько это возможно.

В середине XIX века фотография дает новое обоснование репрезентации, подорванной главным феноменом современности – всеобщим распространением разъединения, сопровождающего подъем индустриального общества и экспансию социального пространства, а именно того разъединения, которое противопоставляет «здесь» и «там», локальное и глобальное. Перед лицом разрушения старых единств и нарастания разрыва, разделяющего сферу вещей и сферу (зрителей) изображений, репрезентация больше не может опираться на слишком субъективных и слишком непредсказуемых рисовальщиков, живописцев и граверов. Отныне она должна обеспечить себе основание, менее зависимое от человеческого контингента. Именно такова роль машины-фотографии: дать репрезентации аналогическое совершенство, чуждое человеческим случайностям, художественному выбору, ручным умениям, и одновременно гарантировать эту репрезентацию силой необходимого контакта с вещью. Машинная надежность аналогии и гарантия существования вещи – таковы две сильные стороны фотографического удостоверения, в котором нуждается новый индустриальный мир.

В 1852 году Луи де Корменен, глядя на виды Египта, созданные Максимом Дюканом, воспекает гимн современности и

тем открытиям, достоинство коих – «сокращение для человека расстояний и времени». «Счастлирое совпадение, – уточняет он, – привело к тому, что фотография была изобретена в момент наибольшего распространения железных дорог». Затем, верный своему оптимизму в духе Сен-Симона, он пророчесствует, что скоро больше не придется «подниматься на корабли Кука или Лаперуза, чтобы подвергать себя опасностям путешествия; гелиография [фотография], доверенная нескольким отважным, совершит для нас кругосветное путешествие и принесет нам Вселенную в портфеле, так что нам даже не придется покидать наших кресел»¹¹⁴. Фотография утверждается в ритме глубоких изменений в восприятии пространства, времени и горизонта взгляда, которыми сопровождался расцвет железных дорог и пароходов. С появлением фотографии начинается новая эра – эра медиа, когда быстрое распространение изображений проецирует взгляд вдаль; эра разъединения, вызванного возрастающей мобильностью людей, вещей и изображений. Это разъединение изображений и вещей: зрители никогда не видели египетских пирамид, Великой китайской стены, африканских племен и т. д., и все это останется для них полностью недоступным.

В новой исторической ситуации на протяжении почти ста лет фотография-документ заполняет пустоту, возникшую между изображениями, вещами и зрителями. Делает она это двумя способами: с помощью запечатления и аналогии, регистрации и имитации, индекса и иконы, химии и оптики. Именно эта ее способность комбинировать два регистра репрезентации и гарантировать один другим составила силу фотографии в тот момент, когда документальная достоверность рисунка была серьезно поставлена под вопрос. Мы уже упоминали альбом «Иерусалим», опубликованный в 1856 году фотографом Огюстом Зальцманом в защиту археолога Фелисьена-Жозефа

¹¹⁴ Cormenin L. de, «À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie», p. 124.

Кеньяра де Сольси, чья диссертация об Иерусалиме вызвала живую полемику. Когда ценность рисунков и карт де Сольси была подвергнута сомнению, Зальцман вызвался заменить их фотографиями. «Г-н Огюст Зальцман, – комментировал тогда Сольси, – пораженный тем упорством, с каким я доказывал, что прекрасно видел факты, оспариваемые моими оппонентами, взял на себя труд отправиться проверить на месте все мои утверждения с помощью поистине самого искусного рисовальщика, чью честность трудно будет подвергнуть сомнению, то есть солнца, у которого нет другой позиции, кроме как воспроизводить то, что есть»¹¹⁵. В этой истории выражается недоверие, тяготеющее как над документальной ценностью рукотворных изображений (рисунка, чертежа), так и над прямым наблюдением. В период кризиса доверия фотография «проверяет» произведения руки и глаза ученого, удостоверяет их годность. Посредник с репутацией непредвзятости, она служит созданию новых связей между «здесь» и «вдали», доступным и недоступным, видимым и невидимым. Такой более столетия будет одна из главных функций фотографии-документа.

Хотя оба альбома – «Иерусалим» Зальцмана и «Египет, Нубия, Палестина и Сирия» Дюкана – вышли в середине 1850-х годов у одного и того же издателя, они подчиняются различным логикам. Дюкан вписывается в эстетическую традицию художественных путешествий, тогда как Зальцман хочет «проверить» научную ценность взгляда. Если художественность позволяет полную свободу обращения с видимостями, документальное удостоверение обязывает Зальцмана к строгому соответствию цели. Однако кажется, что сегодня документальные снимки приобретают все большую и большую свободу от ограничений аналогии! Главная причина этого упадка аналогии, возможно, заключается в том, что на смену никогда-не-виденному начала индустриаль-

115 Saulcy, Félicien-Joseph Caignart de, «Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmann», *Le Constitutionnel*, 24 mars 1855, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 140–141.

ной эпохи пришло всегда-уже-виденное, свойственное информационному обществу. Отныне между вещью и ее изображением располагаются мириады других изображений, поправляющих его, комментирующих или дополняющих. Они сплетаются с изображением и вещью в сеть тесных связей, по сравнению с которыми аналогия оказывается менее императивной. Сегодня на смену избытку опосредований пришло отсутствие начал. Фотографии ежедневных и еженедельных новостей, например, всегда вторичны по отношению к телевизионным изображениям. Телевидение информирует, а фотография прессы комментирует. Первое представляет, вторая воспроизводит. Первое подчиняется аналогии, вторая может позволить себе непохожесть, как свидетельствуют работы многих фотожурналистов наших дней. Аналогия равным образом остается императивом для «семейной фотографии», поскольку модель, фотограф, снимок и его адресаты часто соединены тесными связями. Семейная память, общность опыта или чувств покрывают возможные недостатки и несходства самых примитивных снимков. Частая слабость семейных фотографий, возможно, объясняется тем, что контакт здесь главенствует над сходством, сцены, личности, воспоминания – над изображением.

ФОРМЫ ИСТИНЫ

Итак, на протяжении более ста лет достоверное изображение отождествлялось с фотографией-документом, ее машиной, практиками и формами. Истина имела свои формы, равно как и свою аппаратуру и свои процедуры, поскольку истина, или, скорее, вера в истину, не имманентна процессу, как слишком часто полагают. Истина ни в коей мере не является второй природой фотографии, а только результатом верования, которое в определенный момент истории мира и изображений укореняется в практиках и формах, поддерживаемых определенной аппаратурой. Истина фотографии-документа утверждается через различие с истиной живо-

ник и или рисунка – с одной стороны и с истиной художественной фотографии – с другой. Фотографические формы истины имеют тенденцию смешиваться с формами полезного.

Четкость

Когда в середине XIX века художник-фотограф Шарль Негр различает искусство и фотографию как «интерпретацию» и «точную передачу» природы, он не относит фотографию строго к разряду документа, «серьезного изучения деталей». Он верит, что она открыта для искусства, может стать «живописным видом» в силу совершаемых формальных выборов, принятой эстетической позиции. «В репродукциях античных и средневековых памятников, которые я предлагаю вниманию публики, – отмечает он в 1854 году в своем сборнике “Юг Франции: Исторические места и памятники”, – я ставил своей целью соединить живописный вид с серьезным изучением деталей [...]. Так, для архитектора я сделал общий вид каждого памятника, поместив линию горизонта в середину высоты здания, а точку зрения – в центр. Я стремился избежать деформаций перспективы и придать [фотографическим] рисункам вид и точность геометрической проекции [...]. Исполнив долю архитектора, я подумал, что должен выполнить долю скульптора и воспроизвести как можно крупнее самые интересные детали скульптуры. Поскольку я сам живописец, я работал и для живописца согласно моим личным вкусам. Везде, где я мог избавиться от архитектурной точности, я сделал как в живописи; тогда я жертвовал некоторыми деталями, если это требовалось для достижения особого эффекта, способного передать истинный характер памятника и сохранить поэтическое очарование, которое его окружает»¹¹⁶. От точности к живописности, от документа к факту – так эстетические выборы варьируются согласно назначению изображений: точность для архитекторов и скульпторов,

¹¹⁶ In: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 133–134.

жертвование деталями для живописцев. В каждом секторе своя правда, и для каждой правды свои формы.

Будучи художником, Шарль Негр является адептом знаменитой «теории жертв», одного из фундаментальных критериев искусства той эпохи. «Жертва» означает эстетическую позицию, диаметрально противоположную изобилию и точности деталей, именно поэтому она и служит аргументом для тех, кто стремится придать радикальность противопоставлению искусства и документа. Мы уже упоминали критика Гюстава Планша, упрекающего фотографию в том, что она ничего не опускает и ничем не жертвует – в противоположность искусству, которое должно «выбирать то, что ему подходит, и отвергать то, что ему не подходит»¹¹⁷. Четкость, точность, тщательность описания, обилие деталей одновременно характерны для фотографического документа и исключены из сферы искусства – это мнение разделяют такие разные личности, как Планш и Делакруа. По мнению последнего, фотография «затмевает взгляд»¹¹⁸ из-за «верности» и точности; ее «слабость» парадоксальным образом заключена в ее слишком большом «совершенстве». Для Бодлера, как известно, фотография являет собой самое красноречивое выражение «постепенного доминирования материала»¹¹⁹, прогресса, «исключительного вкуса к Реальному» – словом, это зловещая угроза «вкусу к Красоте». Бодлер обвиняет фотографию в том, что она разрушает искусство, сводя его к точному индустриальному воспроизведению природы. Традиционный соперник Идеального в искусстве, Реальное таким образом оказывается в сомнительном союзе с фотографией, «самым смертельным врагом искусства».

Однако четкость и детальность вовсе не являются абсолютно документальными чертами, как и размытость не является

117 Planche, Gustave, «Le paysage et les paysagistes», *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 268–269.

118 Delacroix E., *Journal*, 1 sept. 1859.

119 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le public moderne et la photographie», p. 746–750.

обязательным условием искусства. Со стороны искусства жертвование деталями служило знаменем традиционных ценностей, классических и романтических, в борьбе против современных ценностей, воплощенных в фотографии. Со стороны фотографии размытость стала выступать как метка художественности для тех (от калотипистов к пикториалистам и до современных фотографов-художников), кто защищал фотографическое искусство, расположенное по ту сторону документа и опирающееся на пассажирующие концепции искусства. «Меньше тонкости, больше эффекта; меньше деталей, больше воздушной перспективы; меньше чертежа, больше картины; меньше машины, больше искусства»¹²⁰, – таково кредо художественной фотографии, сформулированное в 1860 году Анри де Ла Бланшером в его «Искусстве фотографа». Тонкость фотографического чертежа и эффект картины на самом деле соответствуют двум режимам истины (истина поверхности или истина глубины; истина симулякра или истина копии) и двум типам отношения к изображению: дешифровка деталей или восприятие целого. Создающий иерархии взгляд искусства противопоставлен эгалитарному взгляду фотографии-документа, а полотно как целостность противопоставлено фотографии как фрагменту. В конечном счете радикально отдаляет фотографию от искусства прежде всего то обстоятельство, что на всех уровнях «второстепенное столь же важно, как главное»¹²¹, что процесс не устанавливает никакой иерархии: ни между регистрируемыми предметами, ни между передаваемыми деталями, ни между краями и центром изображения.

Тем не менее история фотографии обязана разрушить слишком условное отождествление четкости с документом, равно как и размытости – с искусством. В период перед Второй мировой войной и после нее репортаж научился широко использовать

120 La Blanchère, Henri de, *L'art du photographe*, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 375.

121 Delacroix E., *Journal*, 1 sept. 1859.

размытость, чтобы придать значительную силу, интенсивность и динамизм документальным, спортивным, военным и приключенческим снимкам. В то же время чистота и четкость, в течение долгого времени запрещенные в поле искусства фотографии, становятся его главным полюсом с завершением пикториализма в начале 1930-х годов. У немецких и американских фотографов этого времени старая оппозиция документа и искусства разрешается в пользу документального искусства. От Августа Зандера до Уолкера Эванса, от Альберта Ренгер-Патча до Доротеи Ланж, от Карла Блоссфельда до первых изображений Анри Картье-Брессона позиция остается сходной: фотографировать «вещи как они есть», принимать мир таким, каков он есть, каким он предстоит перед аппаратом. После мизансцен мастерских профессионального портрета, ретуши пикториалистов и экспериментов авангарда документалистика претендует на то, что она являет необработанную реальность¹²².

Прозрачность

Прозрачность, как и четкость, часто считается внутренним свойством фотографии и гарантией истины. Размах и даже сама неудача той обширной работы, которую Альфонс Бертильон вел с 1888 года в Службе идентификации префектуры полиции Парижа, одновременно и раскрывают огромное доверие, оказываемое силе фотографической истины, и отлично проясняют свойственные ей пределы. У Бертильона усиление полицейского контроля достигается с помощью максимальной прозрачности изображения совершенно так же, как, согласно адептам паноптизма, контроль над заключенными строится на прозрачности пенитенциарной архитектуры¹²³. В каждом секторе своя правда; для каждой правды свои формы.

122 Lugon, Olivier, *Le style documentaire dans la photographie allemande et americaine des années vinght et trente*, thèse de doctorat, 1994.

123 Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975, p. 197-229.

Бертильон использует фотографию в надежде улучшить методы контроля правосудия над преступниками и расширить возможности полицейского следствия. Его заслугой было понимание того, что это предполагает точную и строгую адаптацию формы изображения и что эстетические вопросы неотделимы от административных, организационных и технических аспектов. Приступая в префектуре полиции к использованию фотографии, которую он считает непригодной к «поставленной цели», Бертильон задумывает «научную систему идентификации»¹²⁴ и радикально новый способ фотографировать лица. Его попытки состоят главным образом в том, чтобы отделить судебную фотографию от «художественных, но тем самым слишком неопределенных традиций коммерческой фотографии». В противоположность критике, обыкновенно адресуемой фотографии, Бертильон считает, что в ней искусство и коммерцию соединяет прочный союз и это создает принципиальное препятствие для ее эффективности в качестве судебного материала. Такой ситуации может положить конец только отделение судебной фотографии от «коммерческих и художественных портретов», разрыв всех ее связей с искусством. «Достаточно, – замечает он, – отодвинуть в сторону любые эстетические соображения и заниматься только научной и особенно полицейской стороной дела».

Бертильон подвергает одинаковому осуждению «художественную» и «коммерческую» фотографию, обвиняя обе в неумении «производить как можно более похожее изображение», а именно в таком сходстве нуждается полиция. Тем, для кого фотография (эстетически) является только служебной копией, Бертильон (практически) показывает, что столь осуждаемая прозрачность вовсе не присуща процессу, но является результа-

124 Bertillon, Alphonse, *La Photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villars, 1890, p. 1–11.

том строгой работы¹²⁵. Он занимается также «догматизацией» практики портрета, выработкой точных «инструкций»¹²⁶ для достижения той прозрачности, которая требуется для судебного использования.

Исполнение знаменитого двойного портрета, в фас и в профиль, также определено в малейших деталях: «Для положения в фас сфокусироваться на внешнем уголке левого глаза; для положения в профиль – на внешнем уголке правого глаза». Свет, направление взгляда, манера «прилаживать волосы» и место, предназначенное уху, столь же строго регламентированы. Что касается снимков, они «должны быть обрезаны на расстоянии 0,01 м над волосами и наклеены на карточку из бристольского картона, профиль – слева, фас – справа». Наконец, ретушь, «акт украшения и омоложения фотографии путем стирания на снимке морщин и неровностей кожи, строго запрещается». Пригодность фотографии к судебному использованию, пунктуальное установление норм ее формы равным образом требует специфического оборудования. «Оборудование мастерских для позирования и лабораторий для судебной фотографии производилось с применением совершенно особой аппаратуры»¹²⁷. Все, вплоть до стула, на который усаживали заключенного, было «сделано согласно специальным указаниям». Кроме того, девяносто тысяч снимков префектуры полиции в 1890 году были разложены в «ящики общей протяженностью пятьсот метров»¹²⁸ и классифицированы согласно разработанной системе архивации: порядковый номер отсылает к «регистру, специально предназначенному для контроля над фотографическими

125 «В таком случае судебный портрет имеет своей целью настоящую, прошлую или будущую индивидуальность обвиняемого, и каждому из этих времен должны соответствовать: 1) особые способы решения фотографических задач; 2) особые способы использования последних» (Bertillon A., *La Photographie judiciaire*, p. 14).

126 *Ibid.*, p. 75–79.

127 *Ibid.*, p. 65–67.

128 *Ibid.*, p. 60–61, 106.

операциями»¹²⁹, где указаны гражданское состояние и антропометрические данные задержанного.

Если эта формальная нормализация придает особую прозрачность изображениям, она тем не менее не делает их способными до конца исполнить функцию контроля, ожидаемую от них полицией и правосудием. Слишком аналогическая фотография бедна элементами, подходящими для классификации, и остается бессильной перед физическими изменениями рецидивистов. Таким образом, потребовалось соединить ее с другой системой идентификации – описанием антропометрических данных, которое быстро стало «необходимым приложением к каждой судебной фотографии»¹³⁰. Тогда портреты стали сопровождаться измерениями определенных частей тела: головы, носа, лба, ушей, ног, среднего пальца, мизинца, локтя и т. д. Так к фотографическим процедурам добавляются столь же строго регламентированные¹³¹ параметры, требующие столь же специфической аппаратуры (ростомеров, угольников, циркулей для измерения толщины, скользящих циркулей). Фотографическое аналогическое изображение лица, таким образом, оказывается связано с цифровым изображением тела. Бертильон на практике открывает границы фотографии-документа. Даже если она «догматизирована» и ее изображения доведены до самой крайней прозрачности, она предоставляет целостную информацию, к которой следует добавлять прерывное цифровое изображение, состоящее из серии чисел. Таким образом, до использования отпечатков пальцев контроль строится на слиянии фотографии и антропометрии. Для того времени это был наиболее пригодный инструмент классификации и идентификации индивидов вне зависимости от изменений их внешности, будь то преднамеренные изменения с целью ускользнуть от полицейского розыска или непред-

129 *Ibid.*, p. 79.

130 *Ibid.*, p. 5.

131 Bertillon, Alphonse, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*. Paris, Gauthier-Villars, 1893.

намеренные, как в случае неопознанных трупов, помещенных в морг¹³².

Вопреки общепринятым высказываниям об автоматической истинности фотографических изображений, Бертильон испытывает трудности с производством истины, в которой нуждается полиция. На самом деле его опыт подтверждает, что истина не схватывается, не раздается, но выстраивается, что она всегда специфична и требует изобретения новых и особенных процедур и форм. Те формы и процедуры, что он догматизировал, стали радикальными в конце 1880-х годов благодаря «автомату для портретов», который в 1926 году примет название «фотоматон» и примерно тот вид, в каком он известен сегодня. Устраняя оператора и доводя до крайнего предела механическую регистрацию, фотоматон воплощает триумф машины и той правды недостатка, которую путают с отсутствием человека, выражения, искусства.

В то время как «художественная и коммерческая» форма студийного портрета надеется выразить индивидуальность модели, форма полицейского снимка стремится только подтвердить личность задержанного (показательно, что фотоматон будет использоваться для документов, удостоверяющих личность). Художественному выражению качеств «души» свободной личности, следовательно физиогномическому идеалу, противостоит методичный, как можно более нейтральный перечень отличительных черт принуждаемого тела. Двойной фотографический портрет в фас и в профиль с этой целью дополняется таблицей антропометрических измерений и списком телесных меток: шрамов, татуировок, фурункулов и проч. Индивидуальность или идентичность: два режима истины, два подхода к телу, две

132 «Антропометрия равным образом используется при опознании трупов неизвестных, доставленных в морг. Смерть, горизонтальное положение трупа, а иногда и начало разложения вызывают такие физиогномические изменения, что установление личности в этом случае было бы почти невозможно без ее помощи» (Bertillon A., *La Photographie judiciaire*, p. 109).

фотографические процедуры, две формальные конструкции. На самом деле это две эстетики: экспрессивная эстетика и эстетика прозрачности и истинности – документа. Бертильону принадлежит заслуга конкретной демонстрации того факта, что прозрачность фотографии-документа является не автоматическим продуктом машины, простой регистрацией, но результатом ученой конструкции. Будучи комбинацией предписаний (четкость, освещенность, читаемость, фронтальность, анонимность, мгновенность и проч.) и запретов (без надписей, без материала, без тени, без плотности, без деформации, без человека, без автора, без ретуши и проч.), формальные принципы документальной прозрачности регулируют формы истины и определяют эстетику, парадокс которой состоит в ее невидимости. Таковы принципы, скрепляющие эффект истины. Когда фотография-документ отойдет от них, она впадет в фотографию-выражение, в могущество лжи.

Моментальность

В момент, когда Бертильон продумывает формы истины, необходимые для нужд полицейского контроля, негативы на желатино-бромистых соединениях делают возможными улучшения, позволяющие радикально сократить время выдержки, из чего возникает новое понимание истины, основанное на моментальности. Хотя первые эксперименты датируются концом 1870-х годов, потребовалось ждать 1890 года для того, чтобы желатино-бромистые соединения стали текущей практикой и чтобы исполнилась мечта о моментальности, которая преследовала умы на протяжении полувека. Разве еще в 1839 году Жюль Жанен не утверждал, что дагерротипия «действует мгновенно, так же скоро, как мысль, так же быстро, как солнечный луч»¹³³? Его избыточный оптимизм строился на очевидной новизне процесса, на силе современной утопии, на его крепкой вере в прогресс.

133 Janin J., «Le Daguerotype [sic]», p. 46–51.

На протяжении многих десятилетий единство фотографии и моментальности будет провозглашаться столь же часто, сколь и вопреки фактам. Мы уже вспоминали, с каким энтузиазмом последователь Сен-Симона журналист Луи де Корменен в 1852 году объединяет в одном гимне прогрессу фотографию с железными дорогами, электричеством и паром, чья слава будет состоять в том, чтобы «сократить для человека расстояния и время»¹³⁴. Однако приключения, которые полковник Жан-Шарль Ланглау пережил с Леоном-Эженом Мехеденом с ноября 1855 по май 1856 года под Севастополем, умеряют этот прекрасный энтузиазм. В Крыму фотография безусловно впервые входит на территорию военных действий, соединившись с электрическим телеграфом, железной дорогой и пароходом, но эти дебюты даются с трудом. Реальность чересчур упряма, а инструменты весьма рудиментарны: слишком тяжелы и трудны в использовании, слишком слабо чувствительны к свету и слишком уязвимы перед атмосферными условиями (холодом, влажностью, пылью и т. д.). «Ты очень скромна, когда предлагаешь отвести на один снимок три четверти часа, – пишет Ланглау своей жене, – чаще это час и даже даже полтора часа»¹³⁵.

В 1890 году ситуация радикально изменилась. Железная дорога, пар и электричество вышли из младенческого возраста и занимают решающее место в западных индустриальных обществах, начинается эра автомобиля. Пятьдесят первых лет фотографии были театром всеобщего ускорения: ускорения производства вследствие необыкновенного развития индустрии, ускорения коммуникаций вследствие экспансии электрического телеграфа, ускорения транспорта вследствие развития железной дороги. Потоки товаров, капиталов, людей и информации циркулируют с головокружительной для того вре-

134 Cormenin L. de, «À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie», p. 124.

135 Rouillé, A., Robichon, F., *Jean-Charles Langlois...*, lettre N 16, 28 décembre 1855.

мени скоростью. Все ритмы жизни стали значительно динамичнее – до такой степени, что изменился взгляд на мир, возникло новое воображаемое вокруг электричества и паровоза, а фотография была вынуждена адаптироваться к новой шкале скоростей.

По мере того как ускорялась социальная активность, реальность становилась более динамичной и более подвижной, а время утверждалось как фундаментальный элемент нового мира – возникла необходимость в моментальности как основном измерении настоящей фотографии. «Прежде при подсчете времени выдержки за единицу принималась минута, затем секунда, затем 1/100 секунды, а сейчас мы должны принимать за единицу 1/1000 секунды, и эта единица уже слишком велика»¹³⁶, – заявляет в 1891 году Альфонс Даванн в своем отклике на проект Этьена-Жюля Марей, который хотел зафиксировать вибрацию крыла насекомого. Вибрация здесь важнее, чем крыло: речь идет скорее о схватывании мгновения и движения, чем о регистрации пространства или вещи. Пространственная перспектива со времен Ренессанса служила для описания вещей и их положения в пространстве, для поддержания понятия сходства, но в конце XIX века ее сменяет временная перспектива, выдвигающая на первый план движения и динамику. Марей изучает механизм движения, полностью покрывая тело идущего, жертвуя миметическими возможностями процесса. Тело-вещь исчезает за абстрактным чертежом своего движения. В хронографических работах Марей, как и Лонда, Демени и Мейбриджа, запечатление времени (*chronos*) главенствует над запечатлением пространства. Истина переходит от вещи к ее движению, моментальность становится необходимой составляющей изображения, в котором статика уступает место динамизму форм.

136 Davanne, Alphonse, «Inventions et applications de la photographie», 22 nov. 1891, in: Aubry, Yves, *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique*. Paris: J.-M. Place, 1987, p. 24.

Накануне появления кинематографа в тех секторах науки и знания, которые стремятся к схватыванию движения, развивается хронофотография. В то же самое время изготовление аппаратов маленького размера, легких и удобных в работе, и индустриальное производство простых в использовании химических реактивов делают фотографическую практику доступной для любителей, особенно после выпуска в 1888 года знаменитого аппарата «Кодак» с не менее знаменитым девизом «Нажмите на кнопку, остальное сделаем мы!». Любителям, среди которых Жак-Анри Лартиг был одним из самых вдохновенных, моментальность предоставляет необыкновенные формальные возможности, благодаря чему они вольно или невольно перейдут границы эстетических норм и изобретут новые формы. Пользуясь полной свободой движения, тела и вещи больше не зафиксированы в статичных, предустановленных, условных позах. Кадр перестает быть поверхностью регистрации поз, оператор трансформирует его в процесс схватывания движущихся, непредсказуемых, случайных феноменов. Так мир движений приходит на смену миру вещей. Формы также меняются, поскольку классическая геометрическая композиция, которая главенствовала в упорядочении пространства изображения, отныне уступает свой авторитет темпоральной композиции.

Жесткий закон эфемерного царства моментальности, обязывающий видеть и действовать быстро, сопровождается новая фигура: неуместная обрезка. В противоположность постановочной фотографии, где – как, впрочем, и в живописи – обрезка была всегда конвенциональной, соотнесенной с хорошо разработанным ансамблем эстетических правил, обрезка в моментальной фотографии не контролируется и часто портит снимок, будучи безразлична к лицам, телам и вещам. Так, в 1890-е годы производится большое количество дотолем не встречавшихся изображений, где фигурируют персонажи с глазами, головами, ногами, полностью или частично, но всегда непроизвольно обрезанными. Чопорные, суровые и напряженные буржуа студий Второй империи уступают место светским рванье из «класса

удовольствий»¹³⁷, прекрасно описанного Марселем Прустом: богатые и праздные, чистый продукт расцвета финансового капитала, они обладают легкомыслием людей, далеких от экономической и социальной реальности. Между прочим, тела на фотографических изображениях становятся уязвимы именно в тот момент, когда финансовый капитал приобретает главенство над капиталом индустриальным, когда экономическая власть перемещается от капитанов индустрии к банкирам и анонимным акционерам.

На моментальных снимках богатых любителей 1890-х годов представлены уже не помещенные по центру изолированные и неподвижные персонажи, но сцены и личности в действии, часто сфотографированные неожиданно или в момент, когда они об этом не знают, с помощью маленьких аппаратов «детектив», которые тогда были в большой моде. В противоположность студийным портретам, снимки сделаны в то время, когда люди заняты игровой или светской деятельностью, в больших буржуазных домах, на беговых полях, во время спортивных мероприятий или в обстановке роскошных курортов. Но вне зависимости от социального мира личностей или изображенных мест моментальные фотографии часто поражены феноменом разъединения. Когда сцену ставили, все элементы, тела, взгляды, выражения были организованы для снимка. Отныне оператор, напротив, должен приспособиться к моделям, свободным в своих движениях, совершенно не зависящим от старых ограничений фотографической аппаратуры. Снимок потерял свой исключительный характер, чтобы интегрироваться в обыкновенный ход жизни, не настаивая на особенных приспособлениях.

В протоколе позирования изображение было поляризовано отношениями между моделями и оператором, которые и строили композицию. Эта связь была разрушена в моментальной фотографии, где персонажи и оператор кажутся живущими в

137 Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (1899). Paris: Gallimard, 1970, p. 161.

мирах, чуждых друг другу, противостоят без вступления в контакт. На курорте или на беговом поле главная забота членов нового «класса удовольствий» – выглядеть, казаться. Кроме всего прочего, моментальная фотография нуждается в таких индивидах, для которых состояния «казаться» и «быть» смешиваются; в индивидах, пребывающих в постоянной репрезентации, всегда находящихся в экспозиции и тем не менее больше не позирующих. Если студийные портретисты долго питали амбицию проникновения в скрытые глубины своих моделей, мастера-любители моментальной фотографии не обнаруживают иной претензии, кроме схватывания тонкого слоя их внешности. Прежде аппаратура ограничивала тело, позволяя погрузиться в скрытые глубины души, теперь рантье представляет себя свободно, бросая вызов фотографу. Поверхностная и эфемерная истина моментальности противостоит старой глубинной истине позирования.

В действительности моментальные снимки любителей парадоксальным образом обязаны своим содержанием истины неуместной обрезке, которая по меньшей мере должна была бы раскрывать их произвольный характер. Но сила истины не истекает ни от прибавки реальности, предполагаемой в изображении, ни от уменьшения произвольности репрезентации. Она истекает от возникающего разрыва с формами и ценностями традиционной живописи, отказа от них в пользу модных форм, ценностей, привычек, мест, приспособлений и тел, в пользу спорта и светской жизни конца века.

Сеть

Главной формой истины фотографии-документа является прозрачность, поскольку в ней проявляется наиболее общий закон – закон логоса и разума, выстроенный расчетом, пропорциями, логикой, интеллектом, ясностью. Истина логоса – это та самая истина, которую поддерживает фотография. Завершая, рационализируя и механизировав перспективу и технику камеры

обскуры, регистрируя видимости химически и оптически (то есть научно), помещая машину на место руки, индустрию – на место ремесла, фотография вносит закон логоса как в процесс изготовления изображений, так и в их формы: четкость, прозрачность, рациональность, геометрические пропорции и т. д. являются ценностями логоса. С приходом фотографии-документа истина логоса, логичная, ясная и рациональная, утверждается в противовес истине нелогической, истине пафоса и антилогоса, свободных искусств. Появление фотографии и индустриального общества совпадает с серьезным кризисом истины, с перемещением последней из сферы пафоса в сферу логоса. Фотография-документ является одновременно манифестацией и носителем этого кризиса.

Однако логическая истина, воплощенная в фотографии-документе, является только «возможной истиной», которой Пруст предпочитает ту глубинную истину, что не раздается, но выдает себя, не сообщается, но интерпретируется, не преднамеренна, но невольна¹³⁸. Будучи восприятием, преднамеренной памятью и логосом, разве фотография-документ не раздает «возможные истины»? В любом случае это истины поверхности, по необходимости скромные, простые кальки вещей и состояний вещей.

Действительно, если в фотографии-документе есть истина, то это не потому, что она соответствует или даже адекватна вещам. Доля истины, которая может быть кредитована изображению, в меньшей мере находится в уподоблении вещам, чем в контакте с ними, отмечающем изображение своей печатью. Речь идет о новой модальности истины: это скорее истина контакта, чем сходства. В терминах Пирса, в фотографической истине больше от индекса, чем от иконы. Запечатление главенствует над мимесисом – или, скорее, мимесис описывает, тогда как запечатление подтверждает. В этой диалектике описания (оптического) и подтверждения (химического) заключена сила фотографии, а не ее ненадежность, как полагает Жан-Мари

138 Deleuze G., *Proust et les signes*, p. 121–124.

Шеффер в своей работе «Ненадежное изображение: О фотографической технике».

Тем не менее контакт вещи и финального изображения не является прямым. Снимок, который зритель держит в руках, равно как и репродукция, которую он находит в газете или книге, отделен от вещи серией этапов: съемкой, проявлением, негативом, печатью, фотогравюрой, типографией, не говоря уже об изменениях, возможных отныне с появлением цифровых сетей. Итак, именно окольным путем, через серию технических, материальных и формальных трансформаций реальный феномен становится феноменом фотографическим: плоским, легким, удобным для рассмотрения, соединения с другими, транспортировки, обмена, архивации и проч. Каждый этап характеризуется изменением материала – транссубстантивацией. Вещи мира трансформируются в соли, а затем в частицы серебра, которые сами, возможно, будут замещены типографскими чернилами или цифровыми символами. Совершаются переходы от объема к плоскости, от пленки к фотографической бумаге, от металлической пластинки к ротатору с типографской бумагой, а сейчас еще и от бумаги к экрану компьютера. То, что теряет в весе и материальности, выигрывает в мобильности и скорости циркуляции. Изображения можно комбинировать с текстом, классифицировать в архивах или размещать в сетях (прессе, издательствах, агентствах, библиотеках, интернете и проч.).

Иначе говоря, фотография никогда не бывает одна, но и никогда не находится лицом к лицу с вещью, ею представляемой. Она всегда вписана в регулярную сеть трансформаций, всегда вовлечена в поток движущихся следов¹³⁹. В одиночку она ничего не значит. Сама по себе она не имеет референта – или, что в итоге равнозначно, имеет их тысячу, о чем свидетельствуют снимки из прессы, помещаемые неправильными надписями поочередно в противоположные контексты, чуждые их собственному. Каждый этап фотографической трансформации скорее не

139 Latour B., *La Clef de Berlin...*, p. 163–164.

подражает (в качестве иконы) предыдущему, а устанавливает с ним связь (в качестве индекса) через контакт. Этот физический контакт, связывая каждый этап со следующим, создает сеть и обеспечивает возможность умственно перейти от последнего этапа (изображения) к первому (вещи). Именно этот возможный возврат, эта циркуляция, это внутреннее движение в сети трансформаций и соположений накладывает на фотографию-документ особенную печать истины – сетевой истины.

III

ФУНКЦИИ ДОКУМЕНТА

Фотографическая истина оперативна. Именно на этом строится утилитарная ценность изображений и функций документа – по крайней мере, тех версий документа, которые сопровождали подъем индустриального общества.

АРХИВИРОВАТЬ

Одна из важных функций фотографии-документа состояла в том, что она провела новую инвентаризацию реального в форме альбомов, а затем архивов. Альбом – машина собирания и накопления изображений; фотография – машина (оптическая) видения и машина (химическая) регистрации и удвоения видимостей. Таким образом, эта фотографическая инвентаризация реального строится на пересечении двух процедур накопления: накопления видимостей в фотографии и накопления изображений в альбоме и архиве.

В первое время дагерротип, уникальное изображение на металле, размещался скорее в личных шкатулках; фотография в собственном смысле слова, репродуцируемая на бумаге, быстро нашла свое место в альбомах. Невозможно перечислить все альбомы (часто – отпечатанные в нескольких экземплярах), что с конца 1840-х годов были сделаны из оригинальных фотографий. Директор ателье фотографической печати Бланкар-Эврар совместно с издательством «Жид и Бодри» публикует множество престижных альбомов, среди которых такие, как «Египет, Нубия, Палестина и Сирия» Максима Дюкана (1852) и «Иерусалим» Огюста Зальцмана (1856). На протяжении более чем полувека альбом будет канонической формой завершения большей части заказов, миссий и работ документальной

фотографии. Альбомы возникают в разных сферах, таких как архитектура, общественные строительные работы, путешествия и открытия, наука и индустрия, медицина, археология, военное дело, изучение обнаженной натуры, портреты знаменитостей, сцены Коммуны, новости и проч.¹⁴⁰ В начале 1860-х годов мода на портреты в формате визитной карточки рождает личный альбом, успех которого утвердится с расцветом семейной фотографии.

Таким образом, слияние фотографии и альбома конституирует первую большую современную машину документирования мира и накопления его изображений. Альбом и фотография-документ на протяжении примерно столетия функционировали в симбиозе, прежде чем развились агентства и архивы. В любом случае фотография-документ включает в свой горизонт архивацию. Вначале она производит изменение масштаба вещей через их увеличение или уменьшение. Например, благодаря тому, что зоолог комбинирует микроскоп и камеру обскуру, «микроскопические животные, увеличенные в диаметре во много сотен раз, занимают свое место в альбомах»¹⁴¹. Напротив, коллекция фотографий Лувра, сделанная Эдуардом Бальду, в 1856 году насчитывает «уже двести снимков оригинальных моделей, уменьшенных в десять раз. Там фигурирует весь Лувр – от акантовых листиков на капителях колонн и подвесных гирлянд на фризах до больших фигур на фронтонах. Каждая деталь этой феерической архитектуры была воспроизведена отдельно»¹⁴². Итак, фотографический обзор Лувра происходит как его уменьшение до человеческих размеров («оригинальные модели, уменьшенные в десять раз»), исчерпывающее изложение («там фигурирует весь Лувр от... до...»), разделение на фрагменты («каждая деталь была воспроизведена отдельно») и реструктурирование внутри альбома.

140 О периоде до 1871 года см.: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 518–524.

141 Lacan E., *Esquisses photographiques*, p. 37.

142 *Ibid.*, p. 195–196.

С самого начала все процедуры инвентаризации, архивирования и символического подчинения проистекают из настоящей одержимости полнотой, стремления к тотальной регистрации реальности. В 1861 году фотографов призывают «представить типы человеческих рас со всеми вариациями анатомии тела, характерными для различных широт, а также все классы, все семейства животных, все виды растений с изображением всех их частей, корней, листьев, цветов и плодов и, наконец, всех образцов, полезных для изучения геологии и минералогии»¹⁴³. Здесь репрезентация стремится к интегральному исследованию видимого, откликаясь на то, что разыгрывается в это время на экономической сцене (расцвет законов рынка и конкуренции) и на мировой (ускорение процесса колонизации)¹⁴⁴.

Фотография-документ вносит свой вклад в расширение зоны видимого совместно с ростом пространства обмена, расширением рынков, увеличением зоны западных военных вторжений. Действительно, во Франции фотография утверждается как по преимуществу документальный инструмент при Второй империи, которая проводит политику больших военных экспедиций в Крыму (1856), в Сирии, Китае и Индокитае (1860) и даже в Мексике (1867). Именно в этом контексте рождаются многие проекты «организации фотографических миссий, на которые возложена обязанность отправиться исследовать все страны мира и доставить через несколько лет полные репродукции всего, что может заинтересовать физические и естественные науки в разных частях земного шара»¹⁴⁵. Сближение визуально-

143 Alophe, Marie-Alexandre, *Le Passé, le present et l'avenir de la photographie. Manuel pratique de photographie*. Paris: L'auteur, 1861, p. 45.

144 «Разве мы не видели совсем недавно, как г-н генерал де Монтобан в своем отчете о взятии Пекина выразил живое сожаление, что с ним не было фотографов, которые могли бы сохранить с помощью гелиографии изображение тех чудес, что наполняли Летний дворец императора Китая и вскоре были уничтожены огнем? Будем надеяться, что в будущем некоторое число фотографов будет прикреплено ко всем дальним экспедициям» (Alophe, M.-A., *Le Passé, le present et l'avenir de la photographie*, p. 46).

145 *Ibid.*, p. 45–46.

го, культурного, экономического и военного полей проявляется также в предложении Диздери экипировать армию фотографическими аппаратами. Тогда, объясняет он, «появятся бесчисленные документы [...] из всех частей света, где у нас есть владения, военные базы. Эти документы, рассортированные, классифицированные, подтверждающие друг друга, образовали бы самые удивительные коллекции, какие мы только могли видеть, вполне достойные самых восхитительных открытий века и самой умной армии среди цивилизованных народов»¹⁴⁶. В этой акции, соединяющей визуальное и военное завоевание мира, фотография, армия и транспорт стремятся к пересечению и взаимной настройке своих технологий. Не располагаются ли железная дорога, телеграф, пароход, пулемет Гатлинга, запущенный в серийное производство в 1862 году, динамит (1866) и т. д. в том же технологическом и символическом плане, что и фотография? Не служит ли коллодий, главная фотографическая субстанция до 1870-х годов, одинаково и военным для производства взрывчатки, и хирургам для перевязки ран?

Фотографические миссии, связаны ли они с военными операциями или нет, чаще всего задумываются для «обогащения наших музеев», удовлетворения частного любопытства или создания «своего рода универсальной энциклопедии природы, искусств и промышленности»¹⁴⁷. Здесь фотография вступает на другой уровень, который объединяет ее уже не с машинами захвата, а с музеями, альбомами, архивами, то есть с машинами складирования, собирания, накопления, сосредоточивающими и сохраняющими свидетельства прошлого, а также фрагменты настоящего и дальнего. Все эти машины символического захвата и накопления появляются в период, который открыли революционные перемены конца XVIII века, период, когда финансовое накопление также поднято на уровень главной эконо-

146 Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *L'Art de la photographie*. Paris: L'auteur, 1862, p. 151.

147 Alophe M.-A., *Le Passé, le présent et l'avenir de la photographie*, p. 45-46.

мической ценности. Фотография увидела свет одновременно с железной дорогой, но ее развитие совпадает также и с подъемом современной банковской системы: «Crédit Mobilier» братьев Перейра, публичные займы, биржа.

В ситуации стремительного ускорения и расширения мира, в ситуации тревоги, вызванной острым в тот период сознанием огромности внешнего и недоступного, в ситуации возобновляющейся конфронтации с новым и другим – короче говоря, перед лицом нарастающей трудности поддержания физических, прямых и чувственных отношений с миром фотография-документ играет роль посредника. Благодаря ей, замечает один журналист в 1860 году, «мы сближаемся с вещами, как если бы мы их видели. Сидя у камина, мы располагаем преимуществом изучать их, не утомляясь, не претерпевая лишений, избегая риска, которому ради нашего удовольствия и просвещения подвергали себя отважные и предприимчивые художники»¹⁴⁸. Благодаря ей в буржуазном салоне угрожающий внешний мир становится интимным и теплым. Но спокойствие имеет свою цену: живые, иногда опасные отношения с миром переданы третьему лицу (фотографу) и замещены визуальными отношениями с изображениями. Мир начинает становиться изображением.

УСТАНАВЛИВАТЬ ПОРЯДОК

Преобразование мира в изображение непрестанно углублялось. Чтобы оно достигло своего сегодняшнего уровня, слияние фотографии с альбомом или с архивом должно было уступить место слиянию фотографии с прессой, а затем – со спутниковым телевидением. Альбом, так же как и архив или те приспособления, которые придут ему на смену, вовсе не является пассивным местом. Собирая, сосредоточивая, сохраняя, архивируя, он при этом обязательно классифицирует и перераспределяет изо-

148 *Bulletin de la Société française de photographie*, 1860, p. 277.

бражения, производит смысл, конструирует сцепления, предлагает видение, символически распоряжается реальностью. Изначально соединенная с утопией систематического помещения всего мира в образы, фотография-документ, связанная с альбомом или архивом, вовлечена в задачу распоряжения. В этом обширном предприятии фотография-документ и альбом (или архив) играют противоположные и взаимодополняющие роли: фотография фрагментирует, альбом и архив восстанавливают целое. Они устанавливают порядок.

Фрагментировать

«Изображение живописца целостно, изображение кинооператора создано из множества фрагментов»¹⁴⁹, – объясняет Вальтер Беньямин. Еще и этим фотография отличается от живописи. В то время как «художник сохраняет в своей работе нормальную дистанцию по отношению к реальности своего предмета», аппаратура кинооператоров и фотографов позволяет им «глубоко проникать в ткань данной реальности». Фрагментация и сила детали проистекают как из способности техники приближаться к вещам, так и из ее манеры вырезать и регистрировать видимость. Фрагмент и деталь происходят от разрезки и схватывания. Они мобилизуют как химические (регистрацию), так и оптические (разрезка, дистанция) возможности аппаратуры.

Живописец работает, нанося вещество на свое полотно, мазок за мазком он строит целое, тогда как фотограф, в свою очередь, работает вычитанием, он дробит континуум видимого, извлекая из него свои изображения. «Когда фотограф выбирает вид, вы всегда видите только часть, отрезанную от целого»¹⁵⁰, – отмечает Эжен Делакруа в соответствии с романтической эстетикой Карла Густава Каруса. «Подлинное произведение искусства, –

149 Benjamin W., «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Écrits français*. Paris: Gallimard, p. 160–161.

150 Eugène Delacroix, *Journal*, 1 sept. 1859, p. 270.

писал Карус в 1831 году, – составляет целое, несет в себе маленький мир (микрокосм); напротив, отражение всегда кажется только фрагментом, частью бесконечной природы, оторванной от своих органических связей и замкнутой в противоестественных пределах»¹⁵¹. Это противопоставление произведения искусства и отражения в зеркале, целого и фрагмента послужит аргументом для тех, кто захочет исключить фотографию из поля искусства. На самом деле Карус не только решает вопрос о фрагменте, но и предлагает новую концепцию, еще сильнее разводящую произведение искусства и фотографический процесс. Отождествляемое с «микрокосмом» произведение искусства уже не оценивается ни в зависимости от своей подражательной верности, ни в зависимости от удовольствия, которое оно доставляет, ни даже от какой бы то ни было красоты природы, но только как автономный, систематический и тоталитарный продукт, существующий сам по себе, в себе и для себя. Согласно этой концепции, мир связывает фотографа, а потому он по всем пунктам противоположен живописцу, способному обыгрывать мир по своему вкусу. Один «берет», другой сочиняет. Критик Гюстав Планш в выборе между фотографией (которая, как он считает, «ничего не опускает, ничем не жертвует») и искусством, которому приписывается умение «выбирать то, что ему подходит, и отвергать то, что ему не подходит»¹⁵², решительно принимает сторону искусства. Причина понятна: фотография не устанавливает никакой иерархии ни между запечатленными вещами, ни между репродуцируемыми деталями, ни между краями и центром изображения. В ней «детали так же важны, как и главное»¹⁵³, – подчеркивает Делакруа.

Передача без отбора – вот что, по мнению Делакруа, Планша, Бодлера и многих других, отдаляет фотографию от искус-

151 Carl Gustav Carus, *Neuf lettres sur la peinture de paysage (1831)*. Paris: Klincksiek, 1988, p. 69.

152 Planche, Gustave, «Le paysage et les paysagistes», *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 268–269.

153 Delacroix E., *Journal*, 1 sept. 1859.

ства и неисцелимо замыкает ее в документальной сфере¹⁵⁴. Но их аргументы, без сомнения, черпают свое вдохновение скорее не в фотографии, а в концепциях, отмеченных сильным влиянием неоклассицизма Катрмера де Кенси. В самом деле, в 1823 году, отвечая на подъем документального и натуралистического направления в искусстве, Катрмер противопоставляет идентичность механической репродукции, служебность – копии и имитацию в искусстве, которая, по его мнению, построена на неполноте изображения, – его недостаточности по отношению к модели, его отдаленности от реальности¹⁵⁵. Относительный характер этих положений лучше виден, если спроецировать их на век позже, в другой контекст – в Германию и Соединенные Штаты 1930-х годов, где именно то, что удерживало фотографию на территории, близкой к документу, открыло ей двери в искусство. Тогда модернистские теоретики увидели в документальных работах таких фотографов, как Август Зандер или Уолкер Эванс, элементы вполне художественной практики, отличной от прямого функционирования документации. Четкость, механическое видение и имперсонализм, рассматриваемые как «специфика средства коммуникации», становятся составляющими модернистской концепции эстетики, обосновывающей каждое искусство через строгое соблюдение границ свойственных ему технических средств.

Сильная враждебность со стороны мира искусства, на которую фотография была обречена с момента своего появления, нисколько не означает, что фотография в принципе несопоставима с искусством и приговорена исполнять исключительно подчиненную функцию документа. Напротив, эта враждебность вызвана пониманием, что фотография-документ произ-

154 «Произведение солнца, рассматриваемое как документ, – превосходная вещь; если же мы хотим видеть в нем эквивалент совершеннейшего искусства, мы находимся в абсолютном заблуждении» (Planche G., «Le Paysage et les paysagistes», p. 268–269).

155 См.: Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823). Bruxelles: AAM, 1980.

водит полное изменение не только традиционного видения и репрезентации, но и, без сомнения, самого знания. Фотография противостоит неоклассической, романтической и даже реалистической живописи не только потому, что она заменила руку художника машиной, но еще и потому, что производит фрагментарные, атомарные, раздробленные, не выстроенные иерархически изображения реальности. Противоречия между живописью и фотографией в XIX веке раскрывают именно противостояние двух миров. С одной стороны – есть мир, который стремится верить, что некое единство еще может объединить части, что целое всегда способно представить фрагменты как целостность; с другой – возникает мир, где собираются несоединимые и несоединенные фрагменты, где старые целостности ломаются. Другими словами, фотография вводит в сферу изображений «современное сознание антилогоса», в то время как живопись еще воплощает мировой логос, вкус к объединению, связь, постоянно протянутую от Части к Целому и от Целого к Части¹⁵⁶.

Это разрушение органических целостностей в пользу частей и фрагментов касается не только изображений, живописи и фотографии. Это более общий феномен современности, с развитием индустрии затрагивающий производство, а также литературу и прессу. Так, поразительно, что в конце 1830-х годов одновременно появилась фотография и произошли важные изменения в прессе, когда Эмиль де Жирарден вполнину снизил стоимость подписки, сделал регулярной практикой публикацию объявлений и изобрел роман-фельетон. Тогда информация начинает конкурировать с рассказом. Краткая, ясная, анонимная информация сопоставляет новости без внутренней связи, без объединения друг с другом, что противоположно рассказу: рассказчик сочиняет, включая событие в свою жизнь, описывая

156 Deleuze G., *Proust et les signes*, p. 127, 158. Мы увидим, что в начале третьего тысячелетия, с появлением современного искусства, а также цифровых изображений и сетей, именно фотография-документ воплощает то, что остается от логоса.

его как свой личный опыт¹⁵⁷. Таким образом, большая пресса утверждается в середине XIX века ценой исключения рассказчика, чьи идеи, опыт, видение и впечатления сообщали рассказу плотность и густоту, смысл и связность. С приходом информации газета становится калейдоскопом, множеством взглядов, пересекающихся в разорванном и открытом пространстве. При отсутствии единой точки зрения и центра перспектива усложняется. Что касается романов, которые публикуются как фельетоны – из номера в номер, их единство раскалывается под ударом разделения на эпизоды; они стремятся стать только простым прибавлением эпизодов к неопределенному, в любом случае второстепенному целому.

Объединять

Вырывая, изымая и абстрагируя, фотография-документ быстро приходит к накоплению постоянно умножающихся частичных видов, фрагментов, обрывков реальности. Возникает обширный хаос изображений, пребывающий в поиске необходимого объединения – не органического единства, которое было утрачено и должно быть заново найдено, но объединения именно этой множественности, всех этих фрагментов¹⁵⁸. Задача не в том, чтобы восстановить предполагаемое в прошлом единство (по образцу пазла), а в том, чтобы выстроить «последующее единство», объединение, что было бы только «эффектом» множества и его разрозненных частей. Эта конструкция вводит в дело материал (фрагментарную множественность изображений фотографии-документа) и машины, позволяющие его использовать, – панораму, но в особенности альбом и архивы.

В 1855 году английский фотограф Роджер Фентон объединяет одиннадцать снимков Крымской войны в «круговую pano-

157 Benjamin W., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 43, 154.

158 Deleuze G., *Proust et les signes*, p. 195–196.

раму, обнимающую всю протяженность поля военных действий объединенных войск»¹⁵⁹, французских и английских. Критик Эрнест Лакан в своем комментарии просит читателя перенестись в воображении «на высокую точку, избранную фотографом», затем «обвести взглядом то необъятное пространство, что он перед нами раскрывает». Быстрота производства фотографий (сравнительно с ритмами рисунка или живописи) позволила в достаточно короткий промежуток времени с помощью «кругового движения» получить одиннадцать разных снимков с одной и той же точки зрения. Снимки, фрагментирующие таким образом пространство, были перераспределены в новое единство внутри машины видения – панорамы. Последняя собрала все эти снимки, каждый из которых в отдельности управляется линейной перспективой, в открытую во многих направлениях, «объединенную»¹⁶⁰ перспективу.

Прежде чем начался подъем иллюстрированной прессы, именно альбом послужил делу собирания снимков-фрагментов фотографии-документа в «последующие единства». Когда наступление индустриального общества изменяет мир, наводняет его мириадами товаров, раскрывает и оживляет его, разрушая его прежнее равновесие, когда ценность обмена и денег начинает преобладать над всеми другими ценностями, когда способы мышления, действия, жизни, познания и видения полностью, до основания меняются, тогда появляется и обретает форму новый символический порядок. Накапливая фрагменты, фотография-документ участвует в хаосе; собирая, альбом производит связность, логику, единство.

Во время Всемирной выставки 1855 года фотограф Диздери, чье стремление к полноте граничит с одержимостью, представляет фотографию-документ как идеальное средство распространения изображений «городских памятников, двор-

159 Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques*, p. 170–176.

160 Francastel, Pierre, *Art et technique*. Paris: Denoël/Gonthier, 1974, p. 174.

цов, но также и любой примечательной скульптурной детали, решения интерьерера – одним словом, планов, профилей, проекций дворцов, музеев, храмов, библиотек, театров, железнодорожных вокзалов, заводов, казарм, гостиниц, торговых залов, доков, рынков, садов...»¹⁶¹ Однако через несколько лет после этого бредового перечисления, занимающего больше страницы, Диздери признает, что «публикация не должна быть запутанным и беспорядочным нагромождением. Напротив, – уточняет он, – необходимо вносить в нее большую ясность с помощью рациональной классификации по сериям и текста, который, связывая серии друг с другом, придавал бы всему ансамблю прочное единство»¹⁶².

Классификация и текст, разум и дискурс делают альбом механизмом упорядочивания накопленных фрагментов, замещения запутанности ясностью, производства единства из беспорядочного нагромождения. Действительно, будучи рациональным оператором, фотографический альбом вписывается в течение «Энциклопедии», он соответствует концепции Просвещения, которая стремится свести знание к исчерпывающей сумме единиц информации, эквивалентных друг другу, сопоставленных без всякого смысла, кроме алфавитного порядка. Эта концепция знания главенствует также в феномене Всемирных выставок, точно совпадающем по времени с расцветом фотографии¹⁶³: знаменательно, что четыре первые выставки состоялись в самом сердце нового индустриального мира – в Лондоне в 1851 и 1862 годах и в Париже в 1855 и 1867 годах. Именно в этом контексте Французское фотографическое общество, со своей стороны, мечтает способствовать созданию «археологического, исторического, географического, художественного, живописного, сельскохозяйственного, индустриального, геологического

161 Disdéri A.-A.-E., *Renseignements photographiques*, p. 31.

162 Disdéri A.-A.-E., *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, p. 18.

163 Rouillé, André, «La photographie française à l'Exposition universelle de 1855», *Le Mouvement social*, N 131, avril–juin 1985.

и ботанического альбома нашей Франции»¹⁶⁴ с единственной целью: «объединить в собрании томов» снимки, которые «за-теряются, будучи напечатанными на картоне».

Большинство альбомов являются завершением последо-вавших за знаменитой Гелиографической миссией 1851 года многочисленных миссий, которыми был так богат первый век фотографии. «Объединение работ этих различных миссий, – советует в 1861 году фотограф Алоф, – могло бы сформировать корпус трудов, который стал бы одним из важнейших произве-дений нашего века, своего рода универсальной энциклопедией природы, искусств и индустрии»¹⁶⁵. Число альбомов, храня-щихся в настоящее время в музеях и библиотеках мира, как нам кажется, позволяет судить о том, сколь щедро было исполнено пожелание Алофа.

Однако материалы первой из этих миссий, Гелиографической, не были опубликованы. Они остались в сфере архива. В 1851 году Эдуард-Дени Бальду, Анри Ле Сек, Гюстав Ле Гре, а также Огюст Местраль и Ипполит Байяр были приглашены Комисси-ей по историческим памятникам фотографировать архитектур-ные богатства Франции согласно определенному маршруту и программе. Они посетили более ста двадцати мест в сорока семи департаментах; из негативов, сделанных в рамках этого проекта, триста сохранилось до сегодняшнего дня. Таким образом, в мо-мент, когда железная дорога начинает распространять свою сеть по Франции, фотографы отправляются совершать визуальные открытия ее архитектурных драгоценностей. В 1930-е годы в Соединенных Штатах подобное физическое и символическое завоевание территории мотивирует создание научных, зоологи-ческих, ботанических и геологических экспедиций не только с целью сбора данных, необходимых для того, чтобы лучше узнать и более эффективно эксплуатировать континент, но и для того, чтобы с помощью фотографии внести вклад в выстраивание па-

164 *Bulletin de la Société française de photographie*, 1855, p. 134.

165 Alophe M.-A., *Le Passé, le présent et l'avenir de la photographie*, p. 46.

мяти, завоевание прошлого Америки. Самым важным в этой области, бесспорно, стало предприятие, которое с 1935 по 1942 год провел Рой Страйкер из дирекции исторической секции отдела информации Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA)¹⁶⁶.

Фотографический архив FSA представляет собой прежде всего большой корпус материалов (87 000 черно-белых снимков, смонтированных на картоне, 130 000 негативов, 1600 диапозитивов «Кодахром») и место хранения – кабинет эстампов Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. Но это также произведение, коллекция – не произведение отдельного фотографа, а коллективное произведение группы, куда входили Расселл Ли, Уолкер Эванс, Доротея Ланж, Бен Шан и другие. Собирая отовсюду сделанные ими разрозненные снимки, коллекция FSA стремится стать местом, символизирующим единство Америки. Огромный культурный и политический проект, который она актуализирует, на самом деле предполагает, что архив является настоящим контрапунктом по отношению к фрагментации, что он объединяет все, без исключений и цензуры, в полной свободе, без журналистских ограничений и даже без художественной цели. Будучи пространством свободы и чистоты, иначе говоря, «настоящим документом», коллекция FSA нисколько не подчиняет документ отчетливой руководящей схеме. Вначале осуществляемая государством и репортерами классификация руководствовалась географическим измерением и личным вкладом фотографов. Однако в начале 1940-х годов быстрый рост количества единиц хранения (более десяти тысяч изображений в год) и необходимость распространения материалов побудили Роя Страйкера принять тематическую классификацию, что привело к выявлению единства репортажей и сокрытию личного участия фотографов.

¹⁶⁶ Kempf, Jean, «Le rêve et l'histoire», *La recherche photographique*, N 10, juin 1991, p. 59–65. Представленный анализ многим обязан этой статье, главной по данному вопросу.

В действительности эта новая классификация служит большой цели: представить панорамный вид американской нации, то есть «американского приключения», но используемые категории слишком сильно вдохновлены Библией, чтобы быть универсальными, а ансамбль представляет только «деяния Америки XX века». Изображения как будто силой завербованы на службу самоутверждению коллекции. Ненасытный стяжатель, Страйкер требовал от своих фотографов, чтобы они собирали все вплоть до малейших деталей, все инвентаризировали, «ничего не оставляя в стороне». Его одержимость исчерпывающей полнотой, как и его принципы архивирования, в меньшей мере выражают его субъективные черты, чем основополагающие механизмы коллекции FSA, этой огромной машины собирания изображений, их перераспределения и упорядочения их прочтения. Это машина производства воображаемого единства американской нации – не как принципа, который надо заново отыскать, но как эффекта множественности и перераспределения ее элементов, эффекта, который является также знанием.

МОДЕРНИЗИРОВАТЬ ЗНАНИЕ

Насколько жестко всегда оспаривалось право фотографии на малейшую частицу территории искусства, настолько редко в течение почти столетия возникали возражения против ее пребывания в сфере знания и науки. Даже Бодлер строго предписывает ей «исполнять свои настоящие обязанности, которые состоят в том, чтобы служить наукам и искусствам как смиреннейшая служанка»¹⁶⁷. Эта непримиримость по отношению к малейшим художественным поползновениям фотографии сравнима только с единомыслием, сформировавшимся по вопросу ее практического и документального использования. В 1839 году

¹⁶⁷ Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», p. 749.

Франсуа Араго уже восхвалял дагерротип за возможности его использования на службе живописи, астрономии, фотометрии, топографии, физиологии, медицины, метеорологии и, конечно же, археологии. «Чтобы скопировать многие миллионы иероглифов, которые даже снаружи покрывают великие памятники Фив, Мемфиса, Карнака, – объясняет он, – потребовались бы многие десятилетия и легионы рисовальщиков. С помощью дагерротипа один человек смог бы довести эту огромную работу до благополучного завершения». Таким образом Араго поощрял Институт Египта экипироваться фотоаппаратами: «Огромные объемы подлинных иероглифов придут на смену иероглифам фиктивным или чисто условным»¹⁶⁸.

Наука

Фотография, которая воспроизводит быстрее, экономичнее и точнее, чем рисунок, регистрирует, ничего не опуская, сглаживает неточности руки и недостатки глаза – одним словом, заменяет человека машиной, – сразу явилась как совершенное орудие, необходимое современной науке. Она останется таковой до Второй мировой войны.

Функционируя согласно научным принципам, фотография вносит вклад в модернизацию знания, в особенности знания научного. Модернизировать прежде всего значит освобождать документы от всякой субъективности, регистрировать, ничего не забывая и ничего не интерпретируя, чтобы удостоверить или даже заместить сам объект. В течение долгого времени только фотография будет способна взять это на себя. Поначалу фотографический аппарат начинает использоваться в астрономии и микрографии – динамичных науках, которые к тому же постоянно используют оптические инструменты. Скомбинированный с другими системами, микроскопами и астрономическими теле-

168 Arago, François, «Rapport à la Chambre des députés», 3 juillet 1839, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 38.

скопами, фотоаппарат ассоциируется с исследованием невидимых и бесконечных миров. Работы с «микроскопом-дагерротипом», предпринятые в 1840-е годы Леоном Фуко и Альфредом Донне¹⁶⁹, продолжили Огюст Берч и оптик Жюль Дюбоск: в самом начале 1857 года, используя «фотоэлектрический микроскоп», Дюбоск делает снимки на стекле и показывает их в амфитеатре Факультета наук с помощью электрического проектора. Что касается астрономических исследований, 13 октября 1856 года Огюст Берч и Камиль д'Арно фотографируют лунное затмение с помощью телескопа Порро. Каждое солнечное или лунное затмение будет предоставлять возможность для новых экспериментов, состоящих в «замене глаза наблюдателя фотографической пластинкой и в электрической регистрации того мгновения, когда свет проникает в камеру обскуру». Речь идет всегда о подтверждении «превосходства автоматического наблюдения над старым методом, основанным на наших чувствах»¹⁷⁰. Фотография, оптические аппараты, электричество и приложенные к ним протоколы опытов современны, потому что они противопоставляют истину и вымысел, четко отделяют науку от мира разума, чувств, индивидуальности¹⁷¹.

Граница между искусством и наукой в то время не была столь радикальной, как сегодня. В 1852 году доктор Дюшен де Булонь, подвергая лицевые мускулы своих пациентов воздействию электрических импульсов, пытается выстроить физиогномический проект, позволяющий считывать с тела «знаки безмолвного языка души»¹⁷². Полученные им результаты в то

169 Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 71–76.

170 Faye, Hervé-Auguste, «Sur l'emploi de la photographie dans les observations astronomiques», *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences*, 1864, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 452.

171 Stengers, Isabelle, *L'Invention des sciences modernes*. Paris: Flammarion, 1995, p. 164.

172 Duchenne (de Boulogne), Guillaume B., *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électrophysiologique de l'expression des passions*, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 446.

время кажутся «настолько неожиданными, так противоречат некоторым предрассудкам», что он чувствует необходимость представить их неопровержимые доказательства, для чего обращается именно к «фотографии, столь же верной, как и зеркало», позаботившись о запрете на какую бы то ни было ретушь, чтобы «не оставить никаких сомнений в точности фактов». Его труд «Механизм человеческого лица, или Электрофизиологический анализ выражения страстей», опубликованный в 1862 году, сопровождается атласом фотографических пластинок. Хотя Дюшен мобилизует самые современные ресурсы своей эпохи – фотографию и электричество – и вносит свой вклад в обновление процедур исследования тела, его подход остается предмодернистским по двум причинам: поскольку его позиция опирается на физиогномику и поскольку у него двойной интерес – научный и художественный. Анатомия и физиология упоминаются наряду с Рембрандтом и Риберой, и работа разделяется на научную и эстетическую части, причем и первая, и вторая «объединяют, насколько это возможно, совокупность условий, определяющих красоту с пластической точки зрения».

Конечно, трансформация научного знания включает в себя не только фотографию, которая является лишь инструментом в более широком процессе модернизации. Ее роль состоит именно в том, чтобы лучше отделить знание от искусства, производя разрыв между документами и художественными жанрами как в изображениях природы, так и в изображениях лица и тела.

Природа

Машина, разработанная живописцами для рассматривания природы, – пейзаж – является недавним изобретением. Он появляется во времена Ренессанса вместе с перспективой и представляет собой первый профанный, отделенный от Неба и простирающихся за ним мифологических и религиозных миров взгляд горожанина на то, что ему близко. Поле, лес, море и горы – эти составляющие природы сегодня всем знакомы,

но глаз не так давно научился различать, выделять каждую из них саму по себе. До этого природа виделась лишь как хаос, непомерное разнообразие, нечитаемое изобилие. Кадр, перспектива, переходы тонов, симметрия и т. д. служили живописцу-пейзажисту средствами для того, чтобы воспроизвести эту мятежную природу и оформить ее для взгляда, взять ее под контроль и сделать видимой. Он упорядочивал ее, схематизировал, оформлял, устанавливал символические связи между ее элементами. Таким образом, с начала XVI века на протяжении трех столетий глаз постигал природу именно на окольных путях художественного жанра. Однако в конце XVIII века под воздействием глубоких изменений в западном обществе, в особенности с появлением новых ценностей и новых истин в искусстве, литературе, философии, так же как и в областях экономики, науки и техники, понятие природы снова меняется. Именно в этой ситуации появляется фотография и начинает строить свои отношения с живописью. Хотя живопись не исчезает из визуального мира западного человека, он все больше доверяет свой взгляд заботам фотографии. В результате живопись и изобразительное искусство в целом утрачивают свои существенные практические функции (что, заметим в скобках, благоприятствует распространению знаменитого понятия кантианской эстетики о «конечной цели без конца»). На место искусства встает фотографический документ: отныне он будет изображать мир и воспитывать взгляд. Современность открывает доступ к визуальности через современные механизмы. Это другая реальность, другая истина, другие ценности, другие аппараты видения, другие изображения, другие парадигмы фигуративности.

Если, например, вести речь о горах, потребовалось дождаться XVIII века, чтобы писатели, а затем живописцы приблизились к ним окольным путем художественного жанра, называемого пейзажем. Тогда горы перестали вызывать опасение и отторжение у европейцев, которые до той поры считали достоянием пейзажного изображения только приветливую, плодо-

родную и одомашненную сельскую природу¹⁷³. Действительно, необходимо уточнить, что не любой вид природы сразу и обязательно является пейзажем. Художественный жанр пейзажа не появляется в истории изображений спонтанно, и не каждое изображение пейзажа (природы) обязательно относится к эстетической категории пейзажа. Так, многочисленные фотографии Фридриха Мартенса (ок. 1855), братьев Биссонов (1862) и особенно Эме Сивиаля изображают горы так, как они никогда не изображались раньше: вне искусства, ближе к документу и науке. Сивиаль подчеркнуто отвергает «точку зрения искусства» во имя науки. Работая для географов, геологов и метеорологов, он стремится к тому, чтобы его воспроизведение стояло «над всеми противоречиями и было независимо от любой предвзятой идеи и личной ошибки»¹⁷⁴. В противоположность художникам, он ограничивает себя строгими процедурами: комбинирует виды деталей и панорамы (некоторые длиной около четырех метров), высчитывает относительные перемещения солнца и своей камеры, соблюдает точные условия высоты, безукоризненно выверяет горизонтальность своей оптической оси, не оставляет никаких лакун в ансамблях, которые он изображает. Наконец, – и это другая черта научного подхода – его изображения сопровождаются серией измерений, геологических проб и экстрафотографических замечаний. В противоположность художественному вдохновению и фантазии, случайному и всегда исключительному стечению обстоятельств, его документальный подход строится на системе, порядке, мере и правилах.

В XIX веке и продавцы стереоскопических пластинок, и художники, как, например, Эжен Делакруа, называют до-

173 Roger, Alain, «Naissance d'un paysage», in: *Montagne. Photographies de 1845 à 1914*. Paris: Denoël, 1984.

174 Deville, Charles Sainte-Claire, «Rapport relative à des études photographiques sur les Alpes, faites au point de vue de l'orographie et de la géographie physique par M. Aimé Civiale», *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences*, 16 avril 1866, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 453–458.

кументальные снимки Сивиаля «видами». Термин «пейзаж» применяется только к фотографиям больших пространств, которые вписываются в художественный мир: их сфера распространения, зрители, ценности, как и мобилизуемые ими знания, принадлежат искусству. Пейзаж подлежит суждению вкуса, а вид – практическому суждению. В виде референт главенствует над личностью, выполнившей этот вид, описание преобладает над выразительностью. Вид денотативен. Он предназначен не для экспонирования на стене, а для публикации и архивации. Он дает описание, предлагает знание. Его не созерцают – с ним консультируются, им пользуются. Переход от пейзажа к виду – это переход от искусства к документу, от художника к оператору, от произведения к архиву. Понятие субъекта перестает быть центральным. Кто субъект снимков Реймского собора Анри Ле Сека? Творец, который следует путем своих эстетических интенций и своего произведения, или оператор, послушный директивам Гелиографической миссии? «Первый», – утверждают сторонники фотографического искусства; «второй», – возражают его противники.

Тело

Новые типы визуальности, отличные от тех, что существуют в искусстве, возникают одновременно с новыми современными типами знания о природе, территории и протяженности страны. Равным образом новое знание о теле появляется тогда, когда фотография порывает с традиционными художественными жанрами, в особенности с ню. В то время как мы видим, что многие операторы – например, Александр Кине и Жюльен Валлу де Вильнев, – вписывают фотографию в художественную традицию ню с ее формами и ценностями, фотография-документ рождает новые изображения обнаженного тела, которые соотносятся не с искусством, а с документом и сделаны не в созерцательных, а в служебных целях. Это этюды для художников, эротические виды и медицинские снимки.

Потребовалось ждать конца 1860-х годов, чтобы распространилась торговля альбомами «обнаженной природы для художников», подобными каталогу Гауденцио Маркони, который воспроизводит главные позы классической живописи того времени¹⁷⁵. В этих снимках, специально задуманных для изучения анатомии художниками, эстетика открыто приносится в жертву документальной строгости. Лишенные эффектов, эти изображения являются настоящими чертежами жестов и поз, отвечающими запросам художников и учебных программ по изобразительному искусству. Функциональный характер не только влияет на форму изображений и зачастую посредственное качество печати, но и позволяет, например, Маркони наклеить прямо на поверхность некоторых снимков этикетку, содержащую помету: «Служба учащихся Школы изящных искусств, разрешено без права на продажу». Эти этикетки буквально и символически перечеркивают изображение ради его инструментальной функции. Что касается Жана-Луи Игу, начиная с 1880-х годов он представляет снимки для художников в форме таблиц из восьми или шестнадцати различных видов обнаженных мужчин и женщин или только торсов, ног, рук. Цель всех этих работ состоит в том, чтобы избежать найма, часто дорогостоящего, живой модели.

Однако особый вклад в обновление манеры видеть и показывать тело, а тем самым в производство нового знания, фотография вносит в медицину. Она появляется в тот момент, когда завершается долгий процесс реорганизации медицинских профессий, который последовал за Французской революцией и состоял в том, что в одной корпорации оказались сгруппированы ремесла хирурга и врача. На практике это объединение с хирургами открыло врачам возможность трогать, прощупывать, прямо рассматривать тело. В целом взгляд врача на тело несколько предшествовал взгляду фотографа и открывал

175 Rouillé, André, *Le Corps et son Image. Photographies du XIX siècle*. Paris: Contrejour, 1986, p. 50.

ему путь. Важно отметить, что первые выступления фотографов-врачей вылились в настоящий музей ужасов. Этот ряд открывается в 1868 году «постройкой в больнице Сен-Луи, где встречаются все самые интересные и редкие патологии, великолепного фотографического ателье»¹⁷⁶. Интерес и редкость здесь смешиваются с безобразием и уродством, о чем свидетельствуют две публикации, которые появились одновременно с ателье: «Фотографическая клиника больницы Сен-Луи» и «Фотографическое обозрение больниц Парижа». Первая посвящена дерматологии, вторая описывает разнообразные человеческие уродства, и обе они одинаково ужасны. На каждой странице оригинальные снимки, раскрашенные от руки, представляют длинный ряд «винных пятен», «канкроедов», «псориазов», «папулезных лентиккулярных сифилидов», «арабской слоновьей болезни» и «разрастаний тканей вульвы». Перед зрителем разворачивается удручающий ряд аномалий и наростов тела, а также болезней кожи. Каждое заболевание описано, названо, классифицировано с помощью документального аппарата, в котором изображение (четкое, взятое крупным планом в неподвижном освещении) сопровождается текстом, размещенным в пространной подписи под фотографией.

Прямой, точный, ничего не приукрашивающий взгляд прямо достигает своей цели. Если и можно сомневаться в научной эффективности таких публикаций, несомненно, что они представляют собой точную противоположность ординарной фотографической продукции того времени – ее вытесняемое. Искусство портрета занимается устранением малейших физиологических аномалий, которые как раз и являются единственным объектом этих грубых документальных снимков. Тела, чьи эстетические достоинства составляют ценность ню, здесь разделены на части и представлены без предосторожностей в самых жестоких своих обликах. В то время как фотогафры обычных ателье претенду-

176 Montméja A. de et Rengade J., preface, *Revue photographique des Hôpitaux de Paris*, t. I, p. 1869.

ют на выражение личности или даже души, целью этой «фотографической клиники» являются именно патологические случаи. Наконец, студии в течение долгого времени были предназначены для состоятельных клиентов, тогда как здесь руки, одежда, иногда лица указывают на скромное положение большинства сфотографированных больных. Фотографическая продукция ателье своей распространенностью, способом функционирования и эстетикой скрывает и вытесняет другую, более незаметную продукцию, которая делит тело на части и обнаруживает некоторые интимные реальности, иногда граничащие с ужасным.

Однако знание о теле не останавливается на его поверхности, на перечислении его видимых поражений. Начиная с XIX века фотография вносит свой вклад в проникновение внутрь непрозрачности тела, в пересечение границ его оболочек, изучение динамики его движений, а попутно и в изучение телесных симптомов душевных болезней. Так фотография входит в ряд приспособлений, продуцирующих научные знания: знание Этьена-Жюля Марей о человеческих движениях, знание Альбера Лонда и Жана-Мартена Шарко об истерии, знание радиографии, которое распространяется после того, как в 1895 году немецкий физик Вильгельм Конрад Рентген открыл лучи X. Мы видели, как Марей выстроил знание о движении, комбинируя практику высказываний (физиологии) с практикой визуальности (хронофотографией) в определенном месте (Парк де Пренс) с помощью технических приспособлений (физиологической станции), обращаясь с телами особым образом и производя изображения уникальной формы и предназначения. Параллельно в больнице Сальпетриер вырабатывается другое знание (о нервных болезнях) на основе других тел (тел истериков), других высказываний (неврологии), других практик (клинических). Альбер Лонд не пожалеет усилий для того, чтобы с помощью протоколов, технических приспособлений и изображений применить фотографию в получении этого знания, – впрочем, с весьма относительным успехом.

Будучи в 1875 году допущен в качестве интерна в Сальпетриер на отделение к Шарко, Поль Реньяр сразу же составил альбом из ста фотографий, совместно с Дезире Бурневилем, который уже в течение некоторого времени хотел «сфотографировать больных эпилепсией и истерией [...] во время приступов»¹⁷⁷. Год спустя их интерес к фотографии выразился в появлении первого тома «Фотографической иконографии Сальпетриер»: «Наш превосходный начальник, г-н Шарко, с обычной для него благожелательностью следивший за нашей клинической работой и за нашими фотографическими опытами, – замечает Бурневиль, – вдохновил нас на то, чтобы опубликовать наблюдения, собранные нами в палатах, иллюстрируя их фотографиями, снятыми г-ном Реньяром». Два других тома появятся в 1878 и 1880 годах и будут проиллюстрированы не только оригинальными фотографиями, но и фотолитографиями, отпечатанными типографскими чернилами¹⁷⁸. Альбер Лонд, не будучи врачом, становится директором фотографического отделения только в 1884 году. Довольно скромное заведение состоит из лаборатории для проявки и печати снимков и застекленного ателье для съемок. «Кровать служит для съемки больных, которые должны соблюдать постельный режим или находятся в состоянии кризиса», съемный помост служит для «съемки ходячих больных», тогда как «железный кронштейн предназначен для подвешивания больных, не способных ни ходить, ни стоять»¹⁷⁹. Ателье снабжено также фонами, занавесками для регуляции освещения и батареей стереоскопических и хронофотографических аппаратов.

Какое реальное место фотография занимает в Сальпетриер, в особенности в практике клиники Шарко? Без сомнения, меньшее, чем хотелось бы Лонду: например, его проект вклю-

177 Bourneville, Désiré, preface, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, t. I, 1876–1877, p. III–IV.

178 Bourneville D., *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, t. II, 1878, p. I–II.

179 Londe A., *La Photographie médicale*, p. 13–15.

чения снимков в медицинские карты каждого пациента никогда не будет исполнен¹⁸⁰. Вместо этого он задумывает систему карточек, на которые заносятся имя, адрес и место рождения каждого больного, номер его палаты и кровати и ссылки на снимки. Кроме того, каждая карточка содержит символическую рубрику «Диагностика» и неопределенную секцию «Справки». Тем не менее фотография не включается систематически в медицинские «осмотры», как того хотел Лонд, и не используется для того, чтобы «проследивать ход выздоровления или болезни»¹⁸¹.

Однако в своей работе «Медицинская фотография» (1893), написанной после десяти лет практики в Сальпетриер, Лонд представляет фотографию как научный инструмент первого порядка для изучения телесных симптомов нервных болезней. По его мнению, она была особенно эффективна для больших приступов истерии, чтобы «сохранить точное изображение феноменов, слишком кратковременных для того, чтобы поддаваться анализу при прямом наблюдении»: глаз, объясняет Лонд, не способен «воспринимать слишком быстрые движения». Другое удобство: снимки одной и той же патологии, объединенные в серию, можно бесконечно сравнивать, выявляя феномены, которые в противном случае «при изолированных наблюдениях ускользнули бы даже от искусного наблюдателя». Наблюдать, «легко восполнять бессилие глаза», запоминать, схватывать и сравнивать, видеть лучше или, как точнее скажет Фрейд, «видеть нечто новое»¹⁸², – вот что фотография предлагает неврологии.

180 «Для сохранения следов мимолетных состояний ничего не может быть удобнее, чем съемка [...]. Каждый раз, когда наступает изменение состояния, будет необходим новый снимок» (Londe A., *La Photographie medicale*, p. 3).

181 *Ibid.*, p. 3–5.

182 Цитата из некролога Шарко, написанного Фрейдом: «Он иногда говорил, что самое большое удовлетворение человек может получить от того, что увидит нечто новое, то есть узнает нечто как новое. Он постоянно привлекал внимание к трудности и ценности этого рода видения» (Freud, Sigmund, «Charcot», *Wiener Medizinische Zeitschrift*, août 1893, in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1952, t. I, p. 22).

Тем не менее Шарко пытается умерить рвение Лонда. В ответ на посвящение ему Лондом своей книги Шарко пишет: «Это дает мне возможность утверждать, что фотография предназначена оказать реальную и важную помощь медицинским наукам, где, по моему мнению, изобразительный документ призван занимать все более и более значительное место». Очевидно, то, что Лонду кажется уже достигнутым, для Шарко еще только должно наступить. Маррея приводит к использованию фотографии экспериментальная физиология, тогда как Шарко переходит к фотографии потому, что он следует приоритетам клиники (живое наблюдение) и патологической анатомии (подтверждение вскрытием), то есть предпочитает наблюдение эксперименту¹⁸³. «Это был не отвлеченный мыслитель, – отметит Фрейд, – но человек с дарами художника, *визуалист*, как он сам себя называл, зрячий человек»¹⁸⁴. Чтобы диагностировать истерию и определить ее свойства, Шарко использует хорошо разработанный каталог типичных симптомов, гипноз и комплекс регистрирующей аппаратуры, но не фотографию.

После того как Альбер Лонд провел в Сальпетриер двадцать лет, он составил «несколько обескураживающий» отчет о своей деятельности: «Следует признать, что медицинская фотография была очень важна с дидактической точки зрения и принесла значительную пользу врачам, но больные, которые служили предметом наблюдений, от нее никакой пользы не получили»¹⁸⁵. Для врача больной это патологический случай, для фотографа – только объект, из которого надо «качественно извлечь то, что следует видеть»¹⁸⁶. Двойственное утверждение: с одной стороны, оно свидетельствует о том, что фотография в Сальпетриер выполняла не экспериментальную, а дидактическую функцию; с другой стороны, понятно – скромность ее использования на-

183 Foucault, Michel, *Naissance de la Clinique*. Paris: PUF, 1972, p. 108.

184 Freud S., «Charcot», p. 296.

185 Londe, Albert, «Le service photographique de la Salpêtrière», *Archives d'électricité médicale, expérimentales et cliniques*, Bordeaux, juin 1899, p. 5.

186 Londe A., *La Photographie médicale*, p. 14.

долго развеяла мечту о том, что она сможет позволить «увидеть нечто новое»: фотография предназначена только для того, чтобы «качественно извлечь то, что следует видеть».

Тем не менее эта роль, сколь бы скромна она ни была, мобилизовала всю изобретательность Лонда. Так, он применяет желатино-бромистый метод, поскольку «моментальная фотография идиотов, дегенератов и дураков должна стать правилом»¹⁸⁷. Он задумывает аппарат с девятью объективами, расположенными в виде венца, позволяющий «делать девять последовательных снимков в сжатый промежуток времени»¹⁸⁸, а затем другой, еще более совершенный, с двенадцатью объективами, размещенными в три ряда и различающимися по выдержке и интервалу. Это необходимо, поскольку «то, что следует видеть», – не индивид и даже не поведение или жест, но «все фазы патологического движения», показанные «в последовательности изображений»¹⁸⁹. Таков принцип, определяющий концепцию аппаратов Лонда и его хронофотографический метод, равно как и формальную организацию изображений, составленных из двенадцати снимков, расположенных в виде таблицы. Схема из двенадцати элементов, которой прямо подчинены метод, изображение и сами аппараты, выбрана вовсе не случайно: это схема большого приступа истерии, разработанная Шарко и Ришером и вскоре решительно оспоренная. Хотя фотография использовалась главным образом в архивировании, педагогике и медицинских публикациях (а именно – в издаваемой с 1888 по 1898 год «Новой иконографии Сальпетриер»¹⁹⁰), хотя она не участвова-

187 Londe A., *La Photographie medicale*, p. 86.

188 Londe A., «Le service photographique de la Salpêtrière», p. 2.

189 Londe A., *La Photographie medicale*, p. 87.

190 Bernard, Denis et Gunthert, André, *L'Instant rêvé. Albert Londe*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 99–135. Заслуга этих авторов состоит в том, что они заново рассмотрели роль фотографии и Лонда в Сальпетриер, заменив своей справедливой оценкой высказывания самого Лонда и внося поправки в точку зрения, высказанную Жоржем Диди-Губерманом в его работе «Изобретение истерии».

ла по-настоящему в клинических исследованиях, Лонд все-таки моделировал ее эстетически (в своих изображениях) и технически (в своей аппаратуре) в соответствии с концепциями и процедурами наблюдения истерии, от которых ее держали на значительном отдалении. Фотографии Лонда как своего рода контрдокумент скорее следовали тогдашним концепциям истерии, чем формировали их. Снова обнаруживается, что дискурсы (об истерии, в данном случае) достаточно сильны, чтобы форматировать изображения и технологические аппараты.

Лонд надеется на основе серий портретов нервнобольных людей выстроить «облик патологии» каждого нервного заболевания, «сверхличную физиономию» вне отдельных лиц. Здесь различим отзвук опытов Артура Батю: печатая вместе на одном листе фотографические портреты двадцати представителей одной расы, он пытался устранить «всякие случайности, которые меняют расовый тип», все черты индивидуальности и таким образом проникнуть в «таинственный характер, формирующий единство расы». Согласно Батю, «фотография больше не исполняет служебную работу, она совершает чудесный труд анализа и синтеза»¹⁹¹. Таким образом, каждое изображение, выполненное Батю или Лондом, переворачивает обычное функционирование фотографии-документа, отсылая не к какой-то предсуществующей материальной реальности (лицу), а к виртуальной патологической или расовой категории (облику), отрицая тело ради телесных симптомов душевной болезни или расы, поскольку на место регистрации приходит синтез.

Будучи бредом или фантазмом той эпохи¹⁹², эта продукция тем не менее напоминает о том, что не существует фиксированных необходимых черт, которые определяли бы фотографию-документ (предсуществующий референт, регистрация, точность и т. д.).

191 Batut, Arthur, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*. Paris: Gauthier-Villars, 1887, p. 8.

192 Аналогичные действия находим не только у Альфонса Бертильона в парижской префектуре полиции, но и у Чезаре Ломброзо в Венеции и Фрэнсиса Гальтона в Англии.

Напротив, ее методы случайны и изменчивы, они всегда особенны и зависят от практики индивида или группы: здесь это практика Лонда, там – Маррея, в другом месте – Бертильона. Таким образом, фотография-документ является одновременно абстрактной машиной (фотографии) и сингулярной практикой (индивида или группы). Впрочем, опыт Лонда в Сальпетриер позволяет ясно понять, что способ видения (и показывания) тесно связан с манерой высказывания. Дискурсивная практика Шарко, размноженная в трудах, обзорах, учениках, театральных и светских сеансах, производит высказывания об истерии такой силы, что они влияют на фотографическую практику Лонда, воздействуя даже на форму его изображений и на устройство его аппаратов. Фотографический опыт Сальпетриер подтвердил примат произносимого над видимым, определяющую роль высказываний в процессе видения и показывания¹⁹³. В отличие от лингвистики, которая противопоставляет язык и речь, не следует противопоставлять «фотографию как таковую», как систему, разнообразным и индивидуальным фотографическим актам, но, напротив, следует мыслить абстрактные и сингулярные машины (фотография Лонда) и устройство высказываний (об истерии в Сальпетриер) как взаимодополняющие феномены.

Довольно беспомощная перед невидимыми силами, поражающими тела истериков, фотография сможет благодаря рентгеновским лучам провести широкое исследование другой невидимой территории тела – его внутренностей, глубин плоти, недоступных взгляду. Через десять лет после смерти Шарко, в декабре 1895 года, немецкий физик Вильгельм Конрад Рентген открывает лучи X. Для этого невидимого излучения, обладающего удивительным свойством проникать сквозь непрозрачные тела, некоторые материалы – например, дерево или плоть – прозрачны, но оно не может пронизывать металл и кость. Открытие немедленно становится известным, и Лонд сразу понимает медицинскую пользу лучей X: через три недели после открытия

193 Deleuze G., *Foucault*, p. 74.

Рентгена он делает доклад о радиографии в Академии наук, а затем, в июне 1896 года, устраивает первую в Париже больничную радиографическую лабораторию¹⁹⁴. Фотография в рентгеновских лучах не только на протяжении многих лет сохраняла медицинское значение в больничных учреждениях, но и вызвала настоящий культурный шок. Она перевернула визуальные привычки, разорвала границу между внутренностью и внешностью тел и вещей, перераспределила прозрачное и непрозрачное, разрушила традиционные принципы репрезентации тела: на смену похожему воспроизведению его видимости и абстрактным диаграммам его динамики (Марей) следует радиография, изображающая его невидимые глубины. Таким образом, фотография, связанная с дерматологией, физиологией и радиографией, становится служанкой знания, которое последовательно занимается поверхностью тела, его движениями, а затем его внутренностями.

За десять лет до радиографии аналитические хронофотографии Марей уже прекратили изображать видимость тела и поставили совершенно другую цель: создать чертеж его движений. Хронофотографии отказались от формы тела ради его динамики, радиографические снимки научились проникать сквозь его поверхность, чтобы достичь внутренностей. Эти документы, создаваемые строго в пределах науки, свободны от всякой верности видимостям, от всякого соблюдения эстетических критериев. Они не только препятствуют обычному сведению фотографии-документа к «кальке» вещей, но и свидетельствуют об особом, экстраэстетическом, типе внимания, которое в данном случае уделяется телу. Работы Марей направлены на познание, измерение и точное вычисление механики движений тела, интенсивности его усилий и затрат энергии, и это происходит в момент, когда на заре тейлоризма и современного олимпийского движения рационализация индустрии и спортивной активности порождает возрастающую рационализацию тела. Лишен-

194 Londe A., «Le service photographique de la Salpêtrière», p. 5-6.

ное своей видимости ради абстрактного выражения своих сил и функций, тело радикально воспринимается в перспективе индустриального производства и спортивных соревнований.

Радиография вводит в игру не только другие способы восприятия тела, другие типы визуальности и знания, но и другие места и практики. В то время как в Сальпетриер фотография была изображением для врачей, радиография, по мнению Альбера Лонда, является изображением для больного, для его лечения и исцеления. В радиографии медицинское изображение становится инструментом диагностики и лечения, в особенности некоторых опухолей, но и орудием убийства: из-за того, что некоторые радиологи не были защищены, они подверглись слишком долгому воздействию рентгеновских лучей. Радиография – орудие лечения и смерти, невидимое излучение, производящее новые видимости, – обладает чудесным действием: она заставляет исчезнуть огромные саркомы, превращает непрозрачное в прозрачное, проникает сквозь поверхность тела и раскрывает его недоступные глубины. Радиолог производит настоящее вскрытие живой материи без вреда, он впервые проникает взглядом в глубины тела и его органов. Так перераспределяются видимое и невидимое, отношения между внешностью и внутренностью тела.

Радиография и хронофотография больше не представляют тело, они делают его виртуальным в том смысле, что помещают его, вне всякого отношения к видимости, в общую проблематику: изучение движений у Марей, исследование внутренностей тела лучами X. Хронофотография виртуализирует тело, поскольку делает своей целью только механизмы прыжка, ходьбы или бега, что приводит ее к отрицанию телесной формы. Хронофотографические протоколы и формы являются также процедурами производства знания. «В прыжке в длину, – отмечает Марей, – геометрическое положение каждой точки тела в разных фазах движения выражено почти непрерывными кривыми; линии костей порождают более-менее сложные поверхности, открывая движения, существование которых невозможно было

бы даже заподозрить с помощью простого наблюдения»¹⁹⁵. На место наблюдения встает анализ, на место имитации видимостей – геометрические траектории. Хронофотография еще в большей мере, чем радиография, не похожа на тело, и обе они соответствуют проблематике, которой их подчиняет в первом случае Марей, во втором – радиолог. Действительно, тело находится между виртуализацией и актуализацией, на пересечении вопроса (механика движений) и конкретного и специфического ответа (протокол и формы хронофотографии). Так документ перестает подчиняться традиционным законам репрезентации, аналогии, сходства, перспективы. Калька становится картой, то есть проблематизацией, конструкцией. Это уже не простая регистрация, но инструмент исследования.

ИЛЛЮСТРИРОВАТЬ

Ориентация фотографии-документа на исследование, на производство научного знания и даже (в радиографии) на терапевтическое действие появилась не раньше конца XIX века – как из-за некоторой неповоротливости научной среды, так и по причине длительного технического несовершенства самой фотографии. Ее продуктивное использование начинается в астрономии, затем в медицине – в работах Дюшена де Булоня по механизмам человеческого лица (1862) и Шарля Озанам по наглядному изображению сердцебиений (1869). С помощью машины собственного изобретения Озанам конвертировал биевание сердца в движения пера, регистрируемые фотографически, используя, таким образом, только регистрирующую способность фотографии, а не репрезентативную. За десять лет до Маррея он выводит фотографию из регистра изображения вещей, применяя ее только для визуальной передачи тактильного

195 Marey, Étienne-Jules, *Le Mouvement* (1894). Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, p. 156.

феномена. Эта транспозиция тактильного в визуальное происходит внутри специально созданного записывающего аппарата. Впервые фотография рассматривается уже не как абсолютно совершенный рисунок, но как регистрирующее устройство, пригодное для ввода в экспериментальный протокол.

Эту функцию научного инструмента закрепляет за фотографией в 1878 году знаменитая формула астронома Жюль Жансена, члена Института и директора Обсерватории в Медоне, для которого фотография является настоящей «сетчаткой ученого». Таким образом, на протяжении века фотография будет вносить вклад в производство, архивацию и распространение знания: регистрировать, изображать, удостоверять, облегчать демонстрацию, участвовать в экспериментах, помогать в преподавании и ускорять работу ученого – одним словом, способствовать созданию новых типов визуальности, модернизировать науку. Она будет инструментом, зачастую ценным и эффективным, на службе у натуралистов, географов, археологов, астрономов, дерматологов, хирургов и, конечно, радиологов, но ее место будет сильно варьироваться в зависимости от дисциплины, причем ее активная роль в радиографии всегда будет оставаться исключением. На самом деле функции фотографии никогда не превысят меру простой иллюстрации – даже в период между двумя мировыми войнами, когда она распространяется везде: в торговле, индустрии, развлечениях, архитектуре, декоративном искусстве, издательском деле, прессе, моде и, конечно же, в рекламе. Именно благодаря рекламе фотография получает доступ в эмблематические пространства современности 1920-х годов: стены, покрытые афишами, каталоги продукции и иллюстрированная пресса, пережившая тогда беспрецедентный подъем.

Если в момент Всемирной выставки 1855 года призыв Дидери расширить использование фотографии во всех сферах общества мог показаться милой утопией, в эпоху Международной выставки декоративных искусств 1925 года эта мечта стала реальностью. Так, Лора Албен-Гийо в 1929 году создает мебельную ткань и обои, расписанные на основе микрографических

фотографий, которые она публикует отдельно в форме художественного альбома «Декоративная микрография» (1931). Эти снимки довольно новым, характерным для той эпохи способом лавируют между научным экспериментом, опытом нового декоративного искусства и художественным творением: «Ученые, художники, промышленники смогут с равным воодушевлением приобщиться к этому роскошному видению»¹⁹⁶, – отмечается в предисловии к книге Албен-Гийо.

Экономическая экспансия в период между двумя мировыми войнами способствует появлению новой продукции – рекламных буклетов и каталогов товаров, окончательно вписывающих фотографию в торговый и индустриальный оборот. «Невозможно даже пытаться перечислить предметы, которые можно представить в индустриальной фотографии; они так же многочисленны, как отрасли человеческой деятельности и национальной индустрии»¹⁹⁷, – предупреждает автор профессионального руководства. Тем не менее следует длинное беспорядочное перечисление: интерьеры; работы для архитекторов и предпринимателей; здания для агентств по продаже и найму; документы по местной истории; работы для железнодорожных компаний, рекламирующие интересные места в обслуживаемых местностях; земледелие и садоводство; произведения искусства в музеях или частных коллекциях; промышленная продукция для иллюстрирования каталогов и рекламных листовок; персонажи, демонстрирующие способ использования аппаратов и изделий; все фотографии, предназначенные для рекламирования продукции какой-либо марки, и т. д. Это длинное калейдоскопическое перечисление (представленное здесь конспективно, тогда как в оригинале каждый элемент сопровождается пространной детализацией) подтверждает, что фотография в 1920-е годы вполне вплетена в экономическую и

196 Léon, Paul, préface à *Micrographie decorative*, par Laure Albin-Guillot. Paris: Draeger, 1931, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 257.

197 Clifton, Edgar, *La Photographie industrielle*. Paris: Paul Montel, 1923, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 261–264.

промышленную ткань. Однако ее продуктивные и экспериментальные функции (например, в науке и медицине) повсеместно отходят на второй план перед иллюстративными. Главный способ ее использования – иллюстрация – главенствует над ее способностью интегрироваться в протокол эксперимента и над ее художественным потенциалом.

Мир иллюстрации мобилизует только средние способности фотографии – как в плане техники и изображаемых предметов, так и в формальном плане. Откуда это «посредственное» использование фотографии? Вероятно, оно вызвано способом использования изображений. Еще и сегодня в сферах архитектуры, индустрии и каталогов продаж фотографа-иллюстратора работают с помощью камер большого формата, громоздких и тяжелых. Таким образом, съемка происходит согласно своеобразному светскому ритуалу: необходимо тщательно и долго устанавливать камеру, менять кассету для каждого снимка, использовать черную ткань, дорабатывать на матовом стекле и т. д. Даже если оборудование, освещение и пленка сильно изменились, жесты, телодвижения, темпоральность кажутся унаследованными от архаического состояния процесса. Поведение оператора, как и изображения, производят впечатление (без сомнения, ложное) безразличия к переменам ритмов мира. Некоторые иллюстраторы, более ограниченные во времени, предпочитают аппаратам большого формата средний формат – 6 × 6 или 6 × 7 см, или даже 24 × 36 мм. Формальная и тематическая осторожность, которой все еще отмечены многие их изображения, отныне объясняется уже не тяжестью оборудования, а скорее конформизмом взгляда – в большей мере взгляда их заказчиков, чем их собственного. Действительно, формальный и тематический конформизм значительно возрос начиная с 1980-х годов, когда агентства и банки изображений вытеснили заказчиков. Старый заказчик, всегда индивидуальный и четко идентифицированный, сегодня исчез в анонимности рынка. Изображение все больше и больше соотносится со строго утилитарными соображениями, оно более чувствитель-

но к экономическим ограничениям, чем к эстетическим инновациям.

В 1974 году Стэнли Кенни основал один из первых банков изображений – Имидж Банк, который сейчас котируется на нью-йоркской бирже. У его клиентов – художественных директоров, покупателей искусства, издателей, рекламных агентств, предприятий, газет и т. д. – не хватает бюджета или времени для того, чтобы заказать производство специфической фотографической продукции. В то же время термин «визуальный» в профессиональном языке ясно указывает на то, что эти снимки – своего рода низшие изображения. Итак, агентство отдает в аренду снимки, находящиеся в его распоряжении, и контролирует их использование, поскольку цена аренды варьируется в зависимости от объема предполагаемого издания (книга небольшого тиража, афиша рекламной кампании и т. д.). От фотографов, которых он представляет, Имидж Банк требует по крайней мере четыреста снимков, пригодных для продажи, то есть технически совершенных и подходящих эстетически и тематически. Технически снимки должны обладать богатой цветовой гаммой, не иметь ни зернистости, ни царапин. Они разделяются на шесть больших тем: «Спорт», «Сцены», «Путешествия», «Индустрия», «Люди», «Абстракции и спецэффекты», причем каждая из них разделяется на рубрики (например, «Люди/Женщины») и категории, такие как «Женщины/Снаружи» (на пляже, в деревне, в городе и т. д.) и «Женщины/Внутри» (на кухне, в ванной, в спальне, в офисе и т. д.). Кроме того, снимки стремятся к тематической корректности как с точки зрения морали (без порнографических видов), так и с точки зрения соблюдения законных прав лиц на распоряжение своим изображением. Условие, обязывающее фотографов получать от каждого различимого персонажа разрешение на публикацию снимка, фактически исключает события и знаменитостей. Равным образом оно усиливает один из главных эффектов банка изображений: униформирование, нейтрализацию, ослабление особого в пользу общего, которое легче продается. Таким об-

разом, снимки представляют не такую-то семью, но типичную семью, не такое-то спортивное событие, но спортивную практику, не такое-то предприятие, но отрасль индустрии или даже индустрию вообще. Под тяжестью полезности и практических соображений, под действием юридических предписаний, и в особенности под влиянием коммерческой логики, банки трансформируют все вещи (сцены, среды, ситуации и т. д.) в стереотипы и подчиняют изображения посредственной, прозрачной эстетике, в которой нет ни силы, ни формальной неповторимости. Лишенные тематической оригинальности и эстетической дерзости, эти стандартизированные и гладкие изображения циркулируют (продаются) тем лучше, чем надежнее они уничтожают сразу и вещи, и формы. Таким образом, они располагаются на нижней границе документа, там, где отдельное изображение растворяется в образности, уничтожается в иллюстративном материале, в безразличной визуальной материи, где оно стремится освободиться от автора и от авторского права (склады фотографий, свободных от прав, продаются в форме CD), где оно, абстрагированное от мира, плавает в своего рода безвременье. Даже моментальные фотографии оторваны от актуальности, от мгновенности, свойственной репортажу, который стремится информировать.

ИНФОРМИРОВАТЬ

Информирование, без сомнения, было самой важной функцией, приписываемой фотографии-документу. По крайней мере в период между 1920-ми годами и войной во Вьетнаме фотография развивалась в прочном союзе с бумажной прессой, а мифическая фигура фоторепортера доминировала. Этот период завершился с расцветом телевидения. В отличие от художественного потенциала фотографии, ее информативная функция была признана очень рано и по-настоящему не оспаривалась. Это произошло потому, что тысячам снимков памятников, пей-

зажей, предметов и людей, которые циркулировали во второй половине XIX века, приписывалась несравненно более высокая информационная ценность, чем большинству других изображений эпохи. Однако речь шла главным образом о снимках вещей и состояний вещей, а не событий. Кроме того, эти снимки воспроизводились, но не размножались в очень большом количестве экземпляров. Иначе говоря, в силу того, что процесс был бессилён перед феноменами движения, а изображения оставались в режиме ограниченной воспроизводимости, информирование оставалось утопией.

Вступление фотографии в сферу информации совершилось, когда вследствие двух серий технических трансформаций, первая из которых принадлежит собственно фотографии, а вторая имеет отношение к типографской печати, появились фотографии прессы.

Слияние фотографии и прессы

В XX веке многочисленные технические инновации наделили фотографический процесс способностью схватывать мгновение. По мере того как негативы становились все более и более чувствительными и появлялась оптика высокой светосилы, возникали новые поколения аппаратов маленького формата. Как только появился в продаже «Эрманокс», снабженный объективом «Эрностар», за ним тут же последовал знаменитый аппарат «Лейка» (1925). Он не только был компактнее, легче и удобней, но и обладал огромным преимуществом – возможностью использования 35-миллиметровой киноплёнки, что впервые позволило делать тридцать шесть снимков подряд. Техническим достижением этой серии была моментальность, способность фиксировать мимолетные движения. Однако информирование требовало, чтобы моментальные снимки можно было широко распространять. Это требование фотография не могла исполнить в одиночку, не вступая в союз с типографским делом. Именно в эту эпоху после более чем полувека упорных

исследований¹⁹⁸ достигают зрелости техники гелиографии, и в особенности офсета, благодаря которым наконец возникает индустриальная возможность распространения фотографии через типографскую печать. Основание информации изображений в том виде, в каком она установилась в середине 1920-х годов, – не моментальная фотография или типографская печать, взятые по отдельности, но именно их сочетание, своего рода союз солей серебра, необходимых для производства изображений, и типографских чернил, нужных для их распространения. Процедуры, профессии, виды деятельности и деятелей, типы использования и отношений с очевидностью показывают, что это слияние стало возможным.

Иначе говоря, фотографическая информация «определяется именно этим слиянием, а не этими инструментами»¹⁹⁹, она получает доступ в практическую сферу только после того, как фотографические инструменты (оптика, пленка и корпус) и инструменты печати (гелиография и офсет) стали достаточно тонкими и объединились друг с другом. «Между публикой и нами, – отмечает Анри Картье-Брессон в 1952 году, – стоит типография – средство распространения нашей мысли; мы, как ремесленники, снабжаем иллюстрированные журналы нашим сырьем. Я испытал сильное чувство, – вспоминает он, – когда продал мое первое фото (в “Vu”), и это было начало долгого союза с иллюстрированными изданиями»²⁰⁰. К моменту, когда Картье-Брессон открывает для себя аппарат «Лейка», еженедельник «Vu» («Увиденное»), основанный Люсьеном Вожелем в 1928 году, выходит уже три года. Это первый во Франции большой иллюстрированный фотографический журнал, который печатается способом гелиографуры и обла-

198 Исследования были начаты после Всемирной выставки 1855 года, когда в 1856 герцог де Люинь объявил конкурс под эгидой Французского фотографического общества.

199 Deleuze G., Guattari F., *Mille plateau*, p. 114.

200 Cartier-Bresson, Henri, «L'instant décisif», in: Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952. np.

дает динамичным макетом. В марте 1931 года издательский дом «Галлимар» создает «Voilà» («Вот»), «иллюстрированный еженедельник репортажей». В нем репортаж, определяемый как «живое и волнующее отношение с событием», задуман по-новому – в форме особого расположения фотографий и текстов: «Никаких текстов без изображения, никаких изображений без текста»²⁰¹, – такова формула, которой следует «Voilà». В январе 1932 года появляется также коммунистический ежемесячный журнал «Regards» («Взгляды»), который предоставляет значительное место фотографии. Двумя годами позже он станет еженедельником.

«Vu» стремится быть объективным, «Regards» ясно показывают свою ангажированность, тогда как «Voilà» ищет сенсационных репортажей. Однако все три издания вписываются в изменения, происходящие в западной журналистике в 1920-е годы: читатели газет теперь хотят «больше смотреть, чем читать» и «предпочитают информацию, доставляемую фото, информации, доставляемой текстом»²⁰². К тому времени, когда эта мутация затрагивает Францию, она уже широко распространилась в Германии с помощью таких газет, как «Berliner Illustrierte Zeitung» (BIZ), «Münchener Illustrierte Presse» (с 1923), «Arbeiter-Illustrierte Zeitung» (AIZ, с 1924), а также «Uhu» и «Der Querschnitt». Современная журналистика характеризуется рождением фотографических иллюстрированных изданий, нового гибрида, особенность которого состоит в том, что он одновременно читается и рассматривается, информация в нем – это уже не только дело текста, но и дело фотографии. Итак, новый стиль журналистики сопровождается разрушением прежних отношений между текстом и изображением, читаемым и види-

201 Anonyme, «Voici», *Voilà*, N 1, 1931, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 306.

202 Starke, Herbert, «Le nouveau photographe de presse», *Photographische Rundschau und Mittelingen*, N 8, 1930, in: Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de texts (1919–1939)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997, p. 257.

мым: «Мало-помалу текст трансформируется в простое заполнение пространства между фотографиями»²⁰³.

Этот вызов, брошенный «цивилизации чтения»²⁰⁴, становится причиной значительного напряжения между противниками и сторонниками фотографии в прессе. По мнению тех, кто принимает сторону слова, фотография обманывает, фальсифицирует посредством лживых подписей, мизансцен, ретуши, наложения изображений и т. д. Она потворствует современной наклонности «интересоваться только поверхностью вещей», пренебрегать движением вглубь, презирать интеллектуальные достоинства, «потакать своей лени»²⁰⁵. По мнению тех, кто, напротив, принимает сторону изображений, фотография более понятна для большинства людей, выполняет миссию показа всегда новых вещей, распространения культуры и знания. В высшей степени популярная и демократичная, она, по мнению «Взглядов», обладает абсолютно современной эффективностью, поскольку «стоит целой страницы комментариев, позволяет выиграть время, оставляет читателю возможность самостоятельного суждения»²⁰⁶. Так в экстремальных условиях периода между двумя мировыми войнами происходит восстание «письменной газеты против иллюстрированной газеты, вчерашней ручки против завтрашней камеры»²⁰⁷. Этот спор старых и новых, возникший в момент, когда фотография начинает противопоставлять себя тексту, много десятилетий спустя завершится в уравновешенном девизе «Paris Match» «Весомость слов, шок фото», представляющую иллюстрированную газету как специфическое

203 Behne, Adolf, «Les illustrés», *Die Weltbühne*, Berlin, N 31, 3 aout 1926, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 252.

204 Arnheim, Rudolf, «Les photos dans le journal», *Die Weltbühne*, Berlin, N 15, 9 avril 1929, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 253.

205 *Ibid.*

206 Anonyme, «Aux lecteurs, aux amis!», *Regards*, N 21, 6 juillet 1933, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 302.

207 Rim, Carlo. «Défence et illustration de la photographie», *Vu*, N 214, 20 avril 1932, in: Baqué D., *Documents de la modernité*, p. 316.

расположение текстов и фотографий, как артикуляцию в регистрах логоса и пафоса, как пространство, где в постоянном становлении идет игра произносимого и зримого.

Фигуры репортеров

Новое слияние фотографии и прессы и новые отношения между текстами и изображениями в пространстве газеты неотделимы от появления новой фигуры – фотографа-репортера. Он характеризуется особой манерой соединения тела, с одной стороны – с аппаратом, с другой – с миром и вещами. Анри Картье-Брессон вспоминает: в 1931 году аппарат «Лейка» «стал продолжением моего глаза и больше не покидал меня»²⁰⁸. Фотокамера представляет собой нечто большее, чем простое продолжение тела, чем новый, более чувствительный и восприимчивый орган, потому что их объединяет привязанность («он больше не покидал меня»). Действительно, фоторепортаж происходит из настоящего соединения тел – тела аппарата и тела фотографа, которые вместе образуют новое, другое тело, не обязательно человеческое. Здесь не продление и не прививка, но метаморфоза, гибрид тела с аппаратом, открытие новых физических отношений с миром.

Гибридные тела фоторепортеров и их отношения с миром бывают разными в зависимости от личности, обстоятельств и особенно от практики. Картье-Брессон часто описывает себя как зверя на охоте: кота («Идти на бархатных лапах, но глядеть остро»), лису («Подкрадываться тихо, незаметно, разнюхивать, а потом – раз! – схватить») или куницу («Я отправлялся везде совать свой нос – другого слова не найти, я ходил с аппаратом вынюхивать» [по-французски *fouine* – куница, *fouiner* – всюду совать свой нос, лезть не в свое дело. – Прим. пер.]²⁰⁹. Ре-

208 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

209 Высказывания Анри Картье-Брессона, взятые из книги «L'instant décisif» и из интервью с Жилем Мора (январь 1986). См.: *Les Cahiers de la photographie*, N 18.

портер, изображаемый как кот, лиса, куница, обретает также у Картье-Брессона человеческие черты сыщика («Снимать сцены из жизни – это как застигать на месте преступления») или охотника («Когда кто-то проходит мимо, следишь за ним видоискателем, ждешь, ждешь... Выстрел, и убегаешь с чувством, что в твоём ягдташе что-то есть»)²¹⁰. Скрываться, растворяться в мире и вещах, проходить незамеченным и украдкой «брать из жизни» «картинки на скорую руку» – такова позиция Картье-Брессона.

Строго противоположна этому позиция папарацци. Его характерные черты, вероятно, впервые можно различить в докторе Эрихе Заломоне, которого Аристид Бриан прозвал «королем нескромности». Автор сборника под названием «Современные знаменитости, застигнутые неожиданно», Заломон приобрел известность после того, как в 1928 году смог проникнуть в самые закрытые политические и театральные круги. Ставший символом хитрого охотника, изобретающего все новые уловки, чтобы проникнуть за мизансцены и протоколы, Заломон тем не менее отличается от папарацци. В противоположность вполне человеческой нескромности Заломона или лисьей скромности Картье-Брессона, папарацци не действует – он реагирует. Как паук в своей паутине, он ничего не видит, ничего не замечает – или почти ничего. Он сплетает сеть вокруг своей жертвы и ждет малейшего сигнала, первой вибрации, чтобы броситься в нужное место. Лишенный глаз и мозга или, точнее, способности ими пользоваться, он реагирует квазирефлексивным образом. Лишенный глаз? Да, потому что он только рассматривает снимки, сделанные вслепую в толкотне, которая всегда сопровождает публичное появление звезд. Лишенный мозга? Да, папарацци, который быстро прибыл на место автокатастрофы леди Ди, так и заявил: «Это правда, что Диана была жива, она еще двигалась. ОК, я сделал фото без размышлений. А что я должен

210 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

был делать? Моя работа – фотографировать»²¹¹. Эксплуатация ужасного, использование работы как оправдания, автоматизм («я сделал фото без размышлений»), растворение личной ответственности – таковы некоторые черты папарацци, занимающего положение колесика в большом механизме журналистского народа. Для Картье-Брессона репортаж является «развивающимся действием головы, глаза и сердца», его аппарат служит ему, как он утверждает, только для того, чтобы «запечатлеть на пленке решения глаза»²¹², в конечном счете он настаивает на полной ответственности репортера, тогда как для папарацци, напротив, осознанное использование своих органов – глаз, сердца, мозга – представляется препятствием. Неосознанная чувствительность, неосознанная память, неосознанная мысль – папарацци является только машиной схватывания, чистым действием тела без органов, реагирующего на требования сети²¹³.

Мораль репортажа

Фигура папарацци, которая сегодня переживает беспрецедентный расцвет, является крайним выражением режима истины, свойственного информационной фотографии. В течение долгого времени этика репортажа вдохновлялась ценностями рождающейся визуальной культуры. После вербальной культуры (истина рассказывается), после письменной культуры (истина читается) визуальная культура поверила в то, что истина видится, что видимое может быть гарантом истины. Мы уже отмечали, что рождение репортажа после Великой войны точно совпадает с моментом, когда информация переходит из текста в фотографию – или, скорее, из одного текста в смесь текстов и изображений, среди которых доминирует фотография. Фотографическая информация в том виде, в каком ее предлагает

211 *Libération*, 5 sept. 1997, p. 6.

212 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

213 Deleuze G., *Proust et les signes*, p. 218.

канонический репортаж, подчиняется морали, наиболее полно выраженной в произведениях Анри Картье-Брессона.

Эта мораль ставит репортера в позицию внеположности событиям. Такая внеположность, как мы увидим, была отвергнута другими поколениями фотографов – поколениями Роберта Франка, Раймона Депардона, затем Марка Пато, но до этого вплоть до 1970-х годов она формировала деятельность, образность, позицию и высказывания многих репортеров. Картье-Брессон постоянно изображает себя как незаинтересованного зрителя, который находится на расстоянии от вещей и событий, держится в стороне и «противостоит реальности через видоискатель». В то время как многие фотографы конца XX века стремятся установить постоянный диалог, возобновляющуюся беседу – то есть эмпатию – с реальностью, Картье-Брессон всегда противостоит ей, удерживая ее на почтительном расстоянии и используя видоискатель своей «Лейки» как настоящий щит. «В фотографическом репортаже, – отмечает он, – как арбитр, считаешь попытки и роковым образом всегда оказываешься посторонним»²¹⁴. Арбитр господствует над хаотичным миром, по отношению к которому он радикально внеположен: дистанция, иерархия и мгновенность. Картье-Брессон проповедует стратегию «бархатных лап»: незаметность, хитрость, действие «на скорую руку», приближение «крадучись». Перед лицом хаотичного мира он предписывает себе миссию фиксировать центр, находить порядок, высвободить истину. Центр совпадает с его взглядом: «Пространство начинается именно с нашего глаза»²¹⁵, порядок сочетает композицию и эвклидову геометрию.

Что касается истины, предполагается, что она единственна и выразима в единственной снимке, в решающий момент, в уникальной форме. Такова вторая характерная черта: в «классическом» репортаже задача репортера, предстоящего событию,

214 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, н.п.

215 *Ibid.*

заключается в том, чтобы «ходить вокруг него, когда оно развивается», «искать решение» (единственное) его множественности и подвижности, то есть «резать по живому, упрощать», чтобы в конце концов «схватить факт, представляющий собой истину глубинной реальности»²¹⁶. Фотографический процесс мыслится как средство высвобождения – с помощью исключения, отсечения и упрощения – ускользающей истины видимой реальности. «Главное – раствориться в той реальности, которую мы разрезаем видеоискателем»²¹⁷, – уточняет Картье-Брессон. Разрезать по живому предсуществующую реальность и получить химический отпечаток этой операции – такая процедура могла бы быть одобрена адептами теории индекса, разработанной Пирсом, например, Розалинд Краусс и Филиппом Дюбуа²¹⁸. Однако рассматривать фотографическое изображение как простой срез существующей реальности неуместно, поскольку фотография состоит в трансформации реальности *вообще* в конкретную фотографическую реальность – не в разрезании и регистрации, но в трансформации, превращении. Фотография в меньшей степени репродуцирует, чем продуцирует²¹⁹; или, точнее, когда она репродуцирует, при этом она всегда продуцирует, изобретает, творит, художественно или нет, конкретную реальность – и никогда реальность *вообще*. Анри Картье-Брессон вскрикивает, что реальность содержит в своих глубинах истину, к которой можно получить доступ через определенные знаки и факты поверхности, и роль фотографии состоит в том, чтобы их обнаружить и собрать. Согласно этой идеалистической концепции, истина скорее постигается, находится, репродуцируется, чем продуци-

216 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

217 Cartier-Bresson H., *Flagrants délits*, np.

218 См.: Krauss, Rosalinde, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990; Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.

219 Moholy-Nagy, László, «Production-reproduction», in: László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 120–123.

рутся и творится. Именно эта концепция поддерживает двойной поиск Картье-Брессона: поиск «решающего момента» и «единственного фото» как результата процесса «сгущения»²²⁰. Единственный момент как синтез всех моментов, единственное Изображение – как сгущение всех возможных изображений, уникальный и истинный факт как выражение всей подвижной и множественной реальности – здесь фотография становится поиском трансцендентного.

С третьей стороны, это трансцендентное в «классическом» репортаже проявляется в эстетике прозрачности и чистоты. Ее главные элементы известны у Картье-Брессона: систематически используемый с нормальным фокусом аппарат «Лейка», аскетизм форм, большая глубина поля, широкие перспективы, почти изначальная четкость, относительное отсутствие зернистости, постоянная серая гамма и т. д. Именно к этой эстетике восходят также сакрализация момента, культ кадра и фетишизация «целостного видения». Именно она ведет Картье-Брессона и к тому, что он придает большую ценность съемке в ущерб лаборатории и открыто отказывается от любого кадрирования при печати²²¹: знаменитые черные края его снимков доказывают, что догма в этом отношении очень хорошо соблюдается. Но эта эстетика прозрачности и чистоты в особенности характеризуется важностью, придаваемой композиции и геометрии. Скорее геометр, чем гуманист, Картье-Брессон расскажет, каковы были причины его привязанности к фотографии: «Это была жизнь, вот и все! И к тому же эта таинственная штука в фотографии: компо-

220 «В фоторепортаже я скорее нахожусь в поиске единственного фото, когда я знаю: это сгущение» (Cartier-Bresson, Henri, «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation», janvier 1986, *Les Cahiers de la photographie*, N 18, *sd.*, p. 121).

221 «Очень редко композицию, неудачно выбранную при съемке, удается спасти, пытаюсь перекомпоновать ее в камере обскуре, обрезая негатив под увеличителем: целостное видение при этом исчезает» (Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, *np.*).

зиция, геометрия»²²². Композиция строго подчинена геометрии и помещена под власть исключительного глаза, который, как предполагается, обладает внутренним «компасом», способным «постоянно измерять, оценивать» и «применять принцип золотого сечения». Скорее геометр, чем гуманист, Картье-Брессон еще верит, что жизнь изображения прямо строится на его способности фиксировать «точные геометрические предметы»²²³.

Наконец, с точки зрения «классического» репортажа истина может быть только схвачена, извлечена из беспешного ритма вещей и мира. Впрочем, Картье-Брессон всегда пытается комбинировать пространственную, геометрическую композицию с темпоральной композицией движения. Эта проблематика истины как того, что противоположно скорости, утверждается с ускорением мира в 1920-е годы. Эрнст Эрнст в 1928 году говорит о «схватывании в полете идеального момента»²²⁴; нужно «схватить хороший момент для снимка»²²⁵, – настаивает Ханс Заль за двадцать лет до появления «Решающего момента» Картье-Брессона (1952). На самом деле это желание извлечь истину из общего потока мира представляет собой лишь оборотную сторону идеалистической концепции, уверенности в том, что истину можно выгнать из скопления вещей как зверя из чащобы. Таким образом, «идеальный момент» Эрнста, «хороший момент» Залья и «решающий момент» Картье-Брессона становятся носителями истины, содержащейся в динамике вещей, доступной тому, кто умеет ее видеть, и фотография обладает исключительной способностью схватывать ее...

222 Cartier-Bresson H., «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: conversation», janv. 1986, p. 120.

223 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

224 Ernst, Ernst, «Photo de sport et sport photographique», *Photofreund*, Berlin, 20 juillet 1928, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 266.

225 Sahl, Hans, «Le photographe-reporter. Une interview de Dr Erich Salomon», *Gebrauchsgraphik*, Berlin, juillet 1931, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 266.

На стадии иллюстрации глаз видел прежде всего то, что зарегистрировала фотография; на стадии информации глаз часто будет только задним числом открывать то, что он схватил. Аппарат иллюстратора продолжал действие его глаза; аппарат репортера «без всякой жалости раскрывает то, что глаз не способен ухватить с той же скоростью»²²⁶. Так моментальная фотография отвечает на вызов, который скорость бросает виде-нию: дает глазу власть, похищенную скоростью.

226 Tucholsky, Kurt, «Une image en dit plus que mille mots», *Uhu*, Berlin, nov. 1926, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 262.

КРИЗИС ФОТОГРАФИИ-ДОКУМЕНТА

Фотография, тесно связанная с индустриальным обществом, его ценностями, техническими, экономическими, физическими, перцептивными и теоретическими парадигмами, сегодня находится в кризисе. Рожденная в эру железа и угля, она плохо отвечает условиям информационного общества. Тем не менее ее конец еще не пробил: она трансформировалась, сменила территорию и развилась в неожиданных направлениях. Выстроились новые связи с искусством, культурные действия повсеместно пришли на смену практическому использованию и, что особенно важно, фотография-документ в значительной мере уступила место фотографии-выражению.

В приключениях фотографии-документа во Франции поставили точку две важные публикации: статья Анри Картье-Брессона «Решающий момент» (1952) и книга Ролана Барта «Camera lucida» (1980). Вдохновляемые одной и той же верой в референциальную ценность фотографии и воздающие одно и то же поклонение референту и репрезентации, эти публикации тем не менее располагаются в совершенно различных контекстах: первая отмечает апогей фотографии-документа, тогда как вторая появляется в фазе ее упадка – кажется, любопытным образом его не заметив.

ФОТОГРАФИЯ-ВЫРАЖЕНИЕ

В 1980 году, когда Ролан Барт публикует «Camera lucida», информационное общество уже существует по меньшей мере в двух странах с передовой экономикой. Повсюду утвердилось телевидение, даже при том, что практика прямого эфира еще не так часто применяется, как сегодня (в этом

смысле вступлением будет знаменитая игра студента и танка, которую CNN транслировала из Пекина в 1989 году, во время восстания на площади Тяньаньмэнь). Что касается персонального компьютера и, конечно же, интернета, то есть цифровых изображений и сетей, их царство еще только начинается. Но Барт, а вместе с ним и adeпты теории индекса, настаивают на том, что именно в тот период исчезает из фотографии (как, впрочем, и из других больших секторов общества) – на репрезентации. Для них фотография главным образом репрезентативна: вещи и состояния вещей наличествуют и фотография их регистрирует. Настаивать на «это было», на «соприкасающихся референтах», следах, отпечатках, остатках и записи, на разрыве времени и пространства, на прозрачности изображения и на абстрактном механизме в ущерб сингулярным изображениям – значит придерживаться двусоставной теоретической позиции: с одной стороны, изображение имеет своей целью репрезентацию предсуществующего мира; с другой – фотография (абстрактная машина) представляется своего рода завершением репрезентации, поскольку она устанавливает прямой контакт с миром, который в данном случае сводится к своему материальному измерению.

Поскольку эта позиция сводит фотографию к документу, а документ – к чувственной репрезентации (обозначению) и скрывает сингулярные изображения за абстрактным механизмом, она очевидно пренебрегает всеми бесконечными опосредованиями, стоящими между вещами и изображениями. Изображения становятся «невидимыми» (Барт), во всяком случае не имеющими автора, материала, эстетики, – чистыми носителями информации или чистыми метафизическими категориями. Однако то обстоятельство, что присутствие вещи технически необходимо для формирования ее фотографического изображения, вовсе не дает оснований ни растворять изображение в вещи, ни ограничивать его пассивной функцией запечатления активного референта (который «соприкасается»). Главное же состоит в том, что эта теоретическая позиция считает реальностью толь-

ко тела, вещи и состояния вещей и ни в коем случае не считает таковой нетелесные события, которые происходят на границе вещей и высказываний (текстуальных и/или иконических), исходят от вещей и тел, но не существуют вне высказываний, их выражающих²²⁷. Словом, эта позиция не признает, что высказывания (изображения и тексты) одновременно обозначают вещи и выражают события.

Обесценивание изображений в пользу референтов, событий – в пользу вещей завершается тем, что закрывает документ в области одной лишь чувственной репрезентации, обозначения. Обесценивание изображений как иконических высказываний не дает понять, что они могут одновременно обозначать тела и выражать события. Однако на самом деле выражение событий вполне может находиться внутри самого ограниченного обозначения субстанций. Репрезентация-обозначение способна принимать и удерживать смысл, в то же время выстраивая его вокруг события иной природы, чем он сам.

Фотографию-документ, содержащую выражение, то есть построенную вокруг события, назовем фотографией-выражением. Фотография-выражение выражает событие, но не представляет его²²⁸. Здесь вспомним гипотезу, согласно которой переход от документа-обозначения к выражению в фотографии является отзвуком более глобального феномена – перехода от мира субстанций, вещей и тел к миру событий, к нетелесности, перехода от индустриального общества к информационному. Информационное общество, распространяющееся в ритме цифровых сетей коммуникации, глубоко воздействует на все виды деятельности, особенно на фотографические практики и изображения. Это зачастую скрытые и глухие процессы, но они приводят к истощению фотографии-документа.

227 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 37.

228 *Ibid.*, p. 170–171.

Анри Картье-Брессон публикует свой «Решающий момент» в 1952 году, когда мир, травмированный войной, находится в поиске новых ценностей, когда современность, заявляющая о себе, принимается как обещание лучшего будущего. Это эпоха до телевидения и до великих утопий коммуникации. Иллюстрированные журналы, такие как «Paris Match» во Франции или «Life» в Соединенных Штатах, удерживают почти исключительное положение в сфере распространения визуальной информации, отправляя репортеров-фотографов во все точки земного шара, собирая эту информацию. С риском для жизни они следят за конфликтами холодной войны, деколонизации, а вскоре и войны во Вьетнаме. Сильная потребность в снимках для прессы способствует созданию фотографических агентств: так, в 1947 году Картье-Брессон основал «Magnum» вместе с Робертом Капой и Дэвидом Сеймуром, которые погибли в командировках. Миф о репортере, усиленный появлением своих мучеников и поддерживаемый той центральной ролью, какую фотография играет в тот момент внутри системы информации, достигает высшей точки во время войны во Вьетнаме (1965–1973). Но его падение будет быстрым, таким же быстрым, как необыкновенный подъем телевидения. В декабре 1972 года в Соединенных Штатах перестает выходить журнал «Life», и вместе с ним рушится царство фотографии в послевоенной прессе. Этот этап пройден: фотография-документ должна оставить значительное число своих укреплений, разделить свое царство и столкнуться с жесткой конкуренцией.

Ее закат сопровождается разрушением великого проекта современности, с которым она была глубоко связана, поскольку фотография, значительно сократившая время производства изображений, повысившая скорость их циркуляции, приспособившая их к условиям и ценностям индустрии и рынка, а также, будучи запечатлением, обладавшая сильной властью удостоверения (без сомнения, прочного), воплотила некоторые главные

современные ценности, тем более, что она в течение долгого времени воспринималась как фактор индустриального и научного прогресса, как преимущественный инструмент информации и гарант истины – как средство овладения миром. Существует мир, хотя и бесконечный, но вполне реальный, доступный, познаваемый и контролируемый современными средствами, в первую очередь фотографией – таково верование, которое в 1950-е годы еще главенствует и непрестанно распространяется.

К началу 1970-х годов в главных секторах экономики фотографию заменили изображения с намного более сложными и несравненно более скоростными технологиями. В системе информации, где доминируют телевидение, спутниковые, а затем цифровые сети, ее использование ограничено письменной прессой и иллюстрацией; в медицине она служит больше для архивации, чем для исследований, которые отныне осуществляются с помощью эхографии, сканера или МРТ; в науке и индустрии она остается вдалеке от центра производительной деятельности. Закат ее практического использования ускорится по мере того, как фотография признается технически и экономически неспособной ответить новым требованиям к изображению, предъявляемым индустрией, наукой, информацией и властью. Этот закат, как мы увидим, еще ускорит та дистанция, которая отделяет фотографию от ценностей нового мира, и особенно – приход такого режима истины, какой она больше не в состоянии воплотить.

Фотография-документ располагала двумя главными козырями: близостью к миру и отношениями с современностью. Однако к концу тысячелетия эти козыри значительно обесценились. Современные верования обнаружили свою ограниченность, и мир стал слишком сложным для того, чтобы фотография-документ могла по-прежнему поддерживать с ним надлежащие связи. Главное же то, что изменился режим истины. Истина документа не то же самое, что истина выражения. Представляется, что другие изображения, другие технологии располагают преимуществами, более адаптированными к настоящему времени. Слияние фотографии и цифровых сетей представляет собой ча-

стичный ответ на ситуацию. Что до фотографии-документа, она слишком привязана к вещам и субстанциям, слишком связана с техническими и экономическими парадигмами минувшего времени, чтобы не подвергнуться удару текущих мутаций. В свое время приход моментальной фотографии и расцвет иллюстрированной прессы позволили фотографии репортажа звучать в унисон с миром, но сегодня, похоже, она устала ему следовать. Новости были настоящей эмблемой изображения-действия на протяжении полувека, но в наши дни они теряют смысл. Утрата связи с миром, или закат изображения-действия, – таков один из аспектов кризиса фотографии-документа.

Закат изображения-действия

Война во Вьетнаме одновременно отмечает апогей фотографии-действия и признание телевидения. Из-за грозной конкуренции телевидения фотография репортажа претерпела затем быстрый упадок. Репортеры часто переживали Вьетнам как главную точку, поворотный момент. Фотограф был легендарным прославленным бойцом, своего рода Дон Кихотом. «Почитаемый во Вьетнаме, я вскоре стал обыкновенным агентом. Хуже того, меня часто спрашивали, к какому телеканалу я принадлежу»²²⁹, – жалуется Рене Бурри из агентства «Magnum». Роли, занимаемые места и используемые средства на территории новостей радикально изменились: «Раньше фотографы были впереди, телевизионщики сзади. Сегодня в первом ряду именно телевидение»²³⁰, – замечает, со своей стороны, Исайя Байтель, командированный агентством «France-Presse» на Ближний Восток в конце 1980-х годов.

Действительно, война во Вьетнаме – это первая и последняя война, сфотографированная и снятая для телевидения полно-

²²⁹ Цит. по: Guerrin, Michel, *Profession Photoreporter*. Paris: Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1988, p. 131.

²³⁰ *Ibid.*

стью и свободно, иногда даже слишком. Прямая материальная помощь, которую тогда американская армия оказывала многим фоторепортерам – Ларри Барроузу, Дональду Мак-Каллину, Дэвиду Дугласу Дункану, Филипу Джонсу Гриффитсу – ставит их в ситуацию настоящего подражания военным. Часто переодетые в ту же военную форму, что и GI, репортеры вместе с ними поднимаются в атаку, садятся в вертолеты и передают свои пленки с фронта с помощью почты армейской прессы. Фотографические аппараты и телеобъективы, кажется, работают в ритме бомбардировщиков, огнеметов и пулеметов. Это эпоха «Nikon F», японского зеркального аппарата 24 × 36 см новой конструкции, снабженного множеством объективов и сменных аксессуаров, в рекламе которого постоянно появляется изображение репортера в действии, часто в грязи в тропическом лесу. Так фотография рифмуется с действием, приключением, битвой, опасностью, военным захватом и завоеванием женщины. Деятельно поддерживаемые и уверенные в достоинствах коммуникации, деятели новой медиасистемы с помощью фотографии и телевидения небывалым образом представляют ужасы войны на всеобщее обозрение. Но действия американцев против вьетнамского сопротивления провоцируют быстрый переход от общественного консенсуса в начале войны к глубокому чувству протеста, породившему антимилицаристское движение.

Военные и государственные чиновники, получившие опыт показа войны средствами медиа, с тех пор поняли, что стратегически необходимо полностью управлять изображениями вооруженных конфликтов, не допускать на поле боя свободного взгляда фотографов и телевизионных операторов. Равным образом политики научились контролировать свой имидж, а тем временем постепенно утвердились права частных лиц на распространение их изображений. На протяжении той четверти века, что последовала за Второй мировой войной, необыкновенный расцвет фотографии сопровождался эйфорической, безграничной, безоговорочной открытостью для изображения. Тогда его растущая власть вписывалась в позитивный ход прогресса,

она еще не достигла уровня, достаточного для того, чтобы вредить и рождать опасения или враждебность. Именно во время войны во Вьетнаме ситуация изменилась: утвердилось телевидение, а пресса сделала насилие банальным. Эта война не только способствовала успеху изображения-действия, но и отметила его неизгладимой печатью смерти и крови. В то время как изображение становилось полнокровным, чисто модернистское доверие, которым оно долго пользовалось, притупилось и превратилось в сдержанность. На заре 1970-х годов западный мир познал границы утопий – великих рассказов – современности и полностью вступил в эру изображений. Наивность, доверие и полная открытость изображению превратились в настороженность, попытки контроля и закрытость.

Закрытость мира для изображений

Война за Мальвинские острова (1982) отмечает начало политики ограничения изображений. Когда-то американские военные широко способствовали присутствию и деятельности фоторепортеров во Вьетнаме; теперь только двоим было разрешено следовать за британскими войсками. Тогда была полная свобода; теперь цензура стала систематической. С тех пор это стало общей политикой. Существует очень мало снимков ужасной войны между Ираком и Ираном, длившейся восемь лет, начиная с сентября 1980 года. Убийства, которые залили кровью Алжир, оказались скрыты от фотографических аппаратов. Впрочем, в 1980-е годы появляется новый жанр: репортаж в ходе организованного путешествия. Военные власти приглашают фотографов, везут их на фронт на автобусе и... полностью контролируют.

Однако главным образом новый способ контроля за изображениями ввела в действие война в Персидском заливе (1991). После полного либерализма во Вьетнаме, позволения для немногих на Мальвинских островах и организованных посещений на местных фронтах война в Персидском заливе показала, что

отныне военные управляют производством изображений и их распространением по миру. Эта война была не войной без изображений, а войной не-изображений, то есть войной, где стратегическая роль удерживалась за изобразительностью, полностью контролируемой западным главным штабом. В этой войне глумились над свободой репортеров и информации, а традиционные фотографические и телевизионные виды боев и жертв были замещены электронными изображениями, снятыми с самолетов или спутников. Таким образом, военная стратегия удваивалась политической стратегией изображения, главным оператором которой был американский канал CNN. Эта изобразительная стратегия была задумана как точная противоположность ситуации, преобладавшей в эпоху Вьетнама, когда кровь и мертвые всегда занимали много места в журналах и телевизионных новостях. Понимая те эффекты, которые могут возникнуть в результате воздействия изображений на общественное мнение, военные систематически стремились над ними господствовать, удалять виды, снятые с земли, запрещать любое представление тел и жертв, изымать любые конкретные следы боев и самое главное – представить конфликт как целое в развоплощенной форме огромной электронной игры. Таким образом, война становилась абстрактной и приемлемой, если не принятой.

Тем не менее этот новый порядок информации, который закрывает мир для изображений, не является уделом военных, ситуаций войны и тоталитарных стран. Он стремится стать текущей практикой политиков. Например, Франк Фурнье из агентства «Contact» рассказывает, как вместе с четырьмя сотнями других фотографов, помещенных в ста пятидесяти метрах от сцены, он присутствовал при одном важном публичном появлении Рональда Рейгана в 1986 году: «У меня был 600-миллиметровый объектив, удвоитель фокусного расстояния, и я работал с пружинным механизмом. У меня был двадцатикилограммовый штатив. Все обязательно делают одну и ту же фотографию, настолько изображение контролируется службой безопасности Белого дома: нас полностью обыскали, разместили в точ-

но определенном периметре, указали, каким должен быть свет, объектив и время экспозиции!»²³¹ Итак, только в узком промежутке крайнего контроля и усиленной конкуренции прорывается невероятный и очень желанный эксклюзив. Свидетельство Фурнье наглядно показывает, как репортер может быть сегодня обездвижен, парализован, сведен к положению абсолютного наблюдателя, лишен любой возможности действовать – даже возможности выбрать свою точку зрения, объектив или время экспозиции. Действительно, во время этого «репортажа» Фурнье-наблюдатель снял сцену с наблюдателями: Рейганы и вдова командира корабля пришли на траурное чествование, которое Воздушный флот США устроил в память жертв катастрофы ракеты «Челленджер». «Это произошло очень быстро, – продолжает Фурнье. – В момент, когда они обернулись, чтобы посмотреть на самолеты, проходящие над их головами, я испытал очень сильное чувство. На долю секунды мне открылся образ этой женщины, оплакивающей свое горе. Я понял, что снял единственную фотографию, какой не будет у других. Мне повезло»²³². Это крайняя ситуация фотографа-наблюдателя лицом к лицу с наблюдателями, растворение действия и изображения-действия в спектакле, где все разрушается, и только чувство и везение все еще продолжают существовать.

Сценаризация репортажа

В 1980-е годы эволюция иллюстрированной прессы и агентств повела фоторепортаж в новом направлении: к сценаризации. Репортеры то готовят и показывают сюжет, как если бы они делали фильм, то стремятся в самых горячих новостях придать больше красноречия своим снимкам, «устраивая» ситуации. На самом деле речь идет о настоящей революции, о полном изменении позиций и этики. После того, как на протя-

231 Цит. по: Guerrin, Michel, *Profession Photoreporter*, p. 142.

232 *Ibid.*

жении почти столетия репортеры декларировали полную зависимость репортажа от реальности, его абсолютное подчинение новостям, после того, как они требовали прямой и решительной встречи лицом к лицу с событием и провозглашали добродетели «решительного момента» и моментальности, после того, как они утвердили действие и непосредственный контакт с вещами как абсолютный критерий истины, – после всего этого сегодня все больше и больше репортеров принимают противоположный подход. Объяснение этому радикальному повороту следует искать прежде всего в изменении рынка, в том, что читателям журналов наскучили изображения войны и страдания, показ насилия, «кровь на первой полосе». Похоже, что извращенный вуайеризм, апокалиптические сцены и переизбыток болезненности уже не приносят дохода или... отныне стали уделом телевидения. С другой стороны, этот поворот объясняется и ростом конкуренции, приводящим новостных фотографов к тому, что они без колебаний изменяют факты, чтобы лучше их продать.

Итак, многие репортеры решили больше не бороздить мир в поисках эксклюзива, а конструировать свои изображения; больше не следовать за новостями, а предвосхищать или комментировать их; больше не воздавать исключительных почестей моментальности, а дать себе право расставить своих персонажей; больше не иметь дела с необработанной реальностью, а режиссировать ее. Например, в 1985 году Жерар Рансинан освещает встречу Европейского Союза в Испании через тридцать персон, каждая из которых сфотографирована в своем контексте, но изображения смонтированы как фильм и связаны между собой историей, поддерживаемой текстом. Предварительный выбор моделей и мест, выбор поз и моментов, света и цветов, выбор способа публикации – все эти элементы порывают с режимом истины, свойственным репортажу. Однако применение режиссуры не ограничивается такого рода фотографическими расследованиями, она практикуется равным образом в самых жгучих новостях, в самых драматических эпизодах. Даже ужас не избегает режиссуры, пусть и незаметной.

Итак, сценаризация порывает с режимом истины, характерным для репортажа, который в течение долгого времени основывался на понятиях изображения-действия, прямого контакта с реальностью и регистрации, на культе референта и моментальности. События происходят, фотограф схватывает их «по живому», не вторгаясь и не модифицируя их, – такова была истина репортажа, и в сопоставлении с ней режиссура, естественно, поднимает проблему фальсификации. С одной стороны, информация «схватывается», с другой – «фабрикуется». Таким образом сформулированное противопоставление, часто возникающее в спорах, искусственно. Оно строится на мифической концепции репортажа, на традиционном веровании, согласно которому репортер это нейтральный и объективный посредник между читателем и событиями мира. Здесь не только необходимо напомнить, что малейшее кадрирование – это одновременно включение и исключение, что самая обыкновенная точка зрения – это еще и выбор позиции, что самая спонтанная регистрация – это конструкция, но надо настаивать еще и на том, что информирование – это всегда определенная манера «создания событий», режиссуры. Сообщение о событии неотделимо от последовательности протекания этого события, оно является частью события. Таким образом, противопоставление схватывания и фабрикации информации, или истины и фальсификации, менее важно, чем переход от одного режима истины к другому. Режиссированный репортаж столь же истинен, как и репортаж «по живому», но он соответствует другому режиму истины, другим критериям поддержания веры или другим ожиданиям.

Изображение изображений

Дополнительный симптом утраты связей с миром проявляется в практике изображения изображений, которая отныне распространена среди художников: референтом служит изображение, а не мир; режим истины и доказательства базируется на изображении – мерцающем отпечатке вещей.

В противоположность документальной этике значительное число фотографических работ современных художников отсылают скорее к другим изображениям, чем к материальным объектам или реальным ситуациям. Конечно, это случай Кристиана Болтанского, который переснимает и увеличивает семейные фотографии, чтобы включить их в свои произведения. Эрик Рондпьер регистрирует не реальность вещей, мест или событий мира, но реальность кино, фотографируя с экрана телевизора фильмы с субтитрами. Доминик Ауэрбахер использует виды предметов, напечатанные в каталогах продаж по почте, а снимки серии Иоахима Могарры «Горы из журнала» (1994) не были сделаны с натуры: художник не сталкивался с заснеженными склонами гор, он удовольствовался видовыми фотографиями, напечатанными в журналах. Во время войны в Персидском заливе (1991) израильская художница Михаль Ровнер сделала серию больших фотографий военных операций, но она не отправилась на эти территории, как сделал бы репортер, она только фотографировала экран телевизора. Эта эстетическая позиция означает визуальную ситуацию, где прямой контакт с реальностью стал невозможным, то есть излишним, где мир сведен к последовательности его изображений, где референциальная функция упразднена, где вещи, лишённые устойчивости, бесконечно уравниваются: война становится эстетическим объектом, а изображения – оружием.

Во всех этих работах фотография отсылает не к вещам, но по бесконечной спирали – к другим изображениям. На смену миру вещей пришел мир изображений, и сами изображения стремятся стать миром. Если фотография-документ имела репутацию подражания вещам через контакт, эти произведения подражают только другим изображениям. Это подражания второго порядка, подражания произведениям, которые подражают, подражание культуре²³³. Произошел переход от фотографии-документа к этим работам использующих материал-фотогра-

233 Cassin B., *L'Effet sophistique*, p. 15.

фию современных художников, где связи с миром расторгнуты, физический контакт с вещами прерван. Но этот разрыв, – как мы увидим, почти естественно сопровождающий переход от фотографии-документа к фотографии как материалу современного искусства, – все больше и больше затрагивает и саму фотографию-документ. Замещая репортера-деятеля зрителем-наблюдателем, Михаль Ровнер средствами искусства подчеркивает ситуацию, регулярно навязываемую сегодня фоторепортерам в процессе осуществления их деятельности.

Во Франции число телевизоров с 1960 по 1975 год увеличилось в семь раз. Параллельно власть телевидения возросла до такой степени, что оно отстранило фотографию от работы с новостями. Множество анекдотов изображает, как фоторепортеры в своем гостиничном номере смотрят в прямом эфире CNN события, фотографии которых они должны передать в свои агентства. Кроме того, такие газеты, как «Libération», отныне весьма регулярно публикуют фотографии, взятые из телевизионных новостей, а не сделанные прямо на месте. Похоже, что «репортер» превратился в телезрителя, утратил контакт с миром, что телевидение стало миром, что мы присутствуем при опустошении изображения-действия и превращении фотографа в наблюдателя²³⁴.

Гуманизм, гуманитарность

На Западе эта эволюция фотографических изображений и позиций является отражением параллельной эволюции самой идеи человека, которая проявляется в том, что на периферии ценностей гуманизма появляется гуманитарное движение.

Начиная с 1930-х годов великая традиция репортажа решительно стремилась быть гуманистической. Однако сегодня образ «фотографа-гуманиста», милый сердцу Робера Дуано, Анри Картье-Брессона и Себастьяна Сальгадо, сильно померк

234 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 220–221.

перед тем, что мы назовем «гуманитарной фотографией». Она появилась с невероятным ростом числа исключенных, не принимаемых в расчет людей, сведенных к положению вещей. В ней отражено то широкое движение переоборудования и повторного использования, которое подвергает одинаковому воздействию предметы и людей: их применение, их жизнь, идентичность, чувствительность. На гуманитарных снимках люди представлены как жертвы сегодняшнего мира: жертвы экономики, оставляющей их без работы, крова и средств, жертвы голода, СПИДа и наркотиков – по существу, жертвы завершения проекта современности. Эти жертвы часто сведены к положению мусора, покрывающего мостовые богатых городов в ожидании хоть какой-нибудь помощи или невероятного избавления от своих бед. Эти люди смирились и уже не действуют, почти не надеются. Как парализованные, изможденные, опустошенные, они ждут, отъединенные от мира, в своей безысходной судьбе уже не имея веры в действие.

На переходе от гуманизма к гуманитарности совершился настоящий переворот в содержании изображений. На смену гуманистическим темам работы, любви, дружбы, солидарности, праздника, детства пришли темы гуманитарного регистра: катастрофа, страдание, нищета, болезнь. В гуманистическом мире доминировали люди: часто эксплуатируемые и бедные, они всегда были в работе, в борьбе, в действии или на отдыхе – то есть в жизни. Гуманитарная изобразительность, в свою очередь, сохраняет только исключенных из общества потребления, обессиленных жертв его дисфункций, людей, раздираемых своим страданием, асоциальных, лишенных окружения и среды. С одной стороны – личности, прочно укорененные: окруженные своими близкими, представленные в знакомых местах, четко ассимилированные определенным предприятием, общественным классом или группой. С другой стороны – индивиды без корней, без ориентиров и постоянных мест жительства, без горизонта: отрезанные от коллектива, одинокие перед своей болью, с единственной поддержкой – от сухих анонимных по-

могающих инстанций. В первом случае изображения наполнены энергией и жизнью, во втором – опустошены смертью, бессилием и отчаянием.

Это новое распределение гуманного и негуманного вписано в изображения благодаря особому фотографическому письму. Глубина поля и нагромождение планов помещали гуманистических деятелей в социальный и человеческий контекст и вписывали в изображение горизонт надежды и планов на будущее; гуманитарная фотография в большинстве случаев использует приближенную точку зрения (порнографию крупного плана), которая делает перспективу плоской, уменьшает закадровое поле и закрывает всякое обещание выхода. Таким образом, индивид отрезан от своих мест, от своей семьи, своего класса или группы. Абстрагированный от своей территории, отделенный от всякой коллективной принадлежности и оторванный от сцены истории, он обнаруживает себя одиноким перед тем, что с ним происходит. Это уплощение индивидов и событий еще усилено нейтрализацией кадра, устранением эффектов, стиранием игры света и тени. Сценография, глубина, светотень и героизация персонажей ассоциировали гуманистическую фотографию с театром; напротив, банальность и плоскость снимков связывают гуманитарную фотографию скорее с телевидением. По большей части банальные формы тем не менее составляют не нулевую степень фотографического письма, но письмо, пропущенное через станок медиасистемы, истерзанное ужасом изображаемых сцен и обессиленное дефицитом надежды.

Гуманистическая фотография в своих темах, как и в своих формах, воодушевлялась перспективой лучшего мира; гуманитарная фотография, напротив, предполагает, что сегодня стало невозможно верить в этот мир, в другой мир, в перемены в мире. Она является примером того, что «невыносимое является уже не большой несправедливостью, но постоянным состоянием банальной повседневности»²³⁵. Здесь невыносимое – это

235 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 220–221.

уже не жестокое и видимое насилие войны, но скрытое и глухое насилие бессилия. Невыносимое – это уменьшение числа «людей, которые выглядят тревожащими и встревоженными»²³⁶, ситуация, когда люди всегда присутствуют (всегда видны) и всегда отсутствуют (никогда не вмешиваются). Покорность заменила бунт и борьбу, тогда как исключение бьет без промаха.

На гуманитарных снимках изображены тела, лишенные энергии, часто лежащие, обездвиженные болезнью, отстранением от производства или отсутствием всякой причины действовать. По отношению к этим телам, покинувшим мир действия, становится неприменимой позиция решительного мгновения, эмблематичная для фотографии-действия. Темпоральность изображений должна адаптироваться к темпоральности тел. По мнению Раймона Депардона, для «новых персонажей, потерпевших крушение в городе», нужно было бы изобрести «фотографию со слабым временем, [в котором] ничего не происходило бы. В ней не было бы никакого интереса ни к решающему моменту, ни к великолепному цвету или свету, ни к солнечным лучам, ни к изобретательной химии. Аппарат был бы своего рода камерой теленаблюдения»²³⁷.

Радикальный разрыв связей с миром, устранение действия и истощение изображения-действия, замещение решающего момента «слабым временем» – все это приводит к пароксизму гуманитарной фотографии. Что касается людей, приговоренных к неподвижности или к незначительному вмешательству, а именно «потерпевших крушение в городе», и фотографов, то даже их статус наблюдателей опустошается: на изображениях взгляды пусты, затеряны в небытии, тогда как фотограф ассимилируется с анонимной и безразличной камерой наблюдения.

236 Rancière, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995, p. 143.

237 Depardon, Raymond, «Pour une photographie des temps faibles», *La Recherche photographique*, N 15, automne 1993, p. 80–84.

Знаменитости

В последней четверти XX века, когда связи человека с миром радикально ослабились, в фотографии ускорился закат изображения-действия, а фоторепортер превратился в наблюдателя: он сделался телезрителем, прибегает к режиссуре – то есть ассимилировался с чистой и простой камерой теленаблюдения. Невероятный успех прессы, посвященной знаменитостям, предлагает другую версию: папарацци, или фотограф-вуайерист.

Хотя папарацци кажется более свободным и мобильным, чем репортер, он представляет собой одну из форм заката изображения-действия, потери контакта с миром. Что касается мобильности, папарацци вносит в фоторепортаж практику укрытия: заимствованная у детективов манера укрываться на целые дни, а то и месяцы, обездвигивает фотографа, сидящего в засаде, подстерегая «добычу». Кроме того, фотография знаменитостей радикально порвала с миром, поскольку сузила его до маленького мира звезд, маскируя самые темные его стороны под покровом из блесток.

Трагическая гибель принцессы Дианы летом 1997 года сосредоточила внимание на сегодняшнем состоянии фотожурналистики: был осознан упадок информационного репортажа, возвышение знаменитостей и фигуры папарацци. Во время войны в Персидском заливе фотография уже была удалена от фронта, где она тем не менее завоевала всеобщее признание; она уже была многократно признана виновной во лжи, в особенности по случаю псевдонаходок в Тимишоаре, в Румынии; теперь же ее прямо объявляют виновной в катастрофе, постигшей леди Ди. Дезертирство, ложь, убийство – эти обвинения, без сомнения, преувеличенные, свидетельствуют о кризисе. Другой симптом – цена, по которой продаются изображения. Цена эксклюзивных снимков знаменитостей для прессы может достигать феноменальных сумм, несоотнесимых с ценами обычной прессы. Таким образом, информационный репортаж отстывает перед расцветом фотографий знаменитостей: кино-

звезд, певцов, принцев и принцесс, королей, телеведущих, спортивных чемпионов. Эти фотографии составляют 40 % оборота в агентстве «Sipa», 50 % оборота в «Gamma», еще больше в «Sygma».

Каковы органы и механизмы этой машины фотожурналистики знаменитостей? Во-первых, звезды всех видов, включая эфемерных героев происшествий; во-вторых, фотографы – папарацци – и их агентства; в-третьих, журналы, принадлежащие к весьма конкурентоспособным экономическим структурам, управляемым хозяевами прессы, которые руководствуются поиском прибыли; наконец, в последнюю очередь, – читатели. «Тем, кто нас читает, мы продаем все эмоции»²³⁸, – отмечает главный редактор «Voici». Продавать эмоции, смех и слезы, делать прибыль на ощущениях и чувствах – такова цель существования фотожурналистики знаменитостей: финансовая прибыль для хозяев прессы, прибыль для агентств, «вовлеченных в бешеную гонку оборота», прибыль для фотографов, которые «несутся в этой погоне за рентабельностью»²³⁹, но также и прибыль для звезд.

Звезды научились управлять своим изображением и превращать его в деньги, получать вознаграждение за позирование или хотя бы использовать журналы в рекламных целях. При этом не всегда удается избежать превращения в изображение. Большие звезды – это чистые изображения. Эти изображения избыточно выставлены, это чистая внешность, без внутреннего мира, без индивидуальности, интимности. Это полностью публичные существа без частной жизни – или, скорее, частная жизнь которых не имеет другой судьбы, кроме как стать публичной. Действительно, большая звезда это больше не субъект, не человеческое существо, но объект, продукт потребления. Ее «аура» не строится, как у традиционных божеств, на ред-

238 Cellura, Dominique, «Méfions-nous de ceux qui savent ce qu'il faut lire et ne pas lire», *Voici*, 8 sept. 1997.

239 Depardon, Raymond, *Télérama*, 10 sept. 1997, p. 14.

кости и исключительности ее появлений, на том, что она недостаточно выставлена; нет, ее аура строится на том, что она избыточно выставлена, бесконечно размножена: это медиа-«аура» (точная противоположность значению «ауры», которое Вальтер Беньямин ассоциирует с фотографией).

Само слово «звезда» проводит и другую линию – линию света. Звезды – светящиеся существа. Но в отличие от звезд космоса, они не светят, если предварительно не были освещены. Это только отражающие поверхности. Но каков свет, заставляющий их так сиять тысячей огней, что они рискуют сгореть, делаящий их видимыми, выталкивая из тьмы? Это столь же интенсивный, сколь непостоянный свет, который производит и распределяет огромная машина знаменитостей: фотография, журналы, реклама, телевидение, кино – все медиа, вместе взятые. Это одновременно машина видения и машина освещения, точнее, машина производства видимостей, вспышек и мерцания – то есть звезд. И каждая звезда будет тем более блестящей, чем лучше она уловила, модулировала и отразила этот свет, который дает ей жизнь.

Что касается читателей, говорят, что именно их ненасытный вуайеризм сделал легитимной фотожурналистику знаменитостей. Но читатели – единственные, кто вынужден платить и не получать обратно своих инвестиций, кто, быть может, вынужден давать больше, чем получает. В любом случае они единственные, кто обречен верить и плакать, единственные, кто должен не иметь отношения, быть в неведении относительно оборотной стороны декора. Но зачем они покупают прессу знаменитостей? Попросту для того, чтобы мечтать и испытывать эмоции, чтобы ненадолго забыть мрачную реальность повседневности благодаря очарованию мизансцен и страниц, умело оркестрованных и в высшей степени пригодных для идентификации и бегства. Этот двойной процесс идентификации и бегства возможен, потому что звезды амбивалентны. Предполагается, что эмоционально они испытывают те же радости и те же страдания, что и читатели, при этом социально они движутся,

как в невесомости, в очарованном мире (роскошь, мода, зрелища, королевские дворы и т. д.) – в мире, очевидно свободном от материальных и экономических условий, представляющем собой точную противоположность миру читателей. Если читатель питается высшей жизнью героев прессы знаменитостей, в обмен на это он питает их своим восхищением, своим состраданием, своими эмоциями и своими желаниями. Эти герои «реально живут, – отмечает Эдгар Морен, – но в то же время именно мы вдыхаем в них нашу душу, наше дыхание»²⁴⁰. Действительно, читатель это не просто рецептор: он обменивает на свою энергию вспышки жизни, обрывки снов и мгновения интимности, которые предлагают ему звезды (или, точнее, сочиняют для него журналы).

Итак, фотография звезд представляет собой антипод информационному репортажу, новостям. Их различает все: противоположность логоса информации и пафоса знаменитостей и происшествий, противоположность сфер (в новостях – политика и войны, в журналистике звезд – сцены, украденные из их жизни), противоположность фотожурналиста и папарацци, но в особенности – противоположность средств распространения (с одной стороны, информационные газеты и журналы, с другой – скандальная пресса, любовные истории, жизнь знаменитостей и т. д.). Настоящая граница между двумя типами фотографии заключена не в используемых инструментах, не в людях (многие новостные фотографы были вынуждены переключиться на знаменитостей) и даже не в агентствах (они предлагают оба типа изображений); нет, настоящая граница находится между носителями и способами распространения. Слияние фотографии и информационной прессы, которое установилось в 1920-е годы, сегодня подвергается атаке со стороны развивающегося телевидения. Установилось новое слияние – фотографии и прессы знаменитостей. В нем оказались модифицированы операторская манера, сюжеты и формы изображений, статус

240 Morin, Edgar, *Libération*, 2 sept. 1997, p. 2.

истины, не говоря уж об отношениях между фотографами и их «моделями» и деонтологии.

Жак Ланжевен открыл путь своеобразного превращения информационного фотографа в фотографа знаменитостей. Крупный репортер агентства «Sugma», он почитает за благо отмежеваться от папарацци. Тем не менее он заявляет: «Если бы я должен был снова сделать фото Дианы в том автомобиле, который стал ее гробом, я сделал бы его снова во имя того, как я понимаю мое ремесло. Я стал свидетелем события, информационные последствия которого мог бы угадать любой профессионал. Смерть принцессы, хотим мы этого или нет, является информацией. Я сделал множество других изображений смерти [...]. Почему Диана должна была иметь право на особый статус? [...] Я свидетель, я показываю жизнь и смерть людей»²⁴¹. Идея ремесла, профессионализма и ситуации свидетеля занимает место этики и дает вседозволенность: отрицание интимности людей, даже в смерти, предельное расширение понятия информации – именно эти элементы ведут информационную фотографию к фотографии знаменитостей. Конечно, Жак Ланжевен может хвалиться престижным прошлым информационного фотографа, но в день несчастного случая с Дианой он был папарацци, потому что он был вовлечен – возможно, против своего желания, но все-таки вовлечен – в машину знаменитостей.

Эта ситуация была бы непонятна, если бы не была связана с международной конкуренцией, с той неизбежной соревновательностью, которая тяготит фотографов из-за глобализации изображений. Она была бы непонятна, если бы мы забыли о давлении тех обязательств, что возложены на фотографов. «Потому что, кроме папарацци, есть агентства, их руководители, их акционеры. Кроме того, есть еще журналы, которые подчинили себе агентства. И, кроме всего прочего, есть очень могущественные медиагруппы»²⁴². Это и есть машина знаменитостей.

241 Langevin, Jacques, *Le Nouvel Observateur*, 11 sept. 1997, p. 90.

242 ApesteGuy, Francis, *Marianne*, 8 sept. 1997, p. 90.

Даже если некоторое число снимков знаменитостей позволены, то есть куплены, тем не менее лучший эксклюзив, самые прибыльные снимки, украдены. «Облава», «засада», «дворик» – это знаковые позиции папарацци. Он «своего рода специальный агент, делающий все, чтобы спрятаться за своим аппаратом»²⁴³. Телеобъектив – это его любимый инструмент. По мнению одной из «добыч», «это не только фотография, это слежка, контроль»²⁴⁴, которые невыносимы. Анри Картье-Брессон тоже искал решительного момента, он тоже заботился о том, чтобы пройти незамеченным, он тоже всегда оставался за пределами фотографируемых сцен, но его позиция радикально отличалась: он никогда не использовал телеобъектив и, конечно, не практиковал засаду. Он проходил мимо. Его снимки были, по его выражению, сделаны «на скорую руку»²⁴⁵.

Делая перспективу плоской и устраняя контекст, телеобъектив создает нереальное и абстрактное. Он хорош для размытых, грубых, крупнозернистых снимков, которые фотография знаменитостей охотно принимает, поскольку это указывает на предполагаемые пикантные условия, в которых они были сделаны. Впрочем, позволяя видеть издали, оставаясь невидимым, телеобъектив с помощью тонкого соединения близкого и далекого производит эффекты ауры. Его формальные эффекты и эффекты ауры делают его настоящим рычагом вуайеризма и обеспечивают ему весьма парадоксальную аутентичность. Тирания телеобъектива, порнография крупного плана, уничтожение дистанции – такова формула фотографии знаменитостей. Итак, вуайеристское пристрастие к близости, к проникновению в интимную жизнь удваивается широким распространением снимков в журналах. Папарацци – странный вор, чьи трофеи предназначены для предъявления на всеобщее обозрение. Именно этот двойной механизм фотографической кражи со

243 Depardon, Raymond, *Libération*, 9 sept. 1997, p. 43.

244 Deneuve, Catherine, *Libération*, 2 sept. 1997, p. 6.

245 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*.

взломом и издательского распространения привлекает внимание к частной жизни.

«Все мы флиртуем, соблюдая границы»²⁴⁶, – открыто признается главный редактор «Voici». Фотография знаменитостей всегда находится в нестабильном равновесии между преувеличением (близостью, приставанием, вуайеризмом и т. д.) и нулевой степенью информации (всегда одни и те же поцелуи и слезы, банальные сцены частной жизни, пусть это и жизнь знаменитостей). На самом деле многочисленность фигур и позиций преувеличения навязывается ей самой ее функцией – производить эмоции или вызывать любопытство с помощью недостатка информации и по поводу событий, зачастую ничтожных.

Конвертировать приватное в публичное, предлагать иллюзорную близость к недоступному, настаивать на избыточном представлении того, что недостаточно представлено... Руководители машины знаменитостей непрестанно ссылаются на запросы публики, не добавляя, что пристрастие к вуайеризму, приписываемое публике, включено в широкое движение растворения границ между публичностью и приватностью, отмеченное бесконечными посягательствами на частную жизнь каждого. Телевидение, которое появилось после телефона и радио и прежде информатизации малейших жизненных действий, отметило решительный шаг в этом направлении. Когда звезды телевидения каждый день напрашиваются в гости к людям и принимают участие в их интимной жизни, уже не удивительно, что последнее (а читатели прессы знаменитостей потребляют телевидение в больших количествах) хотят больше знать о своих гостях с экрана. Их любопытство по отношению к частной жизни звезд – это только ответ, вполне законный итог того, что они переживают каждый день. Но, к несчастью для читателей-зрителей, полностью закрытых в мире изображений, фотография знаменитостей не дает больше плоти и человечности своим героям: она снова предлагает только их бесконечные изображения.

246 *Voici*, 8 sept. 1997, p. 5.

В то время как угасает перспектива лучшего или преображенного мира и одним из главных сегодняшних вопросов становится «возвращение веры в мир»²⁴⁷, именно от этого и отказывается машина знаменитостей. Вместо того чтобы предложить основания для веры, вместо того, чтобы стремиться помочь понять этот мир, как делает пресса информации, она камуфлирует его, оборачивает, покрывает сияющей блестящей вуалью мечтаний, эмоций, чувствительности. Она сводит сложность этого мира к маленьким делишкам маленького фривольного мира звезд.

Кроме того, машина знаменитостей приватизирует – и делает это, быть может, самым незаметным образом – публичное пространство, противопоставляя разуму, логосу, преимущественным пространством которого является город, – силы эмоций, пафоса, преобладающие в частном пространстве. Чувствительность приходит на смену рефлексии, эмоция – на смену разуму, сердце – на смену мозгу, зрелище – на смену информации. Количественно информация угасает; качественно она даже далеко за пределами прессы знаменитостей все больше и больше становится режиссурой. Когда стираются границы между реалити-шоу и информацией, проблемы мира и города мало отличаются от зрелищ. Именно гражданственность, возможность выработать свое мнение сильно страдают в ситуации утраты критического расстояния, необходимого для правильной оценки. Этот закат информации и происходит сейчас. Он ускорился с переходом от индустриального к информационному обществу.

ЗАВЕРШЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПОРЯДКА

Занимая разрушительную для реальности позицию мечты, эмоции, романа, волшебной сказки, машина знаменитостей удваивает то, что разыгрывается в медиа, видеоиграх и сетях:

247 Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 223.

потерю плотности мира, его превращение в фикцию. Расцвет фотографии знаменитостей строится на ослаблении режима истины, свойственного фотожурналистике информации. Однако никто не одурачен: все хорошо знают, что жизнь звезд, представленная машиной знаменитостей, полностью искусственна. Все хорошо понимают, что «скандальные газеты» считают себя бесконечно свободными от обязательств по отношению к информации, равно как и к деонтологии журналистики. Впрочем, многочисленные судебные публикации, которыми усеяны номера «Voici», а иногда даже перечеркнута его обложка, всегда готовы об этих обязательствах напомнить. Но руководители еженедельника об этом не беспокоятся, потому что это не влияет на продажи²⁴⁸. Они без колебаний играют с истиной, потому что знают: информация это не первая забота их читателей. Разве на следующий день после смерти Дианы «Paris Match» не имел удовольствия с помощью фотографии «рассказать роман об одной жизни»? И добавить: читатели, «как и мы, после смерти Золушки будут испытывать только уважение и печаль, настолько изображение неотделимо от самого существа той, кого они будут оплакивать»²⁴⁹. Существо-изображение Дианы, волшебная сказка и роман ее жизни, печаль и слезы... Фикция, спектакль, эмоция, пафос.

В противоположность фотожурналистике информации, фотография знаменитостей не претендует на истину – она в нее играет. Если она охотно признает, что торгует ложью, так это потому, что вопрос истины для нее стал второстепенным. В документальном репортаже фотография давала истине силу прямого контакта с реальностью; в фотографии знаменитостей этот контакт растворяется в практике истинно-ложных снимков, украденных, постановочных или купленных, и в искусстве журнальной верстки, которая задумана так, чтобы производить

248 Cellura, Dominique, «Méfions-nous de ceux qui savent ce qu'il faut lire et ne pas lire», *Voici*, 8 sept. 1997, p. 5.

249 *Paris Match*, 11 sept. 1997, p. 24.

двусмысленную пульсацию истины и лжи. Прессу знаменитостей характеризует именно это постоянное мерцание истины и лжи, документа и фикции, информации и эмоции. Это превращение реальности в фикцию совершается с помощью наслоения двух противоположных позиций: с одной стороны, контакт с реальностью (или симуляция этого контакта), подчеркнута подтверждаемый использованием фотографии и практикой преследования; с другой – полная свобода по отношению к истине, которая осуществляется на всех стадиях. Это наслоение ставит читателя в нестабильную ситуацию, где смешиваются фикция и реальность, где всякая уверенность становится ненадежной. На смену чистой (или предполагаемой как чистая) истине документа приходит гибридная истина фикции знаменитостей. Так надо ли удивляться тем, кто твердо верит, что леди Ди не умерла? Ведь она никогда и не существовала, по крайней мере для большинства из них. Трагический несчастный случай не заставил ее исчезнуть, но только распространил по миру изображения ее икон...

Огромный успех, который имеют сегодня фотография и пресса знаменитостей в экономически передовых странах, происходит от более общего феномена: кризиса репрезентации, кризиса истины. К этому кризису особенно чувствительна фотография-документ, один из главных носителей истины в сфере изображений. Этот кризис, невероятно ускорившийся в 1990-е годы, затрагивает сами основания фотографии-документа и выявляет ее неприспособленность к той реальности, что наступает сейчас, к реальности информационного общества. Фотография-документ глубоко чужда техническим, экономическим и символическим принципам новой реальности. Между ними большое расстояние. Фотография остается необходимым образом связанной с вещами, телами, субстанциями, физические отпечатки которых она собирает, тогда как мир, реальность и истина сегодня, в свою очередь, ориентированы на нетелесное, информационное, нематериальное. Именно потому, что реальность изменилась и в значительной мере ускользает от возможностей фотографии,

последняя больше не может ни адекватно играть свою роль документа, ни предоставлять надлежащую – оперативную – истину. Именно поэтому фотография стала маргинальной, то есть ненужной, в самых знаковых секторах нового мира.

Кризис истины проявляется внутри самой фотографии-документа, в ее отклонениях и дисфункциях, в разрушении ее основных ценностей, в размывании ее границ. На самом деле падение режима истины странным образом похоже на падение политического режима. Самые священные принципы репортажа подвергаются осмеянию; уважение к реальности, культ моментальности и догма прямого контакта с вещами разлетаются в прах перед режиссурой, изображением изображений и торговлей эмоциями в журналах знаменитостей. Всякий раз, когда газета (например, «Libération») публикует изображения новостей, взятые из телепередач или интернета, или собранные видеолюбителями, несостоятельность фотографии становится видна при ярком дневном свете. Практика изображения изображений, которая трансформирует фотографа в телезрителя или пользователя интернета и замещает реальность изображением, разрушает одну из главных пружин веры в истину фотографии прессы – прямой физический контакт изображения и репортера с реальностью. Кроме того, сводя мир к изображению, она вносит вклад в разрушение его реальности. Упадок пространственного и временного соприкосновения вещи и ее изображения совпадает с закатом бинарных отношений, свойственных традиционной репрезентации, в пользу утверждения серийных отношений: изображение уже не отправляет прямым и недвусмысленным образом к вещи, но отправляет к другому изображению; оно вписывается в серию без определенного источника, оно всегда уже потеряно в бесконечной цепи копий и копий копий. В этой серии исчезает мир, устанавливается сомнение, размываются границы между правдой и ложью.

Другое выражение кризиса: режиссированные репортажи порождают сомнительное верование, согласно которому фотография регистрирует необработанную реальность без прикрас,

без фальсификации, вторжения оператора и даже без человека. Это подтверждает, что снимки прессы являются предметом веры вместо того, чтобы быть знаками. В то время как в кино и театре режиссура открыто признается процессом производства истины, в фоторепортаже, напротив, ложь режиссуры стремится выдать себя за необработанную реальность. С одной стороны – ложь, воспринимаемая как работа по созданию истины; с другой – обман отрицаемой лжи. Но все тщетно. Фотография побеждена силой лжи. Превращение истины в ложь, сомнение в истине – таков кризис фотографии-документа. Коммерческий успех журналов знаменитостей наряду с трудностями информационной прессы указывает, что истинная реальность исчезает за реальностью фиктивной, информация – за эмоцией. «Истинный мир наконец слабеет» (Ницше).

Действительно, этот кризис истины выработал истинный взгляд на фотографию, в особенности на фотографию-документ. В противоположность расхожему мнению, главная функция фотографии-документа не состояла ни в том, чтобы репрезентировать реальность, ни даже в том, чтобы создавать веру в нее, но в том, чтобы обозначать ее, и особенно в том, чтобы приводить в порядок визуальное (а не видимое). Порядок находится за пределами истины и лжи. Фотография-документ действительно завершила метафизическую и политическую программу организации визуального, начатую живописью Кватроченто, она завершила ее в двойном смысле: привела ее к полноте и положила ей конец. Завершение этой программы состояло в том, что ей была дана исключительная эффективность технологии – для того, чтобы упорядочить визуальный мир, то есть подчинить его законам геометрической оптики, создать утопию способности все исчерпать (все показать), попытаться сделать мир прозрачным, ясным и определенным²⁵⁰. Что касается конца этой

250 Lyotard, Jean-François, «Représentation, présentation, imprésentable», in: Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, p. 131–133.

программы, он совпадает с кризисом фотографии-документа, с разрушением старого мира, того мира, в котором политическая власть (монархия или республика), социальная организация, распределение публичного пространства, производство и перспективная живопись были организованы каждая вокруг некоего центра. Переход от централизованного мира к миру сетевому вводит новый порядок визуальности, который фотография уже почти не может поддерживать.

Подобно языку, функция которого состоит, согласно Делезу и Гваттари, скорее не в информировании или коммуникации, а в передаче порядка слов²⁵¹, фотография-документ служила не столько информации и коммуникации, сколько передаче визуального порядка. «Командование взглядом»²⁵² было неотделимо от обозначения и главенствовало над репрезентацией и даже над свидетельством. Газеты и журналы не только определяют то, что «следует» думать, помнить, слышать, понимать или знать, – с помощью фотографии-документа они также указывают, что надо увидеть и как это должно быть увидено. Информация – только поддержка или предлог, необходимый для разработки, передачи и контроля за визуальными предписаниями.

Вопреки концепциям, перенасыщенным понятиями индекса, отпечатка, «это было» и записи, концепциям, безразличным к социальным и идеологическим процессам, равно как и к сингулярным произведениям, вопреки анализам, которые руководствуются философией Чарлза С. Пирса, – в общем, вопреки всему кодексу фотографической теории последней четверти века необходимо еще раз сказать, что фотография-документ не обеспечивает прямых – или даже коротких и прозрачных – отношений между изображениями и вещами. Именно на это указывают изображение изображений, режиссура, маленькие и большие хитрости и т. д. – все эти практики периода заката

251 Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, «Postulats de la linguistique», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 95.

252 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981, p. 59.

фотографии-документа. Именно это уже давно вписано в структуру все более и более сложных и обширных кругов и сетей архивов, агентств, издательств и т. д., где фотография всегда поставлена в другие контексты и трансформирована, в любом случае удалена от своей точки происхождения (от знаменитого бартовского референта, «который соприкасается»). Вопреки постулатам лингвистики, фотография-документ, как и язык, «не только переходит из первого ряда во второй, из положения того, кто видел, в положение того, кто не видел, но она неумолимо переходит из второго ряда в третий, который не видел ни одного, ни другого»²⁵³. Она не связывает напрямую фотографа, который видел, со зрителем, который не видел; она не находится между видимым и визуальным, но между визуальным и другим визуальным.

Фотография-документ не ставит реальность и изображение лицом к лицу, в бинарные отношения прямого соприкосновения. Между реальностью и изображением всегда размещается бесконечная серия других изображений, невидимых, но действующих, которые выстраиваются в визуальный порядок, иконические предписания и эстетические схемы. Фотограф не ближе к реальности, чем художник, работающий перед полотном. И первый, и второй отделены от нее похожими опосредованиями: «У художника, – замечает Жиль Делез по поводу Фрэнсиса Бэкона, – множество вещей в голове, или вокруг него, или в мастерской, и все то, что у него в голове или вокруг него, уже находится на полотне, более или менее виртуально или актуально, еще до того, как он начинает свою работу. Все это присутствует на полотне под видом образов, актуальных или виртуальных. Художник не только не должен заполнять белую поверхность, напротив – он должен ее опустошить, освободить, расчистить. Таким образом, он пишет не для того, чтобы воспроизвести на полотне объект, выступающий в функции модели. Он пишет по уже присутствующим там образам,

253 Deleuze G., Guattari F., «Postulats de la linguistique», p. 97.

чтобы создать картину, действие которой перевернет отношения модели и копии»²⁵⁴.

Итак, фотография-документ строилась на этой утопии (или этой иллюзии), стремящейся игнорировать все, что виртуально или актуально предсуществовало изображению, все, что всегда окружает вещи, все экстрафотографические данные, неотделимые от фотографии. Все эти элементы фотография-выражение, напротив, признает. В то время как фотография-документ стремится быть прямым запечатлением, фотография-выражение подчеркивает свой не прямой характер. Вместо того, чтобы гарантировать связь модели и копии, она устраивает игру вещей с «изображениями, которые уже здесь», с уже виденным, дежавю, то есть со снимками, с манерами письма и субъективности. В режиме выражения дежавю не предполагает виденного, напротив – виденное извлекается из уже виденного. Переход от документа к выражению – это переход от кальки к карте: от идеала истины и близости к бесконечной игре отдалений и дистанций.

254 Deleuze G., *Francis Bacon. La logique de la sensation*, p. 57.

РЕЖИМ ФОТОГРАФИИ-ВЫРАЖЕНИЯ

Безукоризненная эквивалентность изображений и вещей строилась на тройном отказе: отказе от субъективности фотографа, от социальных и субъективных отношений с моделями и вещами и от фотографического письма. Именно противоположность этих элементов точно характеризует фотография-выражение. Красноречие формы, утверждение индивидуальности фотографа, диалогические отношения с моделями – таковы главные черты фотографии-выражения. Письмо, автор, Другой – такова манера, новая по сравнению с документом.

Фотография-выражение не отказывается вовсе от документальных целей, но предлагает другие, по видимости обходные, пути доступа к вещам, фактам и событиям. Это именно те пути, от которых отказывалась фотография-документ: письмо (следовательно, изображение); субъект (следовательно, автор); диалогизм (следовательно, Другой).

ИЗОБРАЖЕНИЕ, ПИСЬМО

Фотографическое изображение и письмо стали первыми жертвами мифа о документальной прозрачности – этой безумной иллюзии, утверждающей, что изображение и его (знаменитый) референт соединяет полная эквивалентность. «Какова бы ни была его манера, фото всегда невидимо, видят вовсе не его», – писал Ролан Барт еще в 1980 году, точно в тот момент, когда окольный путь изображения, опора на фотографическое письмо утверждались как наиболее надежный путь доступа к вещам. Тогда изобретались прежде всего новые способы видения пейзажа, тела и вещей, что проявилось в моде, рекламе и Фотографической миссии Datar.

Фотографическая миссия Datar

В работе Фотографической миссии Datar, которая была начата в 1983 году для того, чтобы представить французский пейзаж, выражение открыто становится одним из условий документа. Пейзаж – механизм, разработанный для того, чтобы смотреть на природу, – появился в эпоху Ренессанса с изобретением перспективы. Будучи первым профанным и городским взглядом художников, обращенным на окружающее, он сразу был принят пионерами фотографии, затем завершен в фотографии-документе и через полтора века упразднен фотографией-выражением. Когда начинается Фотографическая миссия Datar (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, Делегация по улучшению территорий и региональной деятельности), цель состоит уже не в том, чтобы описывать или регистрировать, но в том, чтобы открыть новые ориентиры внутри современного пространства. Для Datar речь шла о том, чтобы ответить на новую ситуацию: там, где вчера был единый пейзаж, появилась разорванная, бессвязная, фрагментированная территория. Сегодня все здесь, но навалом, в беспорядке. Эта Миссия становится вызовом, брошенным фотографии с тем, чтобы она извлекла из этого хаоса единство – воображаемое единство, которое покрывает раздробление.

Изобрести новую визуальность, сделать видимым – на самом деле это означает освободиться от визуального автоматизма, от визуального порядка, управляющего фотографией-документом. Именно поэтому большинство из двадцати восьми фотографов Миссии были намеренно выбраны среди тех, чьи работы и поиски отличались от строгой документальной позиции. Это были или фотографы, вовлеченные в экспрессивное движение: Габриэле Базилико, Раймон Депардон, Йозеф Куделка, или художники: Льюис Балц, Том Драго, Хольгер Трюльч, или фотографы-художники: Пьер де Фенуаль, Ив Гийо, Вернер Ханappel, Эрве Рабо, или же те, кто находился в начале художественной карьеры: Доминик Ауэрбахер, Жан-

Луи Гарнел, Софи Ристелюбер²⁵⁵. Расположенный в точке, где сходятся фотография и современное искусство, где традиционная документальная модель становится неустойчивой, заказ Dataf равным образом находится в контексте глубоких перемен в самом объекте описания – территории. Кризис и переопределение фотографического документа здесь сопрягаются с теми же процессами в документируемом объекте.

Настоятельно напоминая, что регистрации, которая считается прямой, объективной и точной, недостаточно, да и, без сомнения, никогда не было достаточно для того, чтобы ввести новую визуальность, Миссия служит мощным показателем состояния фотографии в начале 1980-х годов. Отвечая на запрос администрации, озабоченной скорее практической пользой (улучшением территорий), чем вопросами культуры и искусства, она на самом деле очерчивает границы фотографии-документа, показывает трудности, мешающие ей исполнить документальные задачи настоящего времени, ее неспособность привести в порядок хаос. Именно этот провал фотографии-документа предопределяет обдуманное решение построить работу Миссии на рубежах фотографии, там, где она граничит с искусством, – определено в сфере выражения.

Изобрести новую визуальность, сделать видимым то, что мы не умеем видеть, хотя оно находится здесь, – такую задачу уже невозможно решить через обозначение, констатацию, схватывание, описание или регистрацию. Таким образом, программа фотографии-документа должна уступить место другой программе, более чувствительной к процессу, чем к запечатлению, к проблематике, чем к констатации, к событиям, чем к вещам. Это программа фотографии-выражения, согласно которой документ требует письма, создания формы, за что вполне отвечает автор. В соответствии с этой программой видимости не извлекаются прямо из вещей, но производятся непрямым образом в работе над формой, изображением, фотографическим письмом.

²⁵⁵ Предложенное здесь различие фотографа, фотографа-художника и художника будет уточнено ниже.

Различие между фотографией-документом и фотографией-выражением, быть может, сопоставимо с тем различием, которое Мартин Хайдеггер открывает в языке между «говорить о чем-то определенном» и «говорить просто для того, чтобы говорить». Уточнив, что «настоящий разговор, подлинный диалог – это чистая игра слов» и что «самое ошеломляющее простосердечие – это смешная ошибка людей, которые воображают, что говорят о самих вещах», Хайдеггер продолжает: «Когда кто-то говорит просто для того, чтобы говорить, как раз тогда он и выражает самые великолепные истины. Но когда он, напротив, хочет говорить о чем-то определенном, вот тут лукавый язык сразу заставляет его произносить наихудшую нелепицу, самое гротескное вранье»²⁵⁶. Фотографическая миссия Datar обратилась к людям, более склонным «просто» фотографировать, чем фотографировать «что-то определенное», более знакомым с «лукавым языком» изображений, чем с точностью отчета, увлеченным более «игрой» форм, чем задачей репрезентации вещей. Таким образом был открыт свободный путь выражению.

В этом отношении, без сомнения, наиболее показательна работа Тома Драго с ее радикальностью. Монохромные изображения порывают с цветовым реализмом, фотографии, собранные в форме таблицы, отменяют единую точку зрения и перспективу, а несвязный монтаж видов, нередко частично поврежденных, создает сильное впечатление хаоса. В противоположность документалистам, Драго не дает репрезентацию хаоса мира, разрушения единого пейзажа былых времен, – он его выражает. Он вписывает его в сами формы своей работы, в структуру своих изображений. Таким путем он смещает проблему объективности, состоящую теперь уже не в регистрации, как можно более верной, состояний мира, но в том, чтобы вписать эти состояния в значимую формальную структуру изо-

256 Heidegger, Martin, «Le chemin vers la parole» (1959), in: Martin Heidegger, *Œuvres complètes*, t. II. Paris: Gallimard, 1975, p. 86.

бражения, то есть в стиль²⁵⁷. Драго выражает хаос мира, раздробленность нашей вселенной, разнимая на куски то, что в документальном изображении служит арматурой визуального порядка: цветовой реализм, тематическое единство, единство точки зрения, полноту кадра, перспективу, прозрачность, четкость. В противоположность репортеру или документалисту, которые стремятся зарегистрировать и (верно) передавать то, что они сумели увидеть и чего другие никогда не видели, Драго не производит видимости, открывая нечто, но, напротив, работает с материалом уже виденного, дежа вю: снимки зачастую столь же банальны и бедны, как и то, что ежедневно наполняет наш взгляд. Вместо прямой репрезентации состояния вещей он выражает их непрямо через движение изображения, формы, письма, то есть через отказ от фотографии-документа. Его снимки, почти не содержащие изолированной информации, часто не представляющие ничего по-настоящему идентифицируемого, вписываются в формальные структуры, в которых они создают ощущение частичности, разорванности на куски, фрагментированности. Как и Миссия в целом, работа Тома Драго строится на современном сознании антилогоса. Она является выражением фрагментарного мира, лишённого логического единства и органической целостности; разорванного мира, который, кажется, уже ничто не может объединить в целое²⁵⁸.

Мода и реклама

Пожалуй, именно в рекламе и особенно в моде переход от документа к выражению развернулся с наибольшей широтой. Уже давно прошли те времена, когда реклама стремилась информировать о продукте, когда фотография моды описывала одежду. Разрыв между продуктом и тем, что в действительности представлено, становится все больше и больше. Конечно,

257 Deleuze G., *Proust et les signes*, p. 218.

258 *Ibid.*, p. 158, 195.

еще многочисленны такие кампании, как та, что была устроена в 1997 году в Соединенных Штатах для сигарет «Lucky Strike Light»: в ней фигурировали одновременно человек, открыто показанный курящим, пачка сигарет как инкрустация и логотип марки, занимающий почти половину изображения. Но в то же самое время журналы²⁵⁹ предлагали рекламу сигарет «Winston», состоящую, напротив, в простом портрете мужчины с очаровательной улыбкой, без прямой аллюзии к курению, без всякого присутствия сигарет. Эта эллиптическая конструкция строилась именно на стратегии разделения рекламных задач между журналами и телевидением, которое принимало на свою ответственность функции денотации.

В моде важное изменение происходит в начале 1990-х годов, с появлением нового поколения фотографов, которых в особенности поддерживал британский журнал «The Face» и Фил Бикер, его художественный директор с 1988 по 1991 год. Именно в это время на Западе: в Великобритании (фотографы Марк Бортвик, Коринн Дэй, Глен Лачфорд, Крэйг Мак-Дин, Найджел Шафран, Дэвид Симс), в Соединенных Штатах (Анетт Орелл, Терри Ричардсон, Марио Сорренти), в Германии (Юрген Теллер и Вольфганг Тильманс) – утверждается тенденция «trash» («трэш» – «мусор, отбросы»). Это радикальный разрыв с классической традицией Сесила Битона, Джорджа Хойнинген-Хена и даже Ричарда Аведона. У мастеров вчерашнего дня одежда была всегда выставлена на вид, на первый план: тщательно уложенные складки платьев спадали безукоризненно, элегантные модели прекрасно выделялись на темном фоне, все прославляло роскошь, мечту, безмятежную романтичность. В 1980-е годы документ становится неустойчивым, но фотография моды продолжает прославлять красоту, ставить мечту на службу торговле в тесном сотрудничестве с топ-моделями – от Синди Кроуфорд до Клаудии Шиффер – совершенными и недоступными телами-предметами. Задуманные исключитель-

259 См., напр., ежемесячный журнал «Raygun», N 59, сент. 1998.

но для того, чтобы прославлять одежду-фетиш и манекенщиц-звезд, эти изображения, часто весьма утонченные, больше внушают, чем обозначают и описывают. Это эпоха смелой размытости, снимков, снятых «по живому» в кулисах дефиле, видов, сделанных с передержкой и т. д.

В начале 1990-х годов наиболее радикальные журналы идут еще дальше, порывая с обозначением (чистотой линий, форм, света, поз), а также с внушением (различными видами размытости) ради выражения. В журналах «The Face», «i-D», «Self Service» и «Purple Fashion» элегантность и утонченность, красота тел и совершенство изображений исчезают, уступая место «трэшевым» персонажам с осунувшимися лицами и нездоровой бледностью, апатичными позами, тщедушными телами, отмеченными печатью тревоги, боли и болезни. Что касается изображений, они имеют вид моментальных репортерских или любительских снимков. Кадрирование преднамеренно грубое, цвета «грязные», свет посредственный, декор какой придется, ниже среднего. Наконец, парадоксальным образом почти не видна одежда. Кажется, что изображение отбросило ее, чтобы лучше выразить нечто о поколении, пораженном злом своего времени: массовой безработицей, дефицитом надежды, угрозой СПИДа и т. д., в противоположность роскоши, гламуру и наслаждению.

Тенденция «трэш» заимствует свою силу и свои формы из парадокса: кажется, что фотография поворачивается спиной к тому, для чего она была создана, – служению высококонкурентоспособной индустрии моды. На самом же деле она только адаптируется к визуальным привычкам определенного поколения: арт-директоров, которые часто вдохновляются современным искусством²⁶⁰, клиентов, сформированных музыкой в стиле рок, техно или рэп, приспосабливается к их образу жизни и формам культуры. Способ потребления, как и мода в одежде, изменился. В противоположность каталогам продаж, «про-

260 См.: «Art de mode, attirance et divergence», *Art Press*, hors-série, N 18, 1997, p. 153–164.

двинутые» журналы стремятся прежде всего вызвать желание признания, идентификации с какой-то группой, сообществом. Для клиентов, которые выросли в избытке знаков и вещей, сообщения больше не могут быть прямыми, продвижение товаров должно происходить более неявными путями. Привлекательность самих вещей (роскошной одежды, совершенного тела) уступает место заботам скорее экзистенциальным: эпоха, личность, переживаемое.

Функция фотографии «трэш» состоит как раз в том, чтобы заместить экзистенциальные ценности культом товара. Она переходит от прямого продвижения товаров к непрямой, более незаметной, форме продвижения, и это происходит с помощью перехода от обозначения к выражению. Эта программа, которая поддерживается самими изображениями, действует через объединенное изменение их письма (с одной стороны – рафинированная эстетика; с другой – бедная) и их содержания (с одной стороны – прекрасно видная одежда, выставленная для восхищения топ-модель; с другой – одежда, растворенная во всеприсутствующем окружении, и «антимодель», имеющая обыденный вид). Именно в форме изображений, в их письме, хоть и неотделимом от их содержания, выполняется эта программа.

Сила форм

В то время как фотография-документ выстраивалась вокруг стержня репрезентации, фотография-выражение (здесь в своей «трэшевой» версии) в меньшей мере репрезентирует или ссылается на что-то, чем вторгается в вещи. Фотографии моды и рекламы, представляя вещи, всегда воздействуют на них, в то время как вещи проявляются через изображения²⁶¹. Если подойти со стороны выражения, наиболее радикальная часть фотографии моды разрушила традиционные отношения между изображениями и вещами. Вещь больше не предшествует изображе-

261 Deleuze G., Guattari F., «Postulats de la linguistique», p. 110.

нию, как верила документальная ортодоксия, руководствуясь в этом пункте теоретическими положениями, переоценивавшими понятия запечатления, индекса и регистрации. Изображения не рисуют вещи, они рисуют *на* вещах, ими, действуя на них. Реклама и мода убедительно показывают, что изображение в такой же мере действует на «создание» вещи, как и на ее репрезентацию, что изображение одновременно рецептивно и очень активно или, говоря в терминах прагматики, что фотографировать – значит создавать²⁶². Одним словом, фотографическое изображение – это не калька, но карта вещи: в нем больше действия, чем удвоения.

Эта означивающая и трансформирующая сила, этот потенциал фотографических форм – как раз то, что издавна отрицала фотография-документ, придерживаясь иллюзии прозрачности изображения, обесценивая формы ради возвышения вещей (референтов). Нынешний упадок документа, напротив, внес вклад в оправдание письма. Фотографическая миссия Datar, реклама, мода, гуманитарная фотография, а также, как мы увидим, некоторые новые виды репортажа – все эти секторы фотографии-выражения объединяет то, что они обладают высоким сознанием формы, используют ее бесконечные составляющие: кадрирование, точку зрения, свет, композицию, дистанцию, цвет, материал, четкость, время выдержки, режиссуру и т. д. Письмо (манера, стиль) производит смысл – такова логика фотографии-выражения, противоположная логике фотографии-документа, которая верит, что смысл присутствует в вещах и состояниях вещей, и ставит своей задачей собрать его из цепи видимостей. Производить или регистрировать? С одной стороны, смысл надо только выманить и зарегистрировать; с другой – он является продуктом формальной работы на пересечении изображения и реальности.

262 См. работу Джона Л. Остина «Слово как действие» (Austin, John L., *How to Do Things with Words*, франц. пер.: Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil, 1962).

Даже по эту сторону искусства фотография-выражение заново утвердила силу форм и письма, в данном случае – силу фотографических форм и фотографического письма. Конечно, фотография-документ не отрицает форм, которыми многие операторы прекрасно владеют, но она отказывается от них ради референтов. Напротив, художественная фотография, как мы увидим, сознательно отдает предпочтение формам в ущерб вещам и состояниям вещей. Именно практики фотографии-выражения стремятся с максимальной чистотой создать смысл на границе изображений и вещей. Смысл, будучи не физическим качеством, а нетелесным атрибутом вещей и состояний вещей, не подлежит открытию, регистрации или реставрации. Напротив, он должен быть произведен, выражен, и это производство, это выражение смысла необходимым образом требует работы письма, изобретения форм. Именно потому, что нужно было произвести смысл и новую визуальность, а не для того, чтобы провести простую констатацию, Datar поручила свою миссию фотографам, вполне владеющим означивающей силой форм и письма.

Фотография-выражение, одной своей стороной обращенная к вещам, а другой – к изображениям, формально отличается от фотографии-документа и художественной фотографии. Она отличается от них и философски. В отличие от первой, фотография-выражение не смешивает смысл с изображаемыми вещами; в противоположность второй – не ограничивает смысл выражениями и их формами. Смысл одновременно нуждается в вещах и языке, в референте (который «соприкасается») и письме, позволяющем изображению перейти за рамки регистрации. Смысл обитает в вещах, но именно письмо улавливает его в свои сети²⁶³.

Так, гуманистические фотографии Робера Дуано, Рене Жака, Brassая, Анри Картье-Брессона, а также Себастьяно Сальгадо отделены от гуманитарных снимков конца прошлого века не только различием ситуаций, мест или персонажей, но и противоположностью фотографического письма. «Лицо без

263 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 34.

определенного места жительства» в жизни не станет таковым в изображении, если человек не будет заключен в особую форму: крупный план, который делает плоской перспективу и изолирует индивида от его группы; банализация кадра и света, способствующая обесцениванию его человечности. Конечно, гуманистическая фотография обращалась к социальным ситуациям, далеким от тех, какие знает гуманитарная фотография, но их в равной мере разделяет радикальная несопоставимость избранной манеры письма. Вдохновленные сценографией точки зрения и контрастность, перспективы и глубина гуманистической фотографии умели сделать героев из обыденных персонажей и эпопею – из самых обычных сцен.

Гуманистическая фотография собирала в значимое единство автора, персонажей и мир. Но это прекрасное единство исчезло из современной фотографии, как будто унесенное оползнем, обрушением почвы. Фрагментарность и раздробленность пришли на смену однородным и центрированным пространствам, замкнутым и целостным изображениям фотографии вчерашнего дня. Целостность и замкнутость изображений, как и контролирующийся взгляд, разрушены. Единство внутреннего видения стерлось под натиском разнообразия и изменчивости непрямого свободного видения тогда, когда было разорвано единство человека и мира. Этот сейсмический удар, который потряс весь мир изображений, в фотографии соответствует переходу от документа к выражению. Этот процесс ускорился в ходе последних десятилетий. Потрясения вызвали уход многих фотографических форм и стилей письма, но вызвали также и приход субъекта и автора.

АВТОР, СУБЪЕКТ

Роберт Франк

Без сомнения, Роберт Франк лучше всех почувствовал и воспринял первые знаки таких трансформаций. Странствие по

американским дорогам, которое он совершил в течение года – с 1955 по 1956, – ценно как симптом. Предпринятое им тогда при поддержке Фонда Гуггенхайма путешествие через все Соединенные Штаты завершило долгое фотографическое исследование Запада, начатое в XIX веке Тимоти О’Салливаном, Уильямом Джексоном, Мэтью Брэди и др. и продолженное Энселом Адамсом, Уинном Баллоком, Гарри Каллаганом и Майнором Уайтом. В действительности Франк утверждает исчезновение старого единства, объединявшего изображение и мир, он разрушает перспективную концепцию пространства, упорядоченного исходя из единственной точки, и ставит в центр своего предприятия субъективность. Одним словом, он уничтожает способы видения и манеры показа, до тех пор главенствовавшие в фотографии-документе.

Такая переориентация фотографии и определение ее эволюции на будущую половину столетия состояла в том, чтобы с помощью уникальной машины изобрести новую визуальность и выработать новый режим фотографических сообщений – сообщений, неотделимых от режимов так же, как и визуальность неотделима от машин²⁶⁴. Эта машина, благодаря которой Франк извлекает свою визуальность, «раскалывает вещи» и открывает видение, очевидно рудиментарна, потому что она состоит только из аппарата «Лейка», стипендии Фонда Гуггенхайма и американской дороги 1950-х годов. Будучи соединены, эти три элемента вкупе с самим Франком образуют механизм, который можно было бы назвать «машиной фотографии-выражения Роберта Франка».

Сначала о «Лейке». Этот легкий, прочный, малоформатный аппарат предпочитают фоторепортеры. Франк тоже выбирает его за предоставляемую им быстроту действия, но пользуется им со свободой, невообразимой в фотожурналистике того времени. Действительно, чтобы включить в дело случай, Франк доходит до того, что бросает свой аппарат в воздух с включенным автоспуском и таким образом позволяет ему самому сделать изо-

264 Deleuze G., *Foucault*, p. 65.

бражение. Затем – о Фонде Гуггенхайма. Годовая стипендия, выделенная Франку, принесла ему экономическую независимость, то есть свободу работать, как он сам считает должным, вне профессиональных рамок, путешествовать по своему вкусу и фотографировать без ограничений: за год он отснял несколько тысяч пленок²⁶⁵. Что касается американских дорог, по которым дрейфует Франк, это именно те дороги, что были пройдены поколением битников, в частности Джеком Керуаком. Это не пути больших экспедиций, предпринятых в XIX веке для открытия грандиозных пейзажей и легендарных пространств Запада, и не те места, где в 1930-е годы прошли фотографы FSA, чтобы встретиться с крестьянами, пострадавшими от кризиса. Дороги, которыми следует Франк, никуда не ведут. Соединяя позицию битников и преимущества, предоставленные ему (временно) стипендией Гуггенхайма, Франк пускается в комфортабельное блуждание, совершенно свободное приключение. Его путь, не имеющий обязательного направления, цели и причины, не навязывает ему осмысленного маршрута. Это территория нонсенса, равно как и зона случайности, мимолетных и эфемерных встреч, внимания к пространству, вещам и мелким повседневным событиям. Это пространство пустоты. «Иду на почту в Вулворте, магазины по 10 центов, остановки, – отмечает Франк. – Сплю в маленьких недорогих гостиницах. К семи часам утра иду в бар на углу. Работаю все время. Говорю мало. Стараюсь оставаться невидимым»²⁶⁶. Территория нонсенса или другая модальность смысла? Пространство пустоты или другая форма полноты?

Конечно, Роберт Франк – главная деталь этой особенной машины фотографии-выражения, задуманной как машина освобождения манеры видения и фотографирования. Именно поэтому он восстает против «того, что делает коммерческий журналист или иллюстратор», против их манеры быть не «на службе изображения, но в услужении у пожеланий или взглядов главно-

265 Frank, Robert, *Robert Frank*. Paris: CNP, Photo Poche, 1983, np.

266 *Ibid.*

го редактора». Действительно, он упрекает «фотографию и массовую фотожурналистику в том, что они становятся анонимным товаром без вдохновения и без души». Таким образом, Франк отказывается подчинять свои изображения какому бы то ни было контролирующему сообществу, не хочет, чтобы «зритель навязывал [свою] точку зрения»²⁶⁷, и даже остерегается поддерживать малейший тезис или декларацию. Его полная свобода передвижения, действия или бездействия, его твердое желание независимости от авторитетов и даже от ожиданий публики, его финансовая автономность (по крайней мере, временная) – словом, систематический отказ от малейших внешних ограничений приводит к утверждению суверенного «я» фотографа, к подчинению изображения исключительной власти его субъективности, его «вдохновения», его «души». Франк хочет освободиться от всех внешних ограничений: полезности, экономичности, большой и маленькой власти, чтобы подчиняться только себе самому. На место Истории, которая столь дорога «массовой фотожурналистике», он ставит свое личное приключение. «Испытывая врожденную настороженность по отношению к любой групповой деятельности»²⁶⁸, он является приверженцем выражения автономного «я». Это строго противоположно и коммерческой иллюстрации, «анонимному товару», и принципу реальности в фотографии-документе, но также и субъективизму, желающему, чтобы смысл сводился к воспринимающему его субъекту. «Я», которым объявляет себя Франк, – это сингулярность скорее фотографическая, чем психологическая.

Работа Роберта Франка, в особенности его книга «Американцы» (1958), стала открытием именно потому, что она радикально поместила фотографическое изображение в подчинение этому «я», этой сингулярности. Но субъект, отвергаемый фотографией-документом, невозможно реабилитировать, не изменяя

267 Frank, Robert, «A Statement», *US Camera Annual 1958*, New York, 1957 (также в: *Les Cahiers de la Photographie*, N 11–12, 1983, p. 5–6).

268 *Ibid.*

места, занимаемого им в изображении. Прежде субъект был центральным обозревателем, техническим оператором, гарантом эстетической целостности изображения и его верности законам перспективной репрезентации – достаточно вспомнить Анри Картье-Брессона. У Роберта Франка «я» выигрывает в человечности и субъективности. Это фотографическое «я», с полной ответственностью укорененное в личном, чувственном, то есть интимном проживании. «Мне хотелось бы сделать фильм, – напишет Франк в 1983 году, – где смешивались бы моя жизнь, то, что в ней есть частного, и моя работа, публичная по определению, фильм, который показывал бы, как два полюса этой дихотомии соединяются, пересекаются, противоречат друг другу, борются один с другим, равно как и дополняют друг друга – в зависимости от момента»²⁶⁹. «Я» Франка напоминает идеальное состояние полной свободы, почти невесомости: он свободен в своих передвижениях и своих вдохновениях без всяких ограничений: экономических, социальных и, конечно же, эстетических. Эта свобода открывает изображению все его возможности, поскольку появляется новый режим фотографического высказывания, а именно режим фотографии-выражения. Но в то же время эта свобода лишает изображение его укорененности в реальности и его связи с репрезентацией, которая прежде гарантировала его единство и внутреннее единообразие. Франк не показывает – он показывается, показывает себя. Субъект, автор отныне главенствует над реальностью. Это неуместное наступление субъективности знаменует приход фотографии-выражения на развалины главных парадигм фотографии-документа.

Репортеры свидетельствовали, они находились в прямых и регулярных отношениях с реальностью; фотографы выражают, они связаны с ней непрямыми и свободными отношениями. Эти отношения актуализируются в новом фотографическом письме. На самом деле Роберт Франк столь же интенсивным, сколь эфе-

²⁶⁹ Frank, Robert, «A Statement», *US Camera Annual 1958*, New York, 1957

мерным образом («Убираю мою “Лейку” в шкаф»²⁷⁰, – решает он в 1960 году) взорвал режим фотографии-документа, который Анри Картье-Брессон привел к апогею. У него иллюзия господства над реальностью проявилась в отказе от рекадрирования снимков, в общей четкости и точности изображений, в равновесии ценностей, в практике решительного момента и особенно в той роли, какая у него отводится геометрии. Этому прекрасному, прочно структурированному и совершенно рациональному зданию Франк противопоставляет случайность: то он бросает свой аппарат в воздух вместо того, чтобы работать видеоискателем, то отказывается ретушировать недостатки своих пленок, пятна и царапины, в надежде, что откроет в них выразительные богатства. Действительно, Франк разрушил то значимое единство, которое в фотографии-документе, в частности в гуманистической версии Картье-Брессона, Дуано и Рони, собирало автора, персонажей и мир. Под действием неуместных кадров совершенные аккорды классической эстетики уступают место диссоциирующим аккордам или иррациональным разрывам: скрытые лица, раздробленные тела, ускользающие взгляды, опрокинутые сцены и т. д. Кажется, что Франк предается игре, где каждый удар обращен на правила, широко принятые в фотографии-документе. Когда Франк ставит в центр своего формального режима запрещенное – зернистость, деформации, сильные контрасты и особенно размытость, – он тем самым освобождает документальную фотографию от ее правил и красноречиво показывает, что они не являются ни обязательными, ни неизменными, но факкультативными, постоянно изменяющимися.

Позиция Роберта Франка заставила по меньшей мере пошатнуться платоническую машину фотографии-документа. Поскольку Франк всегда показывает, показываясь, он вставляет между вещь (референтом) и изображением сильное «я». Отвержению индивидуальности оператора в фотографии-документе противопоставляется всеприсутствие субъекта в фото-

270 Frank R., *Robert Frank*, np.

графии-выражении. Это иллюзия объективной репрезентации вещей или состояний вещей через презентацию событий: последние при этом сами рождаются между видимым и невидимым, во всегда уникальном контакте с субъектом, миром и машиной-фотографией. Если снимки Франка порывают с документальной эстетикой, это происходит потому, что они представляют собой не репрезентацию (чего-то, что было), а презентацию (чего-то, что произошло), что они отсылают не к вещам, а к событиям, они силой утверждения индивидуальности разрушают бинарную логику прямого соприкосновения с вещами. От четкого к размытому, от дистанции к близости, от нормального объектива к широкоугольному, от геометрии к случайности, от прозрачности к высказыванию – так противопоставлены два режима фотографического высказывания, две практики фотографии, две философские концепции. Вопреки документальной иллюзии, которая сводит мир к видимому, Роберт Франк, по словам Жана-Франсуа Лиотара, «делает видимым тот факт, что визуальное поле обязательно скрывает невидимое, что оно открывается не только глазу (князю), но и уму (бродяге)»²⁷¹.

Раймон Депардон

Без сомнения, во Франции Раймон Депардон одним из первых вступил на путь, намеченный в Соединенных Штатах в 1950-е годы Робертом Франком, а также и Ли Фридендером, Дианой Арбус, Уильямом Клейном. Как и они, он перестал верить в то, что «фотография предназначена для торжества гармонии и равновесия в ободряющем изображении мира»²⁷². В противоположность французской школе гумани-

271 Lyotard J.-F., *L'Inhumain*, p. 137.

272 Depardon, Raymond et Bergala, Alain, *Correspondance new-yorkaise. Les Absences du photographe*. Paris: Libération/Éditions de l'Étoile, 1981, p. 62. Издание объединяет «Correspondance new-yorkaise» («Нью-йоркскую переписку») – снимки, сделанные и подписанные Депардоном, и «Les Absences du photographe» («Отсутствие фотографии») – текст Бергала.

стической фотографии, в противоположность культуре решающего момента, концепции прекрасной встречи изображения и мира, Депардон знает, что изображения ценятся за то, что на них отсутствует, ровно настолько же, насколько и за то, что они показывают. В «Нью-йоркской переписке», серии фотографий, снятых в Нью-Йорке и опубликованных в «Libération» летом 1981, Депардон открыто говорит об этом, так как под большинством снимков есть подписи, состоящие из нескольких строк, написанных в свободной манере. Например: «5 августа 1981, Нью-Йорк. Музей Гуггенхайма. “Герника” все еще в Музее современного искусства. Я хотел бы вернуться в Чад, мне хочется совершить там долгое путешествие, подняться на север, остаться там, побыть, фотографировать, снимать, продолжить мой фильм. Еще хочется приблизиться к людям, к вещам, даже если я пока и остаюсь иностранцем»²⁷³. Хотя Депардон имеет большой опыт фотожурналистики и долго подчинялся правилам репортажа, здесь он создает видимость «я» и говорит «мне хочется»: он здесь, но хотел бы быть в другом месте. Постоянно повторяющаяся в серии отдаленность изображения и текста создает эффект развертывания субъективности Депардона внутри самого фотографа и противопоставления реальности и фотографического изображения другой реальности: его желаниям, его чувствам, намерениям, мечтам. Обрамление ментального изображения реальным, присутствие «там» в «здесь», запутанная смесь виртуального и актуального, субъективного и объективного²⁷⁴ и особенно вторжение «я» в процесс, обладающий репутацией (онтологического) исключения, – все это разрушает иллюзию господства, выводит изображение за пределы тяжелых границ «здесь» и «сейчас» и заставляет его всегда упускать реальность, во всяком случае реальность фотографии-документа. Словом, все это разрушает документальный проект. «Мой

²⁷³ Depardon R., *Correspondance new-yorkaise*, p. 81.

²⁷⁴ «Актуальное всегда объективно, но виртуальное – это субъективное» (Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 111).

вызов, моя цель – снимать кино и фото, самовыражаясь»²⁷⁵, – признает Депардон.

Этот вызов адресован документальному проекту и состоит в изобретении такой практики фотографии, которая бы соглашалась с тем, что «визуальное поле обязательно скрывает невидимое», что оно открывается не только глазом, но и умом. В терминах Лиотара, эта практика фотографии должна была бы «стремиться представить, что есть нечто непредставимое»²⁷⁶. Для этого Роберт Франк выбрал путь «мученичества презентации» (Жан-Франсуа Лиотар). В «Нью-йоркской переписке» Раймон Депардон действует иначе: конечно же, через текст, но также и через изображение. Как и Роберт Франк двадцатью пятью годами раньше, в Нью-Йорке Депардон полностью свободен фотографировать что он хочет и как хочет, но он избирает не такой формальный режим, как у Франка. Например, он никогда не применяет размытость и всегда удерживает вещи на дистанции, которую Франк, напротив, стремился устранить. Депардон остается фотографом, до некоторой степени – и репортером, но он подрывает фотографию репортажа изнутри. Его самое постоянное – и, без сомнения, самое глубокое, поскольку он применяет его также в своем кино, – действие состоит в том, что он разрушает иллюзию господства, глубоко связанную с документальной практикой. Так, в ходе своей работы он последовательно ставит под вопрос претензии фотографии-документа на истину, отказ от субъекта-фотографа, решающий момент, сенсацию, сведение реальности к видимостям, «здесь и сейчас», а также оптимистическую концепцию мира без трещин.

В начале 1980-х годов фотография-документ еще часто ассоциируется с идеями точности и истинности, а с гуманистическим репортажем связываются теории отпечатка и индекса, предлагающие верить в успешную и полную встречу фотогра-

275 Depardon, Raymond et Sabouraud, Frédéric, «Une perpétuelle incertitude», in: Raymond Depardon et Frédéric Sabouraud, *Depardon/Cinéma*, Paris: Cahiers du cinema/Ministère des Affaires étrangères, 1993, p. 75.

276 Lyotard J.-F., *L'Inhumain*, p. 137.

фии с реальностью²⁷⁷, однако Раймон Депардон уже занимает позицию, которая до того времени была по большей части чужда французской фотографии: сомнение, «вечная неуверенность», неудовлетворенность, отсутствие, промах, невозможность встречи с реальностью²⁷⁸. «У меня такое впечатление, что в этой хронике недостает многих вещей», – замечает он, заключая «Нью-Йоркскую переписку». В то время как в фотографии-документе, этой машине безукоризненного схватывания реальности, фотограф был только одним из колесиков, фотография-выражение реабилитирует его, помещая в самый центр процесса. Но этот субъект, ставший центральным, расколот, терзаем своими желаниями, пронизан сомнением. Он больше не предан своей миссии документирования мира. Его утверждение сопровождается утратой иллюзии господства. Депардон находится в Нью-Йорке телом, но мыслью он в другом месте; он занимается фотографией, но не перестает лукавить с ней, сопротивляться ей, обходить ее, ставить под вопрос, сомневаться в ней. 3 июля, стоя перед трупом человека, который только что выбросился из окна жилого дома, он жалуется на порнографичность изображения и вуайеризм: «Мне не нравится это видеть. Тем не менее я делаю фото»; 4 июля, дождливый день: «Заставляю себя сделать фото. Спрашиваю себя, что я здесь делаю»; 10 июля, после того как он увидел одну за другой двух международных звезд кино и эстрады в необычных ситуациях, он свободно отказывается от сенсации, этой эмблематической фигуры фотожурналистики: «Не делаю фото»; 23 июля: «Гуляя, раздумываю о журналистике, информации, кино, насилии» и т. д. Состояния души Депардона характерны для промежуточной ситуации между документом и выражением, в которой он находится. Действительно, 22 июля он признается на полях портрета маленькой девочки, проезжающей в такси:

277 Ролан Барт публикует «Camera lucida» в 1980 году; снимки «Нью-Йоркской переписки» были сделаны и появились в «Libération» летом 1981; «Фотографический акт» Филиппа Дюбуа датируется летом 1983 года.

278 Bergala, Alain, *Les Absences du photographie*, p. 32–34.

«За двадцать лет я привык заполнять “истории”. Свободный, я чувствую себя немного потерянным. Мне надо заново научиться смотреть». Это размышление следует за настоящим отрицанием фотографии-документа: «Я никогда ничего не узнаю об этой маленькой девочке»²⁷⁹. Это ясное отрицание является отголоском знаменитого замечания Бертольда Брехта по поводу бессилия слишком привязанного к непосредственным вещам и фактам (фотографического) изображения перед лицом реальности, которая главным образом состоит из отношений, процессов и событий.

После двадцати лет интенсивной практики репортажа Депардон живо чувствует его границы, недостатки, механизмы маргинализации субъекта, противоречия и, наконец, неприспособленность к реальности настоящего момента. Но как действовать, чтобы «заново научиться смотреть»? Вначале признать за субъектом – его желаниями, его мечтами, чувствами, слабостями – главное место в фотографическом процессе, чтобы трансформировать документальную машину в субъективную машину выражения. Затем испортить изнутри главные колесики документальной машины репортажа: отказаться от эксклюзива, оградить себя от порнографии изображения и вуайеризма и, в особенности, разрушить главную пружину репортажа – знаменитый «решающий момент», герольдом которого стал Анри Картье-Брессон.

Фотографии решающего момента, которая хотела схватить действие на его вершине, Депардон в 1990-е годы противопоставляет «фотографию со слабым временем». По его мнению, в «фотографии со слабым временем ничего не должно происходить. В ней не было бы никакого интереса ни к решающему моменту, ни к великолепному цвету или свету, ни к солнечным лучам, ни к изобретательной химии. Аппарат был бы своего

²⁷⁹ Все цитаты, приведенные выше, взяты из текстов Раймона Депардона, появившихся в «Нью-йоркской переписке».

рода камерой теленаблюдения»²⁸⁰. В то время как решающий момент предполагал резкие вариации интенсивности, действие и временную динамику, в то время как сенсация насыщена уникальностью своего предмета, в то время как и первый, и второй погружены в полный и активный мир, произведения Депардона возникают в пределах «работы в полной пустоте». Единственное изображение, скрепленное с решающим моментом, обладало репутацией содержащего в самом себе все действие, над которым оно господствовало; ему противоположно изображение Депардона, который «снимает ничто» и развивается в «вечной неуверенности»²⁸¹.

От решающего момента до слабого времени меньше чем за четверть века мир опустел; фотография-документ растрескалась; действие, работа и люди трансформировались, как, впрочем, и манера их фотографировать. Снимок схватывал «решающий момент» именно на скорую руку. В эпоху «слабого времени» такого рода легальная кража становится невозможной, во всяком случае невыполнимой. Рядом с фотографом возникает новый деятель – фотографируемый, Другой. Тогда на смену «краже» приходит общение, диалог.

ДРУГОЙ, ДИАЛОГИЗМ

Приход Другого и диалога в центр фотографического процесса представляет собой новый этап движения, которое на протяжении почти четверти века вело фотографию от строгого документа к выражению. Другой приходит, чтобы завершить то, что началось с появлением письма и субъекта в фотографическом процессе и изображении. Роберт Франк стал тем автором, кто открыл широкий путь возвращения для велико-

280 Depardon, Raymond, «Pour une photographie des temps faibles», *La Recherche photographique*, N 15, automne 1993, p. 80–84.

281 Depardon R., Sabouraud F., «Une perpétuelle incertitude», in: *Depardon/Cinema*, p. 75.

го изгоняемого фотографии-документа – для субъекта. Но его концентрация на «я», его органический индивидуализм («Я испытываю врожденную настороженность по отношению к любой групповой деятельности»²⁸², – подтверждает он), а также жизнеспособность документальной модели в середине 1950-х годов воспрепятствовали ему открыть фотографию для диалогизма. По примеру репортеров Роберт Франк продолжает «красть» свои изображения, оставляя модели в неведении, оставляя за Другим только статус объекта. Позднее, в 1980-е годы, находясь между кино и фотографией, в контакте с больными психиатрической больницы Сан Клементе и других мест страдания, Раймон Депардон испытает потребность в том, чтобы ввести в фотографический процесс «сторону общения, чтобы это не было совершенной кражей, [чтобы] попытаться оставить людям их автономность, их свободу»²⁸³.

Однако открытость к Другому и к диалогу по-настоящему установится только в 1990-е годы, когда соединятся упадок фотографии-документа, утверждение нового поколения фотографов и появление новой категории субъекта – жертв опрокинутого, расколотого, разделенного мира.

Новые субъекты, новые процедуры

В современных западных обществах исключенность и страдание слишком глухи и закрыты, чтобы их можно было «схватить» на скорую руку (за исключением случаев жестокого и откровенного насилия, находящих широкий отклик в медиа). В этой ситуации позиция «решающего момента» Анри Картье-Брессона обречена на неудачу, тогда как позиция «слабого времени» Раймона Депардона всегда предстает как более уместная: для того чтобы получить доступ к реальности, переживаемой

282 Frank R., «A Statement», p. 5–6.

283 Depardon R., Sabouraud F., «Une perpétuelle incertitude», *Depardon/Cinema*, p. 75.

исключенными, преодолеть стыд, часто их гнетущий, уменьшить пропасть, отделяющую их от мира, – словом, чтобы победить невидимость, которой они поражены, простого снимка оказывается смехотворно недостаточно, фотографии остается только включиться в общее движение контактов и общения. Для этого всегда нужно время, недели и месяцы, это требует предельной открытости Другому, это предполагает глобальную социальную и политическую перспективу, обязывает каждый раз изобретать специфические процедуры.

Оливье Паскье, сотрудник агентства «Bar Floreal», регулярно отправлялся в Ла Мокетт – место в Париже, где принимают и собирают «лиц без определенного места жительства». В этом месте говорить – значит определенным образом обманывать одиночество, споры с сотрудниками позволяют там оставаться в контакте с социальной жизнью, а участие в мастерской письма поддерживает элементарные умения, быстро разрушаемые исключенностью, – словом, это место, позволяющее сопротивляться, сохранять какую-то надежность. Фотографии Паскье не показывают никаких подробностей устройства и деятельности Ла Мокетт, они не образуют ни свидетельства, ни защитительной речи, которые послужили бы только тому, чтобы еще прочнее замкнуть каждого в его исключенности. Напротив, Паскье делает серию портретов очень крупным планом и выполняет их в повышающей ценность эстетике, в стиле красивых портретов актеров кино. Каждый портрет, превосходно освещенный и кадрированный, объединен с текстом на тему «Кто вы?», написанным каждой из моделей во время занятий в мастерской письма старательно, а иногда и с трудом. Эта серия была представлена на многих выставках, в частности в Ла Мокетт, и опубликована в красивой книге большого формата, отлично изданной, где каждый портрет занимал целую страницу, а рядом был размещен текст.

Эта серия принимает во внимание механизмы исключения и выбирает направление, которое можно было бы сформулировать так (перефразируя знаменитую формулу Маркса): фото-

графы только давали разные репрезентации мира, тогда как важно изменить его²⁸⁴. В качестве альтернативы репортажусвидетельству серия предлагает диалогическую процедуру, где моделям отводится активное место. Фотография выходит за пределы регистрации состояния вещей и становится катализатором социального процесса. Помещая себя как можно ближе к отдельным личностям и трансформируя их в субъектов, примененная процедура соединяет производство изображений и сопротивление эффектам разрушения, поскольку проект позволил участникам трижды стать субъектами: в тексте, посредством которого они были подведены к тому, чтобы задавать самим себе вопросы о себе; в речи, сопровождавшей течение разных фаз проекта, и, конечно же, в фотографии. Портреты были сделаны небыстро, в результате длительного процесса: Паскье должен был завоевать доверие своих моделей, привести их к принятию самих себя, достаточному для того, чтобы они захотели позировать, обещали написать и согласились с тем, чтобы их выставили на всеобщее обозрение. Эта долгая и деликатная работа, проведенная с помощью фотографии, прямо борется с исключением, которым отмечены лица этих людей, которое поражает своих жертв невидимостью и глубоко разрушает их самооценку. Возвратить моделям симпатичное изображение, вернуть им лицо, освобожденное от самых сильных стигматов, – это значит позволить им символически выйти из гетто исключения, позволить им верить в такую возможность. В ходе терпеливого фотографического диалога Оливье Паскье и его модели вовсе не стремились установить какую бы то ни было реальность, истинность или идентичность (смехотворный идеал портретистов и репортеров). Они сочиняли вместе. Не переставая быть исключенными, мужчины и женщины с портретов соглашались отдаться игре, превращающей их в важных

284 Последний из «Тезисов о Фейербахе» Карла Маркса утверждает: «Философы только по-разному объясняли мир, тогда как важно изменить его» (Marx, Karl et Engels, Friedrich, «Thèses sur Feuerbach», in: Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*. Paris: Éditions sociales, 1974, p. 27).

персонажей: достойных быть сфотографированными, выставленными, опубликованными в такой эстетической системе, какая обычно предназначена для очарованного мира звезд, несомненно отвергающего их. Они одновременно остаются вполне реальными и становятся другими. Внутри своей исключенности они играют в то, что выходят из нее и, возможно, находят при этом какую-то веру в будущее. В этой тонкой пульсации их реальной ситуации и выдуманной судьбы они вместе с Оливье Паскье изобрели маленькое сообщество для тех, кто, будучи собранными на выставке и в книге, отныне знают, что они могут быть другими, ускользнуть от исключенности, переиграть ненадежность.

Со своей стороны в 1992 году Марк Пато в рамках ассоциации «Не сдаваться» делает серию под названием «Изображения из жизни», состоящую из очень больших портретов безработных женщин и мужчин. Как и у Паскье, его цель – вывести лица из исключенности, с помощью изображения лиц сделать видимым сообщество исключенных, людей «без». Задуманные как средства борьбы, эти портреты были предназначены для того, чтобы укрепить их на больших панно и нести по улицам во время таких манифестаций, как «Право на жизнь, право на работу», которые происходили в Париже в марте 1994 года. Борьба против исключения здесь происходит как борьба за то, чтобы дать людям конкретное лицо – лицо исключенного.

Именно отталкиваясь от лица, Марк Пато работал с лицеистами из Сен-Дени. Это пригород с большой долей иммигрантского населения, где в классах собираются ученики очень разного происхождения и цвета кожи. В этой зачастую конфликтной ситуации смешения разных идентичностей Пато предложил ученикам лицеев Олне-су-Буа, Блан-Мениль, а затем Сен-Дени, в котором он бывал с 1992 года, не пытаться присвоить какую-то единственную идентичность, а поиграть с ней, сочинить идентичность, чтобы переиграть острый вопрос, источник дискриминации, конфликтов – то есть национальной напряженности. Лицеистам было предложено сделать свой ав-

топортрет с помощью фотографической камеры, самостоятельно нажимая на затвор и наводя открытый obturator по своему вкусу. В группе они согласились, что снимки, часто размытые из-за длинной выдержки, будут напечатаны в синем цвете – в синем, чтобы стереть главную черту лица – цвет, в котором корень дискриминации. Синее лицо – это не Черный, не Белый, не Желтый. В то время как цвет кожи разделяет, здесь синий объединяет, как и размытость снимков, стирающая расовые особенности лица. Размытость и синева портретов вместе взятые позволили сочинить расу, способную переиграть дискриминацию. Объединенные синевой и размытостью, эти меньшинства, разделенные в реальности, во время проекта образовали эскиз некоего народа²⁸⁵.

Другой в фотографиях Марка Пато и Оливье Паскье, тот, для кого и вместе с кем они задуманы, – это иностранец, метис, человек «без» прав, исключенный, выброшенный из центра; маргинал, вытесненный в предместья, в тюрьму, в безработицу и т. д. Это тот, кто опрокидывает нормы, бросает вызов стандартам, причиняет неприятности властям, расшатывает доминантные ценности и главные принципы. Другой – это меньший, тот, кто бросает вызов большему, как лицо бомжа – всегда вызов, брошенный в лицо тем, у кого есть жилье. Другой бросает вызов также той машине, какой является фотография-документ, в особенности когда она попадает в руки репортеров, на которых давит медиа. Именно поэтому Пато, Паскье и, конечно, другие должны были изобрести диалогические процедуры, радикально переворачивающие фотографическое время, заставляющие его превзойти меру снимка в собственном смысле слова и прежде всего предоставить большое место в фотографическом процессе моделям. То, что они сделали в портрете, некоторые практиковали в репортаже, чтобы к концу 1990-х годов родилось то, что можно определить как диалогический репортаж.

285 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 284–286.

Диалогический репортаж

Диалогический репортаж практикуют те многочисленные фотографы, которые отказались от беготни за сенсациями, на протяжении долгих лет главенствовавшей в информационной прессе, прежде чем переместиться в прессу знаменитостей и спорта. Англичанин Ник Ваплингтон, несколько сотрудников агентств «Métis» (Люк Шоке), «Bar Floreal» (Оливье Паскье), «Editing» (Патрик Бард) и «Magnum» (Патрик Зашман) – вот некоторые из основных представителей диалогического репортажа в Западной Европе.

Их позиция часто противоположна той, что они сами долго занимали, что занимают многие их коллеги внутри их собственных агентств, и, конечно, той, что доминирует в таких агентствах, как «Sipa», «Gamma» или «Sygma», где больше половины оборота происходит сегодня из журналистики знаменитостей. В более общем смысле их позиция порывает с репортажем «на скорую руку», с «решающим моментом» и, возможно, даже с «фотографией слабого времени» Раймона Депардона. Она является антиподом как манеры, примером которой может служить Анри Картье-Брессон, так и совершенно другой, выработанной Себастьяно Сальгадо. Все эти великие предшественники были зрителями в мире, они считали его сценой и подходили к нему, подчиняясь законам фотографической машины, то есть ставили на первое место взгляд, дистанцию, отдаленность, отъединенность, отрешенность. Мало кто стремился стереть эту дистанцию, отменить символическую рампу, отделяющую фотографию от мира. Однако именно это стремление характеризует диалогический репортаж вне зависимости от всех различий в работах.

В 1991 году англичанин Ник Ваплингтон публикует альбом под названием «Living Room» – альбом снимков, сделанных в квартирах двух пострадавших от кризиса рабочих семей из Ноттингема. Его оригинальность заключена одновременно в манере работы автора и в эстетике изображений. На протяже-

нии многих лет Ваплингтон жил рядом с моделями, разделяя их радости и страдания и узнал все об их жизни. Получилось больше, чем диалог, – настоящий осмос, взаимное проникновение, которому Ваплингтон сумел придать фотографическую форму, соединяющую использование полупанорамного аппарата формата 6×9 см, точек зрения часто с уровня пола и с очень близких расстояний, иногда в пределах соприкосновения тел, без страха размытости и неожиданных обрезок, в полном пренебрежении эвклидовой геометрией. Линейная перспектива и картезианская конструкция здесь выведены из игры в пользу барочного вдохновения, умножающего складки (одежды, пышные животы, занавески, некоторые линии перехода от размытости к четкости и т. д.). Это письмо, сообщающее изображениям интенсивную визуальную динамику, придает им также вид необъятного хаоса. Равным образом восходящая к барокко и к семейной фотографии, эта манера сложилась в диалоге, общении, близости и, конечно, в длительности времени. Фотограф и его модели здесь больше не находятся «друг против друга», противопоставленные противоречивыми интересами (в случае папарацци) или объединенные на краткий момент общей целью (например, в случае портрета). Напротив, фотограф и его модели вместе вовлечены в один проект, в котором снимок – только момент, он не обязательно должен быть завершением проекта.

Итак, для этого жанра репортажа требуется длительное время, когда устанавливается продолжительный и глубокий диалог с моделями. В то время как большинство репортеров, захваченных неистовой международной конкуренцией изображений, проходят мимо, только проходят и снимают, никогда не возвращаясь, другие действуют иначе: они приходят, остаются, возвращаются. Они общаются и дают, потому что включаются в действие скорее социального, чем коммерческого характера, задуманное ради пользы их моделей. В этом контексте фотографировать больше не означает красть, а позировать больше не значит предоставлять себя прохожим фотографам в ущерб себе же. Модель становится деятелем, настоящим партнером, субъ-

ектом. Хитрость вора или охотника за изображениями уступает место способности фотографа завоевать доверие своих партнеров-моделей.

Хищническая позиция репортажа «на скорую руку», усиленная конкуренцией изображений и экономической логикой, строится прежде всего на той философской концепции, согласно которой истина (единственная) должна быть активно изъята, собрана с поверхности вещей при сохранении дистанции от них. Конечно, диалогическая позиция менее подчинена диктату рынка. Напротив, она стремится произвести истину (некую ее часть) часто коллективным и междисциплинарным образом. Такой образ действий, внимательный к людям, озабоченный тем, чтобы никогда не обманывать их доверия, старающийся поставить их в центр процесса, идет вразрез с репортажами, где Другой является только объектом, а изображение главенствует над людьми. Изображения Марка Пато, Ника Ваплингтона и Оливье Паскье – это скорее не изображения «кого-то», но изображения «с кем-то» или «для кого-то». Как и у Кассаветиса в кино, их манера фотографировать предполагает больший интерес к людям, чем к фотографии, «чтобы не только люди проходили рядом с камерой, но и камера проходила рядом с людьми»²⁸⁶.

Итак, диалогический репортаж стремится не к репрезентации, регистрации, схватыванию видимостей, но к тому, чтобы выразить человеческие ситуации, намного превосходящие порядок видимого. Изображение является уже не продуктом точечного акта, но результатом работы, далеко выходящей за границы короткого момента наведения аппарата. За монологизмом фотографии-документа следует диалогизм. Когда Другой перестает быть объектом («добычей» на жаргоне папарацци) и становится субъектом, деятелем, партнером, фотограф в свою очередь выходит из одиночества и дистанцированности от мира, к которым его вынуждает документальная машина.

286 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 201.

Меняется и сам способ свидетельства. Оно состоит уже не в том, чтобы воспроизвести видимое, но в том, чтобы помочь нечто увидеть: сделать видимыми тех, кто не имеет лица и образа, кто исключен из доминирующей видимости, как и из социальной и политической жизни, иностранцев в своей стране, причем сделать это вместе с ними — не без них, как делают репортеры, и, конечно, не против них, как практикуют paparazzi. Свидетельство обязывает придумывать новые формы и новые процедуры для вхождения в новые реальности: и изобретать диалогический репортаж помимо канонического репортажа фотографии-документа, изобретать формы и процедуры как своего рода новый фотографический язык, необходимый, чтобы разрушить режимы видимого и невидимого, получить доступ к тому, что здесь, перед нашими глазами, но мы не умеем это увидеть. Фотографируют уже не «некие» вещи и «неких» людей, но конкретное положение вещей вместе с людьми.

Семейная фотография

Возможно, именно в семейной фотографии, которую долгое время не принимали в расчет и презирали, диалогический принцип и выражение присутствуют в наибольшей мере — во всяком случае, наиболее спонтанно. Вопреки расхожему мнению, семейная фотография имеет свой характер и идентичность. Будучи обширной, обычной и по преимуществу частной практикой, она обладает реальной специфичностью своих тем, способов использования, процедур и эстетики.

Ее фундаментальный диалогизм строится главным образом на оригинальной позиции оператора, который максимально близок к своим моделям, находится с ними в одном пространстве, то есть сам является частью изображаемых сцен. Кроме того, он одновременно и производитель, и адресат своих снимков. Никакая другая практика не обеспечивает такой близости, такого слияния с Другим. Репортаж «на скорую руку» обращается с Другим как с чужим или вещью, paparazzi третировает его

как «добычу», диалогический репортаж стремится трансформировать Другого в партнера, деятеля. В семейной фотографии оператор и Другой принадлежат к одному миру, частному семейному кругу. Диалогизм варьируется с дистанцией, которая разделяет фотографа и Другого. Минимальный диалог и максимальная дистанция характеризуют традиционный репортаж, где фотограф остается радикально внешним по отношению к территории Другого; диалог устанавливается, когда фотографу удастся встать на границе этой территории, и, конечно, он достигает самой высокой степени в семейной фотографии, когда оператор разделяет свою жизнь или многие ее моменты с Другим: отцом, матерью, ребенком, братом или другом.

Фотографический процесс здесь полностью изменен. Диалогический репортаж – это удел закаленных операторов, он происходит через изобретение, как правило, длинных и всегда специфических процедур, тогда как семейная фотография широко распространена как деятельность любителей, часто неопытных, не знающих элементарных правил процедуры или безразличных к ее принципам. Тем не менее эта сравнительная неопытность связана не с особой сложностью процесса и даже не с упорным отказом любителей им овладеть. Она происходит оттого, что мастерство им не кажется необходимым: семья ежедневно и естественно создает изнутри именно то общение, которое ставят своей целью создать извне с помощью своего мастерства и особых процедур такие фотографы, как Марк Пато, Ник Ваплингтон, Оливье Паскье и многие другие. С одной стороны, диалогизм – это эффект территории (семьи), с другой – он является эффектом фотографических процедур. Кроме того, мастерство довольно мало добавляет к семейному кадру, где отношения и чувства главенствуют над качеством изображения, где выражение в конечном счете оказывается важнее, чем денотация или искусство. Формы изображений (как, впрочем, и формы большинства символических продуктов) на самом деле сильно зависят от их территории, в особенности от ее приватного или публичного характера. Как, например, домашняя одеж-

да несет в себе небрежность, невозможную в одежде городской или вечерней, как частная беседа более экспрессивна и груба, содержит больше аллюзий, чем публичная речь, так и снимки, сделанные для себя и нескольких близких, подчиняются более гибким формальным и техническим правилам, чем публичные изображения репортажа, моды, рекламы, иллюстрации и искусства. Именно строго приватное использование, далекое от требований социальной жизни и ограничений экономики, позволяет семейным снимкам жертвовать техникой и эстетикой ради выразительности. Именно домашнее использование приводит к тому, что они избирают экспрессивное схватывание (мимолетной сцены) в ущерб качеству снимка.

Очевидно, что не все семейные фотографии равнодушны к эстетике; некоторые пытаются достичь эффектов, но их усилия по большей части ограничиваются кодексом формальных правил и редко направлены на достижение настоящей оригинальности. Если некоторые изображения и являют несомненные формальные достоинства, это чаще получается случайно, поскольку достоинств часто и не требуется – более того, они даже остаются непонятны операторам. Поскольку семья не является средой эстетической легитимации, в отношении этих снимков следовало бы говорить о невольной эстетике, лишенной преднамеренности и осознанности. Дикое и всегда неопределенное письмо, случайная техника, невольная эстетика: выразительная сила снимков парадоксальным образом строится на пренебрежении техникой и письмом и на той принципиальной близости, которую крошечная территория семьи обеспечивает деятелям процесса. Словом, если семейная фотография выразительна, это происходит при пустоте ее форм и благодаря ее имманентному диалогизму.

Итак, изображения скорее выражают, чем изображают ситуации, места, иногда даже чувства, но в особенности – сплоченность и семейное счастье. Они выражают это сами по себе, но также и внутри машины иллюзии – альбома. Альбом – это не только место для семейных снимков, как журналы, реклам-

ные щиты или художественные галереи являются местом для фотографий прессы, рекламы или искусства. Особенность альбома в том, что он является точкой, где индивиды встречаются со своими собственными изображениями и изображениями своих близких. Альбом, составленный из торжественных (или, напротив, простых и обычных, но в любом случае хороших) моментов, создает ткань семейной памяти, памяти неполной, принимающей форму забвения и ностальгической иллюзии, потому что на альбомных фотографиях часто улыбаются, иногда грустны и меланхоличны, но редко плачут или страдают. Ситуации труда и усилия, горестные эпизоды (болезнь, смерть и т. д.) редки. Что касается секса, вдохновляющего домашнее производство эротических видов, альбом, который всегда остается на границе интимности, его в расчет не принимает. Таким образом, иллюзия счастья и семейной сплоченности строится на уважении традиций, то есть на старомодном изображении семьи. Манихейский и стереотипный альбом является местом стабильности, ободрения, укрепления уверенности.

Огромное количество создаваемых семейных фотографий внутри себя характеризуется весьма узким спектром тем, где доминирует ограниченное число мест, предметов, индивидов и ситуаций, варьирующих в изображениях до бесконечности. Действительно, эта продукция строится вокруг полюсов детства, ритуалов и праздников (свадьба, день рождения и т. д.), проведения свободного времени, семейных мест (внутри – накрытый стол, снаружи – ближайшие окрестности дома), нескольких повседневных предметов (коляска, автомобиль, игрушки) и домашних животных. Только развлечения (туристический лагерь, пляж, горы и т. д.) и некоторые общественные места (школа, казарма, спортивный клуб) могут вывести изображения из строгих домашних рамок. Позирование еще остается доминирующим поведением, несмотря на повсеместное распространение моментальной фотографии и свободу, которая сегодня предоставлена телу в изображениях. Но в противоположность портретам, сделанным в абстрактном пространстве

студии фотографа, позирование в семье не отделяет индивидов ни от их контекста, ни от их активности: это остановка, передышка, но не абстракция.

На самом деле в альбоме пересекаются три способа выражения: изображения, часто рукописные подписи под ними и диегетическая последовательность изображений. С помощью этого приспособления субъект говорит и выражает себя, проявляет свои желания и верования и таким образом вносит вклад в построение семейной иллюзии. Субъект, который фотографирует, не обязательно тот, кто делает альбом, но действия первого и второго сходятся в объекте, соединяющем видимое и произносимое, исходящем из семьи, но не дающем ее репрезентацию, поскольку отношения между ситуациями и людьми с одной стороны и изображениями, подписями, альбомом – с другой (то есть между вещами и знаками) не сводятся к репрезентации. Знаки воздействуют на сами вещи, в то время как вещи вторгаются в знаки, разворачиваются через них. Такой-то альбом, его снимки и подписи под ними, будучи репрезентацией вещей и людей такой-то семьи, всегда включается в само это положение вещей и воздействует на него. Разве не об этом писал Кафка своей невесте Фелице Бауэр: «Когда я смотрю на твою маленькую фотографию – она передо мной, – я всегда удивляюсь той силе, которая связывает нас друг с другом. За всем, что можно рассматривать, за дорогим лицом, серьезными глазами, улыбкой, плечами, которые хотелось бы как можно скорее обнять, – за всем этим действуют силы, которые так близки мне, так необходимы. Все это тайна...»²⁸⁷

Эти взаимные отношения между вещами и знаками становятся особенно рельефными в семейной фотографии, и прежде всего тогда, когда в ней случайным образом выражаются конфликты и драмы. Действительно, сила обиды может привести к тому, что изображение повреждают: зачеркивают, отрезают, вырывают из альбома. Такого рода «иконоборческие» поступ-

287 Kafka, Franz, *Lettres à Felice*. Paris: Gallimard, 1972, t. 1, p. 238.

ки, продиктованные страданием или злостью, показывают не только меру страстей, которые концентрируются в изображениях, но и ту силу, что они в себе таят. Взаимодействие изображений и вещей может доходить до их символического смешения, особенно в семье, где фотографическая близость изображения-снимка с моделями сочетается с аффективной близостью. Иначе как понять популярный культ портретов-реликвий, украшающих каминные полки и наполняющих бумажники, это фетишистское пристрастие, безразличное к качеству непохожих, зачастую размытых, поврежденных или даже почти неразличимых снимков, эту социальную практику, которая далеко превосходит пределы репрезентации? «Изображение может быть размытым, деформированным, бесцветным, не имеющим документальной ценности, – пишет Андре Базен в 1945 году, – но по своему происхождению оно восходит к онтологии модели: оно есть модель. Отсюда очарование этих альбомных фотографий»²⁸⁸. Далее он развивает свою онтологическую концепцию: «Фотография располагает возможностью переносить реальность вещей через репродукцию. Самый верный рисунок может нам дать больше знаний о модели, но он никогда не будет обладать, вопреки нашему критичному разуму, иррациональной властью фотографии, которая поддерживает нашу веру». Отталкиваясь от этого, Базен считает возможным апеллировать к «психологии реликвий и сувениров, также обладающих возможностью совершать перенос реальности, происходящий из комплекса мумии», а затем сообщает, что «Туринская плащаница осуществляет синтез реликвии и фотографии».

288 Bazin, André, «Ontologie de l'image photographique» (1945), in: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1985, p. 14.

ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ

Онтологическая концепция, не отличающая фотографию от реликвии, сопровождается целым пучком прочных убеждений: что фотография – это зеркало реальности, что она ведет к появлению объективного и автоматического изображения, что она подобна настоящему «природному феномену». Андре Базен твердо верит в «сущностную объективность» фотографии, гарантированную, по его мнению, заменой человеческого глаза фотографическим, а именно объективом. «Впервые, – настаивает он, – между исходным объектом и репрезентацией ничего не стоит, кроме другого объекта. Впервые изображение внешнего мира формируется автоматически, без творческого вторжения человека, согласно строгой детерминированности»²⁸⁹. Оригинальность фотографии в сравнении с живописью или рисунком следует искать «не в результате, но в происхождении»²⁹⁰ – «автоматическом происхождении», которое исключает человека.

НИЦЕТА ОНТОЛОГИИ

Изложенная Андре Базеном вполне традиционная сумма положений, связанных с восприятием теорий американского семиотика Чарлза С. Пирса, и в особенности его понятия индекса, с 1980-х годов и до сегодняшнего дня будет служить настоящим кодексом дискурса о фотографии (см. выше, с. 71, «Способы высказывания истины»).

289 Bazin, André, «Ontologie de l'image photographique» (1945), in: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1985, p. 13.

290 *Ibid.*, p. 12.

Понятия следа, отпечатка и индекса, конечно, обладали определенным достоинством: они хорошо определили семиотический статус фотографии в отличие от рукотворных изображений, показали, что отношения между вещами и снимками, полученными с помощью солей серебра, в равной мере основаны на смежности и сходстве, а также установили связь фотографии с оптическим сходством и сходством через контакт. Но эти понятия были крайне неудобны, поскольку слишком тесно связывали изображения с предварительным существованием вещей, отводя им только роль пассивного регистратора следов вещей. Теория индекса вызвала к жизни кропотливые исследования, посвященные фотографическому «носителю» и фотографическому акту²⁹¹, но она питала глобальную, абстрактную мысль, безразличную к сингулярным практикам и продуктам, к конкретным обстоятельствам и условиям. Согласно этой теории, «единая» фотография – это главным образом категория, общие законы которой следует выявить, а не ансамбль различных практик с их особыми детерминациями и не корпус уникальных произведений. Этот отказ от сингулярности и контекста, исключительное внимание к сущности ведет онтологическую мысль к тому, что «единая» фотография сводится к элементарному функционированию ее технического устройства, к простейшему ее пониманию как светового отпечатка, индекса, механизма регистрации. Таким образом, парадигма «единой» фотографии построена на ее нулевой степени, техническом принципе и смещении ее с простым автоматизмом в противовес мысли о живописи, которая обычно питается бесконечной сингулярностью произведений.

Кроме Розалинд Краусс²⁹² в Соединенных Штатах, теорию индекса в приложении к фотографии наиболее последовательно и систематично защищали, вероятно, Филипп Дюбуа в работе «Фотографический акт» и – конечно, в своей манере – Ролан

291 Работы Розалинд Краусс, Филиппа Дюбуа, Жана-Мари Шеффера или, на другой лад, «Camera lucida» Ролана Барта.

292 Krauss, Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, N 3 et 4, New York: MIT Press, 1997. Франц. пер. в: *Macula*, N 5–6, Paris, 1979.

Барт в «Camera lucida». Никто и не мечтал усомниться в том, что «единая» фотография – это что-то общее с отпечатком, следом, хранилищем, реликвией, руиной. Кто посмел бы спорить с тем, что «референт соприкасается» с фотографией, как прекрасно написал Барт? И это несмотря на то, что он с 1961 года непрестанно утверждал, что «единая» фотография – это «сообщение без кода»²⁹³ (мысль, которую подхватывает и развивает Филипп Дюбуа).

Итак, Дюбуа идет по следам Базена, Барта и Пирса, предлагая синтез теории индекса. Эта теория с неизбежностью отмечена редукционизмом, поскольку она меньше интересуется фотографиями (изображениями) и операторами (людьми), чем «единой» фотографией вообще (техническим устройством), меньше занята тем, что может быть общим для той или иной конкретной практики, чем тем, что составляет фотографию «в ее принципе, в ее основании»²⁹⁴. Таким образом, фотография сводится к «теоретическому устройству: фотографическому», к «категории мысли» (символично, что статьи Розалинд Краусс о фотографии опубликованы по-французски под заглавием «Le Photographique» – «Фотографическое»). Так теория индекса стремится стать онтологией, рассмотрением сущности фотографии, вполне сопоставимым с тем, что Гринберг принял в отношении живописи. Но как именно эссенциализм совершает переход от фотографий к фотографическому, от изображений к категории мысли? Это делается через последовательность редукций, оппозиций, купюр, что приводит в результате к искажению сущности фотографии, сведенной к ничто или к весьма малому. Выстроенное таким образом фотографическое (фотография) ближе к схеме, чем к конкретным изображениям и практикам, которые ускользают от теоретической обработки.

²⁹³ Barthes, Roland, «Le message photographique», *Communications*, N 1. Paris: Seuil, 1961.

²⁹⁴ Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 57.

Вторая редукция состоит в том, что икона обесценивается в пользу индекса, регистрации отдается предпочтение перед имитацией, следу – перед сходством. Избирается что-то одно вместо того, чтобы мыслить плодотворный диалог обеих сторон. «Фото – это прежде всего индекс, – отмечает Дюбуа, – и только потом оно может стать подобием (иконой) и приобрести смысл (стать символом)»²⁹⁵. Строить иерархию, устанавливать забавную последовательность (прежде всего, потом) и по существу делать выбор в пользу индекса – все это, конечно, направлено на разрушение противоположного дискурса сходства, на протяжении более ста лет сводившего фотографию к простому зеркалу реальности. Но иногда это ведет к умозаключениям столь же карикатурным, как у Жана-Мари Шеффера. По его мнению, непрочная природа, какую он приписывает (произвольно) фотографии, строится на особой природе «фотографического знака, [который] всегда характеризуется напряжением между его функцией индекса и его иконическим присутствием»²⁹⁶. Вместо того, чтобы видеть, как Жан-Мари Шеффер, в этом «напряжении между индексом и иконой» причину нестабильности, сложности, двусмысленности и в конечном счете непрочности²⁹⁷, скорее следовало бы, напротив, считать эту смесь различных принципов фактором жизнеспособности, силы и богатства (если позволительно говорить в терминах, которые лишь описывают с противоположным знаком случайную проблематику непрочности и бедности фотографии). Шеффера, очевидно, смущает «двусмысленный статус этого фотографического знака», разрушающий категории старой доброй семиотики, комбинируя (смешивая) две функции, которые обыкновенно разделены. При внимательном чтении оказывается, что непрочность присуща скорее не фотографии, а тому способу, каким ее пытаются описывать...

295 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 50.

296 Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p. 102.

297 *Ibid.*, p. 101–102.

Третья редукция, прямо проистекающая из предыдущей, состоит в том, что «химическим средствам» отдается предпочтение перед «оптическими приспособлениями», а фотограмма изображается как самое чистое выражение теории индекса. Действительно, фотограмма – это световой неподражательный отпечаток, получаемый в камере обскуре без оптических приспособлений, путем помещения объектов на лист чувствительной бумаги под прямое воздействие света. Фотограмма, которую блистательно практиковали Ман Рэй и Ласло Мохой-Надь, приводится в пример того, что, «воспринимаемая в том, что в ней есть наиболее элементарного, фотография не обязательно предполагает идею сходства». Более того, по мнению Дюбуа, фотограмма «реализует в своем принципе минимальное определение фотографии и выражает, если можно так сказать, ее онтологию»²⁹⁸. Здесь слышны странные отголоски заявления Ролана Барта, сделанного в 1970 году по поводу кино: «Фильмическое весьма парадоксальным образом может быть схвачено не в фильме – “ситуативно”, в “движении”, “естественно”, но только лишь в том основном артефакте, которым является фотограмма»²⁹⁹. Фотограмма фотографического служит для того, чтобы отделить фотографию от аналогии, так же как фотограмма фильмического утверждала, что «движение», которое делают сущностью фильма, вовсе не является анимацией, потоком, подвижностью, “жизнью”, кописей»³⁰⁰. Онтологическая, эссенциалистская мысль использует фотограмму для определения фотографического, как и фильмического, тогда как ее функционирование в деятельности художников периода между двумя войнами было иным.

В-четвертых, теория индекса ведет к техницистской редукции фотографии, обращая пристальное внимание на технические средства, рассматривая на микроскопическом уровне

298 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 67.

299 Barthes, Roland, «Le troisième sens» (1970), in: Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982, p. 59.

300 *Ibid.*, p. 59–60.

мельчайшие подробности чувственно воспринимаемой поверхности. Фотографическое изображение, удаленное от макроскопической сферы социальных функций, экономических вопросов, культурных кодов и эстетики, сводится к «своему самому элементарному уровню»³⁰¹, к своему плоско-техническому и материальному «минимальному определению», к уровню изображения, которое «представляет собой прежде всего просто и только световой отпечаток, точнее, след, фиксированный на двухмерном носителе с помощью чувствительности кристаллов галоидных соединений серебра, и т. д.». Кроме того, кристаллы чувствительной поверхности обеспечивают «окончательное и минимальное единство фотографии», а также создают очарование этого изображения, что «передает сообщение о той телесной бесформенности, какую являют собой песчинки снимков на неопределенных отменях репрезентации». Такого рода близорукость, удерживающая анализ на уровне носителя и элементарных составляющих изображения, необходима для онтологической позиции, которая ищет само существо фотографии, ее предполагаемую сущность в функционировании технических средств, взятом как вещь в себе. Пристрастие к технике, материалности и элементарному функционированию изображения является для онтологии способом отрицания сингулярных практик и изображений, конкретных обстоятельств и условий – в конечном счете способом сведения «единой» фотографии к стабильной категории с естественными и универсальными закономерностями. Идет ли речь о фотографии моды, рекламы, прессы или о семейном снимке, помещена ли она на странице газеты или в семейном альбоме, на стене виллы или в музее, неважно, – ее сущностные законы все равно одни и те же. Это законы одинокой машины, нечувствительной к истории, контексту, узусу. Напротив, возобновление связей с множественностью практик, изображений и произведений, восстановление их исторической, социальной и эстетической плотности ведет к утверждению, что

301 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 58, 100.

«единая» фотография «может быть объяснена только через закон своего движения, а не через инварианты»³⁰² (Теодор Адорно). Такой подход состоит в том, чтобы не отделять анализ техники и носителей от конкретного изучения фотографического поля и его трансформаций. Например, какие механизмы (социальные), какие условия (экономические), какие обстоятельства (культурные) и какие ситуации (институциональные) приводят сегодня к утверждению фотографии в современном искусстве, откуда еще вчера она была радикально исключена? Чем фотография, сделанная «на руинах музея»³⁰³, отличается от фотографического искусства? Как эволюционируют отношения между документальными, художественными и любительскими практиками? Когда и как художественная ценность снимка стала главенствовать над экономической ценностью, которая измеряется временем работы, единицами поверхности и стоимостью затраченных материалов? Эти и еще многие другие вопросы онтология отбрасывает, чтобы заменить их одним-единственным вопросом о существовании «единой» фотографии, сведенном к единственному, самому элементарному критерию – техническому.

Этот онтологический поиск сущности «единой» фотографии приводит к пятой редукции – редукции фотографического времени к мгновению съемки, к «моменту “естественной” записи мира на чувствительной поверхности, моменту автоматического переноса видимостей»³⁰⁴. Конечно, Филипп Дюбуа признает, что фотографическое время распространяется и в прошлое, и в будущее за пределы этого «простого момента (пусть и центрального)». Но это различие «до» (времени поиска кадра) и «после» (времени изображения), расположенных по обе стороны «центрального» момента схватывания, делается только для того, чтобы подчеркнуть предположительно решающую роль

302 Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1995, p. 11.

303 Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins (with photographs by Louise Lawler)*. London, Cambridge: MIT Press, 1993.

304 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 83.

самого момента съемки и обосновать идею, что фотографическое изображение представляет собой плод временного разрыва, то есть настоящее разъединение с культурой. Действительно, эссенциалисты считают схватывание перерывом, «естественным» провалом внутри конstellации «до» и «после» – вполне культурных, человеческих и социальных жестов, решений, процессов. Иначе говоря, схватывание является «моментом забвения кодов»³⁰⁵ внутри фотографического времени, которое при этом признается пронизываемым для плотной сети кодов. К счастью, в спорное утверждение Барта, тридцатью годами раньше рассматривавшего фотографию как «сообщение без кода»³⁰⁶, Дюбуа вносит свои нюансы, но он не ставит под сомнение эту проблематику в целом. «Момент естественной записи» и «момент забвения кодов» сильно перекликаются с «сообщением без кода» и «это было» Барта, равно как и с «решающим моментом» Картье-Брессона. Эти понятия, возвращающие к старой оппозиции природы и культуры, рассматривают фотографические акты как точки вторжения природы в, как предполагается, гетерогенное поле культуры. Ранее фотография была сведена к поверхности и частицам серебра, теперь она сводится к моменту материального и «автоматического» контакта света и чувствительной поверхности. Техника и материал снова вытесняют все другие детерминации и поддерживают иллюзию «автоматического происхождения», на котором основан статус фотографии как отпечатка»³⁰⁷.

На самом деле фотография в ее становлении и бесконечных вариациях ускользает от теории индекса потому, что эта теория ограничивает фотографию категориями семиотики, пусть и в традиции Пирса, и потому, что эссенциализм не может избежать главных методологических подводных камней лингвистики. Теория индекса по отношению к фотографии пользуется

305 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 84.

306 Barthes, Roland, «Rhétorique de l'image» (1964), in: Barthes R. *L'Obvie et l'obtus*, p. 34.

307 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 83.

тем методом, какой лингвистика применяет к языку, скрыто постулируя, что «существует абстрактная машина языка, которая не отсылает ни к каким внешним факторам»³⁰⁸ (Жиль Делез и Феликс Гваттари). Так проект теории индекса приводит к описанию функционирования фотографии как одинокой машины и к разрушению ее сущностных принципов. Совершая это, теория сводит множественность вариаций к плоской функциональной и материальной абстрактной схеме. В самом деле, если бесспорно, что фотография функционирует не так, как рисунок, если чрезвычайно важно описать теоретические последствия перехода от рукотворного изображения к химически зарегистрированному, то уже более спорно сведение фотографии к серии бинарных оппозиций (процесс или изображения, автоматическое происхождение или ручное производство, индекс или икона, отпечаток или сходство, химия или оптика, природа или культура и т. д.) и извлечение из этой серии «фотографического», с сохранением только первых элементов этих пар. Кроме того, этот редукционистский и искажающий подход постулирует существование констант или универсалий фотографии, которые позволяют описать ее как однородную систему³⁰⁹. Таким образом, теория индекса верит в существование структурных инвариантов «единой» фотографии и ищет их в материале и элементарных техниках процесса. Так материал и техника становятся аргументами в пользу позиции, соединяющей эссенциализм с онтологическим рассмотрением и перепевами прагматизма, – если учесть, что прагматика Пирса была задумана как решительно антиметафизическая, забавно, что такое объединение вообще возможно.

Фотографию не только сводят к физическому отпечатку реального объекта, оказавшегося в определенном месте в определенный момент времени. Некоторые даже без колебаний смешивают изображение с вещью. Возможно, Барт был более всех

308 Deleuze G., Guattari F., «Postulats de la linguistique», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 109.

309 *Ibid.*, p. 116.

верен концепции, согласно которой «то или иное фото никогда не отличается от своего референта (от того, что оно представляет)». В «Camera lucida» он непрестанно варьирует очевидную, но ошибочную мысль, что «природа фотографии (для удобства следует принять эту универсалию, в каждый момент отсылающую только к неустанному повторению того, что с ней смежно) обладает некоторой тавтологичностью: трубка на ней – это всегда безоговорочно трубка». Можно сказать, настаивает он, что «фотография всегда носит свой референт с собой». Словом, заключает он, «референт соприкасается»³¹⁰ с ней. Барт написал это в 1980 году, в момент, когда появлялись произведения, явно противоречившие этим постулатам. Он видит в фотографии кальку, а не карту, но прежде всего, считая референтом только материальное и соединяя изображение с его референтом, он ограничивается миром конкретных вещей и сводит реальность к регистрируемым данным.

ПОЛЯРНОСТИ ФОТОГРАФИИ

Эволюция фотографии и место, занимаемое ею в новой вселенной изображений, предлагают уделять больше внимания процессу, чем отпечатку, выражению – чем обозначению, описанию, схватыванию, регистрации. Теория индекса слишком абстрактна и безразлична к изображениям, в ней слишком много эссенциализма и редукционизма для того, чтобы она могла работать, особенно в наше время глубоких трансформаций и переопределения отношений между изображениями. Распространенная теория индекса закрывается в неподвижных границах сущности в момент, когда надо понимать становление. Снимки, художественные или нет, все больше удаляются от констатации, чтобы вырасти до проблематики, они превосходят свои материальные референты, чтобы обозначить более общие вопросы.

310 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 16–18.

Выражение стремится главенствовать над удостоверением, подтверждением существования.

Фотография, ограниченная теорией индекса и посвятившая себя каноническому репортажу, – это фотография вещей и состояний вещей, материальных субстанций, укорененная в «здесь» и «сейчас», в материи мира, фотографии с определенной территорией, такая, о какой Барт имел право сказать, что она «всегда носит свой референт с собой». Тем не менее это не вся фотография, как он думает, и даже не ее элементарная и сущностная форма, которую он представляет в виде односторонней химеры: запечатление без сходства, химия без оптики, сообщение без кода, аппаратура без изображения, референция без композиции. Вся фотография не заключается в минимальном функционировании ее технического оборудования, как вся живопись не сводится к двойце кисти и полотна. Действительно, работа даже самых преданных документальной ценности изображений фотографов всегда отталкивалась от «здесь» и «сейчас», совершала переход от состояний вещей и запечатления к событиям и выражению.

Роберт Франк и Раймон Депардон, Марк Пато и Оливье Паскье, фотографы Datar и многие другие – на самом деле все те, для кого важны динамика и экспрессия, опровергают эти по существу материальные концепции как фотографии, так и реальности. Их изображения, конечно же, химически регистрируют световые следы материальных вещей и, таким образом, отличаются от рисунков, гравюр и живописи. Однако они не исчерпываются обозначением, как утверждает Барт, для которого «фотография – это всегда только песня, где чередуются “видите”, “видишь”, “вот”», для кого она только «указывает пальцем на какого-то визави и не может выйти из этого чистого дейктического языка»³¹¹. Подобные экстравагантные утверждения о работах и произведениях презируют изображения, отдают предпочтение индексу, пренебрегают иконой, игнорируют

311 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 16.

письмо и обнаруживают незнание самого фотографического процесса: они происходят из теоретического жеста, который стремится постичь сущность фотографии, исключая важные стороны того, что ее составляет; ограничивая только одним полюсом то, что всегда мерцает в положении между разными полюсами; систематически сводя к чему-то одному динамику того, что всегда по меньшей мере двойственно. На самом деле фотография – это одновременно наука и искусство, регистрация и возведение, индекс и икона, референция и композиция, «здесь» и «там», актуальное и виртуальное, документ и выражение, функция и чувство. Путь к существу (к «есть») отмечен исключением («или»), тогда как важно подумать о том, как сингулярности фотографии особым образом смешивают, сплавляют, то есть скрещивают гетерогенные принципы. Например, вместо того, чтобы считать фотографию иконой, калькой реальности, забывая об индексе (или, наоборот, вместо того, чтобы принимать сторону индекса, пренебрегая иконой), следовало бы подумать о том, как функции индекса и иконы впервые в истории образуют в ней оригинальное слияние. Иначе говоря, следовало бы выйти за границы онтологической точки зрения на существо фотографии и обратиться к слияниям и смешениям, перейти от исключающего «или» к включающему «и». Не стоит больше считать фотографию абстрактной машиной, которая послушна только своим внутренним механизмам, постоянным и универсальным. Следует подходить к ней как к социальной практике, множественной, пребывающей в постоянном изменении. Не надо изолировать материальную точку зрения от социального, экономического и, конечно, эстетического измерений, отделять техническое оснащение от практик, узуса и изображений. Следует отказаться от абстрактной концепции, которая строит фикцию гомогенной фотографии и сводит ее к схеме, и перейти к пониманию динамики, происходящей от присутствия внутри фотографии гетерогенных принципов. Нужно обратиться от инвариантов к становлению, от фиктивной гомогенности к плодотворной гетерогенности.

Между искусством и наукой

Фотография изначально предстает как изображение глубоко расколотое, разрываемое между наукой и искусством. Это расщепление сразу же проявляется в противопоставлении практик дагерротипа (четкое изображение на металле) и прямого позитива (в форме эстампов на бумаге), в различиях между личностями (Дагер и Байяр) и институциями, которые их поддерживают (Академией наук и Академией изящных искусств соответственно), равно как и в различиях их точек зрения на новый процесс.

В 1839 году ученый Франсуа Араго на объединенном заседании Академии наук и Академии изящных искусств триумфально сообщает об изобретении фотографии, открыто занимая сторону Дагера и науки против Ньепса и Байяра. Двумя месяцами позже Дезире Рауль-Рошетт представляет в Академии изящных искусств прямые позитивы на бумаге Байяра как счастливую альтернативу изображениям на металле Дагера: это «настоящие рисунки» с «поистине чарующим действием», которые, «как акварельные рисунки, можно брать с собой в путешествие, размещать в альбоме, передавать из рук в руки»³¹², – уточняет он. В конце 1840-х годов оппозиция дагерротипа и прямого позитива Байяра, то есть металла и бумаги, приведет к столкновению сторонников четкости и адептов волнистых контуров, поборников негатива на стекле и негатива на бумаге, «ремесленников» и художников. На самом деле через эти альтернативы выражаются различия в использовании процесса (для науки или искусства, ремесла или творчества, «полезности» или «любопытства»), разность институций (Дагера поддерживает Араго из Академии наук, а Байяра – Рошетт из Академии изящных искусств) и эстетических концепций: гладкая и компактная основа против шероховатой и волокнистой, тонкость и поверхностность слоя против глубины изображения.

312 Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 65–70.

На протяжении всей истории фотографии практики, деятельности, способы использования, изображения, формы, равно как и используемая техника, непрестанно мерцают между двумя полюсами, активно утверждающимися с самых первых дней, – наукой и искусством. Этот своего рода внутренний разлом стал причиной бесконечных споров и исключительного непонимания, мишенью для которых фотография непрерывно становилась с самого своего возникновения. В действительности живость реакций, ею вызываемых, была лишь ответом на жестокие потрясения, произведенные ею в светских моделях мысли, поскольку в середине XIX века она стала символом союза (как тогда считали, противоестественного) искусства, науки и техники. Может ли искусство быть технологическим? Этот вопрос непрестанно ставила фотография. Как мы увидим, сегодня – после полутора веков категорически отрицательных ответов и систематического исключения фотографии из поля легитимного искусства – она находится на пути к тому, чтобы занять в нем главное место. Это происходит потому, что миры искусства, фотографии и изображений вместе со всем обществом глубоко изменились. Но механизмы этих изменений остаются недоступны для взглядов, закрытых в микроскопической материальности изображений и ослепленных действующими на них макроскопическими социальными силами.

Между виртуальным и актуальным

Онтологическая мысль, которая задается вопросом о существовании фотографии и ищет ее сущность в элементарном функционировании процесса, завершается в высшей степени материальной (но, конечно же, не материалистической) концепцией. Таким образом, сведение процесса к его физической аппаратуре поддерживает бинарную метафизическую концепцию: с одной стороны – репрезентация вещей мира; с другой – удостоверение их существования. Она мерцает между существом (фотографии) и существованием (вещей): у Барта – между зна-

менитым «это сообщение без кода» (существом) и не менее прославленным «это было» (существованием). Приведенная таким образом к нулевой степени, фотография закрыта в некоем «лицом к лицу», в бинарных отношениях внеположности конкретному миру вещей и состояний вещей, которые она, как предполагается, репрезентирует. Эта позиция «зеркала, сохраняющего все отражения»³¹³, сочетает дискурс мимсиса (зеркало, то есть сходство и репрезентация) и теорию индекса (регистрация, память, удостоверение).

Такое рассмотрение фотографии скрывает способ ее сопротивления хаосу мира. Хаос характеризуется «беспорядком в меньшей степени, чем бесконечной скоростью, с какой исчезает в нем всякая едва наметившаяся форма»³¹⁴. Перед лицом хаоса, который является постоянным состоянием появлений и исчезновений, наука, в отличие от искусства и философии, следует плану референции, происходящей «как остановка изображения, фантастическое замедление»³¹⁵. Фотография прекрасно могла бы действовать аналогичным образом, то есть скорее через замедление, чем через регистрацию, скорее актуализируя виртуальную реальность, чем воспроизводя реальность данную.

Всеобщее распространение моментальной фотографии заставило забыть долгие приключения фотографии со скоростью. Многочисленные и упорные исследования на протяжении многих десятилетий преуспели только в том, что замедлили движение. Подставки для головы, используемые первыми портретистами, чтобы обездвижить своих моделей, фантомные следы движущихся по городским улицам персонажей Шарля Марвиля в 1860-е годы или более современные электронные приспособления, придуманные Гарольдом Э. Эджертоном, чтобы фотографировать сверхскоростные летящие предметы, напри-

313 Выражение взято из статьи Жюльа Жанена, вышедшей в 1839 году в «L'Artiste» (Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 46–51).

314 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991, p. 111.

315 *Ibid.*, p. 112.

мер ружейные пули, – все это эпизоды одного приключения, каждый раз мобилизующие новые научные ресурсы. Подобно науке и вместе с ней фотография отказывается от бесконечного ради конечного, актуализирует виртуальное в состоянии вещей. Именно этот переход от бесконечного-виртуального к конечно-актуальному характеризует план референции в науке, как и в фотографии.

Очевидно, что понятие виртуального здесь не совпадает с распространенным пониманием этого слова, противопоставляющим его реальности – которая, в свою очередь, как правило, сводится к материальным и осязаемым вещам. Виртуальное здесь означает то, что существует только как возможность, а не как акт³¹⁶. Это бесконечная скорость, это локус проблем, для которых актуальное предлагает конкретные решения: семя – виртуальный цветок с возможностью актуализироваться в посеве. Актуальное (решение) не имеет никакого сходства с виртуальным (проблемой), но виртуальное и актуальное не противостоят реальному, это два разных модуса реального. Другой пример: слова языка в речи весьма реальны, они обладают сильной фонетической структурой, но у них нет ни абсолютной формы, ни обозначенного места. Эти виртуальные единства можно услышать только тогда, когда они актуализируются на окольных путях произнесения, которое отдельный говорящий всегда осуществляет в определенном месте и в особой форме: в такой-то фразе, с таким-то акцентом, интонацией, тембром голоса и т. д.

Произнесение-актуализация слова – это всегда творение, не подражательное и бесконечно разнообразное, ни в коем случае не репродукция. Так же и фотографирование города не ограничивается репродуцированием его зданий, прохожих или уличных сцен. Город существует вполне материально, можно пересечь его пространство, изучить его план, восхищаться его зданиями. Но этот материальный город доступен взгляду или фотографии

316 См. работу Пьера Леви «Что такое виртуальное?» (Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris: La Découverte, 1995).

только через точки и углы зрения, которые, в свою очередь, нематериальны. Всякая прогулка по городу разворачивает бесконечность эфемерных линий взгляда, исчезающих по мере движения, изменяющихся вместе с перспективами, варьирующихся вместе с точками зрения. Эти нематериальные линии взгляда не являются вещами, не принадлежат городу, но соединяются с ним, чтобы умножить его, позволить ему развернуться в бесконечных вариациях. Один и тот же город (материальный) таит в себе столько же городов (виртуальных), сколько существует линий взгляда, точек зрения, перспектив, маршрутов. Фотографические снимки это не репродукции фрагментов материального города, а актуализации (конечные) виртуальных городов (бесконечных), это скорее не регистрации, а замедления.

Фотограф всегда встречается с вещами только через направления взглядов, линии маршрутов, внутри системы, управляемой геометрической перспективой. Он фотографирует не вещи, но расположения, в которых неразделимо соединены материальные вещи и состояния вещей с нетелесными образованиями, в особенности с линиями взгляда. Так же и его снимки в равной мере являются изображениями вещей (материальных) и способов (нематериальных) видеть их фотографически. Если даже «референт соприкасается», его манера соприкосновения неизбежно вписана в изображение вместе с ним. Считая реальностью фактически лишь материальную половину последней, Барт своей знаменитой формулой закрывает фотографию в сфере субстанций и отпечатков, исключая фотографические линии взгляда, позиции и, как мы увидим, сообщения. Однако то или иное фотографическое изображение не является простым отпечатком материальных вещей, оно представляет собой актуализацию отношений между фотографическим (нематериальным) и состоянием вещей (материальным) – переходом от бесконечного-виртуального к конечному-актуальному.

Изображение здесь не считается репродукцией прежде существующего оригинала, которому оно строго соответствует. Следовательно, платонические вопросы оригинала и копии,

модели и симулякра, сходства, референта и т. д. теряют свою остроту и исключительность. Для документального идеала видимое было заданным инвариантом, подлежащим как можно более верному воспроизведению (пусть и через сходство, вполне лежащее вне симуляции); отныне видимое – это то, что выстраивается в результате фотографического процесса. Приступая к съемке, прослеживая планы референции, фотографируют не саму реальность и даже не в реальности, но вместе с реальностью. Протяженность реальности превосходит вещи и тела, всегда входящие в изображение вкупе с нетелесным (проблемами, течениями, аффектами, чувствами, интенсивностями и т. д.). Фотографические изображения, нерушимо связанные с материальными вещами (с Землей), улавливают также «силы энергетического, неоформленного и нематериального Космоса»³¹⁷. Мерцая между миром субстанций и потоками Вселенной, фотографические изображения актуализируют виртуальное в плане референции и в системе координат.

В случае фотографий человеческой фигуры в портрете, от самого банального портрета до полицейского снимка, который базируется на весьма отчетливой системе координат, голова и лицо не смешиваются. Голова с ее формами, движениями и органами является частью тела, лицо – не является, поскольку лица – это продукты «абстрактной машины личности», которую Делез и Гваттари описывают как «систему черной дыры и белой стены»³¹⁸. Лица, произведенные этой машиной, не похожи на нее и никогда не тождественны между собой. Лицо – это не заданная вещь, а летучая эфемерная реальность, одна из бесконечных вариаций, созданная из элементов головы применительно к ситуации (в данном случае – ситуации власти)³¹⁹. Лицо,

317 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «De la ritournelle», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 422–423.

318 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «Visagéité», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 205–234.

319 *Ibid.*, p. 222.

будучи «бесконечной скоростью рождения и исчезновения»³²⁰, является виртуальностью, которую фотография замедлила и актуализировала в веществе изображения – в портрете.

Между референцией и композицией

Самым сильным непониманием и самой острой критикой фотография обязана своей природе технологического изображения, тому факту, что она считалась «изображением без человека». Переоценка ее референциальных способностей достигла вершины, когда фотографический образ стали соединять с истиной. Недооценка ее как способа сообщения состояла в том, что фотографию исключали из искусства. Восхваление документальности и отрицание художественной ценности были двумя сторонами одного и того же подхода.

Переоценка документальных возможностей фотографии привела к тому, что ее стали считать всеобщим обозревателем, наилучшим инструментом для осуществления фантазматического желания видеть все вещи целого мира без ограничений и деформаций, о котором красноречиво свидетельствует риторика Эрнеста Лакана во время Всемирной выставки 1855 года. Но прекраснейшие утопии разбились о тот факт, что фотографии – это только частичные обозреватели, и не потому, что у них недостаточно компетенции или слишком много субъективности, но потому, что оптическая перспектива прикрепляет их к вершине конуса. Частичный обозреватель воспринимает и одобряет, узнает и выбирает, но его видение всегда зависит от места, отведенного ему техникой, с которой он связан. Чтобы увидеть другие вещи, необходимо занять другое место, то есть выбрать другую технику или настроить свою. В прошлом веке в префектуре полиции Парижа Альфонс Бертильон с величайшей точностью регламентирует фотографические процедуры, имеющие своей целью извлечь из тел преступников вовсе не то, что уже

320 Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 112.

научились видеть портретисты. Он ведет свое дело с тем большей решимостью, что место, которое он занимает, это не место фотографа на вершине конуса перспективы, но место полицейского во главе картотеки. Однако фотография, хотя и смогла произвести здесь новую визуальность, быстро обнаружила свою плохую приспособленность к этим репрессивным проектам. Тогда потребовалось соединить ее с новым приспособлением – сигнальной антропометрией, предполагающей другой тип частичного обозревателя, другой предмет и способ восприятия и тип изображения. Так *аналоговая* фотография удваивается *цифровым* изображением – измерениями тела.

Подобно науке и всем системам референции, фотография размещает своих частичных обозревателей именно *внутри* среды самих вещей и тел. То, что каждый из них умеет видеть особенного, что он один способен воспринять, зависит не от его субъективности, а от правильности избранной им точки зрения. Эта оптимальная точка зрения внутри среды вещей и тел равным образом зависит как от инструментов (линейной перспективы оптики, чувствительности пленки, obturатора и т. д.), так и от процедур, которые использует обозреватель. Именно поэтому идеальная точка зрения гуманистического репортажа радикально отличается от точки зрения репортажа диалогического. Каждая точка зрения состоит в особой конфигурации восприятий и чувств, равно как и дистанций, длительностей, кадрирования, скоростей, форм и т. д., то есть чисто фотографических сообщений. Именно здесь фотография (как, впрочем, и наука) встречаются с искусством³²¹.

Итак, никакое фотографическое изображение, ни самое проработанное, ни самое спонтанное, не дает прямой – не содержащей вольного или невольного сообщения, письма, стиля – отсылки к предмету, равно как и к восприятию и чувствам. Даже то изображение, которое кажется прозрачным, все же не является простым отражением состояния вещей, потому что оно

321 Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 126.

всегда зависит от процесса сообщения и от работы над материалом, каким бы грубым он ни был. Изображение укоренено в вещах (чей след оно сохраняет) и в жизненном опыте фотографа (его восприятии и чувствах), и в то же время сообщение и работа над материалом отрывают и абстрагируют его от вещей и жизненного опыта. Фотография, где референция столь неотделима от композиции, находится на пересечении плана референции (плана науки) и плана композиции (плана искусства). Искусство здесь это не социальное пространство, границы которого всегда служат предметом бесчисленных ученых споров, а одно из великих средств противостояния хаосу, наряду с философией и наукой. Поскольку фотографические изображения одновременно являются фотографией и изображением, они постоянно мерцают между наукой и искусством, между референцией и композицией. В них всегда соединяется первое и второе, хотя в различных практиках первому и второму принадлежат разные доли.

Конечно, здесь мы вступаем в противоречие с дискурсами мимесиса и индекса, которые, несмотря на их различия, похожи в том, что сводят фотографию лишь к одному из ее измерений, отдают предпочтение референции в ущерб композиции. Закрываясь в пределах технических средств, пренебрегая изображениями, выбирая науку и исключая искусство, дискурсы мимесиса и индекса ограничивают фотографию «планом референции». Для них мир фактически сводится к собранию материальных вещей – грубая редукция, поскольку изображение умеет удерживать в своих складках много большее, чем вещи: нематериальные, несуществующие единства, каковыми являются события.

Между вещами и событиями

Очевидно, что фотография имеет дело не только с физическим и материальным миром существующих вещей, но также и с нематериальным миром несуществующих событий. С этим согласны все те, кто даже внутри самого документального поля

пытается избежать оков репрезентации, те, кто пришел к тому, чтобы уделять больше внимания изображениям, принимать в расчет то, что отвергают эссенциалистские концепции: письмо, субъекта, диалогизм, иначе говоря – изображение, автора, Другого. Фотографическое изображение, которое всегда обозначает вещи и состояния вещей, одновременно выражает события. Оно не просто является следом, похожим на существующие вещи, но выражает также нетелесные, несуществующие события – те события, что происходят от вещей, приводят их к отношениям, действуют на них, но при этом не обладают их физическими качествами, не являются, подобно вещам, субстанциями.

Когда Оливье Паскье фотографирует в стиле актерских портретов исключенных людей, приговоренных к глубокой социальной невидимости, он участвует в событии, которое их «поднимает до достоинства знаменитых людей». Это событие совершается внутри машины-фотографии через особенное соединение вещей (аппаратов, света и т. д.) и тел (моделей и оператора), то есть через установление дистанций, принятие определенного регистра телесных поз, развертывание арсенала инструментов и предметов, техническое урегулирование отношений между аппаратами и телами, выбор точек и углов зрения, приведение в действие определенного письма, согласующегося с определенными эстетическими и социальными кодами, и т. д. Событие «поднятия до достоинства знаменитых людей» происходит только тогда, когда осуществлены определенные комбинации этих параметров (из бесконечного множества вариаций), когда достигнуты определенные из возможных соединений собранных вещей и тел. Другие вариации, другие соединения, исходящие из тех же самых вещей и тел, актуализировали бы другое событие, абсолютно другое – например, событие «возвещения скорби».

Марк Пато был прав, настаивая на главенстве в изображениях аппаратов и тел. Действительно, поскольку он использует тяжелую и медленную камеру, телесные отношения и объедине-

ния у него не могут быть такими же, как при работе с аппаратами формата 24 × 36 мм, легкими и быстрыми, которые можно поднести к глазу. Эти маленькие аппараты стремятся отменить тело в пользу глаза, развоплотить фотографический процесс, тогда как корпулентность Пато и тяжесть его камеры, напротив, возвращают процессу телесную укорененность. Впрочем, Пато и сам любит повторять, что можно фотографировать животом, что фотографирование происходит не только глазом и кадром, что это результат тел и их соединений.

Фотографирование состоит в актуализации событий, не существующих вне изображения, их выражающего, но отличающихся от него по своей природе³²². По этому поводу журналисты имеют основания утверждать, как они часто и делают, что медиа «создают события», потому что актуализация – это создание: изображение не репродуцирует событие, оно его выражает. Понятие события открывает направления мысли, радикально не совпадающие с теми, что определяются понятиями регистрации, индекса, следа, отпечатка. Мысль о событии прорывает с концепцией фотографии, без остатка соприкасающейся с вещами и телами, лишенной сингулярных форм, ничего не выражающей. Она выводит фотографию из концептуального тупика, который создается ее упрощением до мира, ограниченного субстанциями, до подтверждения существования. Фотография, отмечает Филипп Дюбуа, «не объясняет, не интерпретирует, не комментирует». Но какое изображение могло бы это сделать? Затем, вполне в духе Барта: «Она нема и нага, плоска и тускла – глупа, как сказали бы некоторые. Она позволяет видеть – просто, чисто, грубо – семантически пустые, белые знаки»³²³. Существование, ничего кроме существования: чистое обозначение. Ни значения, ни смысла – смысла, который, заметим в скобках, будь он фотографический или нет, никогда нельзя будет объяснить, поскольку объяснение исходит из

322 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 213.

323 Dubois Ph., *L'Acte photographique*, p. 81–82.

языка, а не из изображений, которые, в свою очередь, могут только выражать.

Напротив, понятие события позволяет настоятельно утверждать, что фотографирование никогда не сводится к плоской регистрации или к простому показыванию, но состоит в неразделимости обозначения (тел, вещей и состояний вещей) и выражения (событий, смысла). Точнее, обозначение, связанное с различными степенями сходства и запечатления, включает в себя выражение. Репрезентативное обозначение включает в себя выражение, не являющееся репрезентативным. В изображении (как, впрочем, и в языке) на самом деле сосуществует множество регистров, связанных с отдельными типами референтов. Обозначение – это индексальное и иконическое отношение к состояниям внешних вещей, это деиктическая часть изображения, его манера указывать на «то», «это», «здесь», «сейчас» и т. д. Референтами обозначения, к которым теория индекса почти полностью сводит фотографию, являются материальные вещи и тела.

Но в изображение равным образом входят другие референты, не подчиняющиеся физическим законам аппаратуры. Эти референты «нетелесны», они ускользают от фигуративной мощи оптики и химии, а потому и не могут быть прямо представлены, но от этого они не в меньшей степени включены в изображение – способами, отличными от материального запечатления. Действительно, изображение всегда связано, и часто очень глубоко, с субъектом, с «я», его действиями, чувствами и восприятиями, его бесконечными особенностями. Эти отношения между изображением и его «я» представляют собой манифестацию, которую, кажется, игнорирует теория индекса и переоценивают некоторые подходы, вдохновленные традиционными концепциями искусства. Для них художник – это «я», почти полностью равное произведению. Что касается концептуального регистра, значение, без сомнения, в высшей степени хрупко, поскольку изображения, в отличие от языка, удерживают лишь хрупкие и неопределенные отношения

с концептами. Наконец, выражение, регистр смысла, является той фундаментальной частью изображения, в особенности фотографического, которая не представляет (тела, вещи, субстанции), но выражает – выражает события, смысл³²⁴. Эти регистры, всегда неразделимо соединенные, присутствуют в изображениях неравномерно. Обозначение доминирует в фотографии-документе; манифестация, вне всякого сомнения, важна в художественной фотографии; выражение занимает центральное место в том, что мы здесь называем «фотографией-выражением».

Но каким образом обозначение может включать в себя выражение? Как фотография, которая, как считается, нерасторжимо связана с вещами и телами, автоматически запечатлевает вещество, неисцелимо подчинена диктату объективности, – как она может открыться для нетелесного, для событий и смысла? Она способна на это благодаря двойной структуре события, воплощенного в вещах, проистекающего из них и в то же время выраженного в изображениях. В фотографии обозначение тем лучше способно включать в себя выражение, что ее изображения обладают драгоценной особенностью двойственности, совмещения в себе аппаратуры (которая обозначает вещи) и форм (которые выражают смысл и событие). Событие – не то, что происходит (не случай), а то, что обозначено в том, что происходит, и выражено в складках изображений. Именно благодаря мощной способности фотографии и медиа обозначать и выражать им удастся «создавать события» из самого банального происходящего. Обозначение, относящееся к телам и вещам, может включать в себя выражение, что относится к нетелесным событиям, поскольку событие непременно воплощается в вещах и выражается изображениями.

Выделить из обширного прошлого-будущего краткое мгновение осуществления, отобрать то, что должно быть обозначено, то есть изолировано из материального и темпорального про-

324 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 22–30.

странства, – именно эту задачу прекрасно позволяет выполнить фотографическая аппаратура, и это составляет силу фотографического обозначения. Но в обозначение состояний существующих вещей можно включить выражение, то есть несуществующее событие, только в том случае, если всякий раз приводится в действие особенная форма, письмо, стиль. Именно поэтому, из-за отсутствия соответствующего письма, самым совершенным описательным изображением может не доставать событий в изображаемых вещах. Именно поэтому пренебрегать изображением ради аппаратуры означает тем самым удерживать фотографию на уровне вещей и субстанций, вдалеке от событий и смысла. Именно поэтому отдавать предпочтение хронологическому времени машины значит разрушать нехронологическое фотографическое время.

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ

Сложный вопрос о фотографическом времени, без сомнения, может формулироваться так: каким образом изображениям удастся обойти тиранию хронологического времени аппаратуры, чтобы открыться нехронологическому времени жизни и событий? Очевидно, это возможно благодаря формам, благодаря выражению. Строгий документ уважает хронологию, тогда как выражение стремится всеми средствами ее притормозить. Тем не менее время оператора, сталкивающегося с событием, и зрителя, помещенного перед изображением, не одно и то же.

Темпоральности оператора

В «Решающем моменте», предисловии к своему сборнику «Изображения на скорую руку» (1952), Анри Картье-Брессон описывает свои отношения с событиями внутри того особого устройства, каким является фотография репортажа. Мы виде-

ли, что он считает возможным находиться на расстоянии и вне событий, обозначить для себя задачу «схватывать истинный факт через отношение к глубинной реальности»³²⁵ (т. е. реальности, предполагаемой им как глубинная). Несмотря на спорность этой концепции, он справедливо отмечает проблемный характер любого события и обязанность фотографа «найти решение» для него фотографически.

Анри Картье-Брессон, в частности, показывает, как моментальная фотография вводит в игру множество гетерогенных темпоральностей. Первая – это, конечно, настоящее того действия, во время которого оператор «через видоискатель сталкивается с реальностью» тел и вещей. Это конкретное, воспринимаемое и переживаемое настоящее, неизбежно предполагающее физический контакт с материальной реальностью, имеет определенную длительность. «Событие настолько богато, что ходишь вокруг него, пока оно развивается», – объясняет Картье-Брессон, для которого процесс может длиться несколько секунд, но иногда – часов и даже дней.

Если как отпечаток фотография требует телесного участия оператора в ходе события, то как машина, наделенная особым свойством «фиксировать конкретное мгновение», она позволяет длительности переживаемого настоящего опираться на математически абсолютно неограниченное мгновение – настоящее съемки, абстрактное, не имеющее плотности, актуализирующееся через внезапное, краткое и часто звучное нажатие на обтуратор. Такова вторая темпоральность – темпоральность механического спуска, бесконечно сжимающего переживаемое и длящееся настоящее оператора в неделимое настоящее – в бесконечно малую точку времени.

Будучи темпоральным разрывом, спуск разрезает кривую времени, разграничивая прошлое и будущее³²⁶. Такова третья

325 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, p. 9–20. Цитаты, следующие ниже без специальных обозначений, взяты из этого текста.

326 Bergson, Henri, *Matière et Memoire* (1939), p. 150.

фотографическая темпоральность: «прошлое-будущее», прошлое вещей и тел, будущее появления изображения. Тем не менее материальное мгновение спуска парадоксальным образом пусто; это время, где ничего прямо воспринимаемого не происходит. В противоположность живописцу или скульптору, фотограф не способен непосредственно исследовать эффекты своего выбора. Он поставлен в любопытную и неудобную ситуацию необходимости действовать в неуверенности, вслепую. Его изображения одновременно и вписаны в мгновение, которое всегда уже прошло, и заброшены в будущее. Их съемка и появление разделены фазой латентности: то невидимое изображение, что написано светом на солях серебра и ожидает химической проявки, как раз и называют «латентным изображением». *Еще не здесь, однако уже здесь* – так можно было бы выразить темпоральность прошлого-будущего фотографического изображения на стадии латентности. Пребывая в становлении, латентное изображение открыто к будущему, к самому изображению. Другая сторона фотографической темпоральности, напротив, тонет в прошлом: это темпоральность вещей и тел. «Мы играем с исчезающими вещами, – ясно указывает Картье-Брессон, – когда они исчезли, невозможно оживить их. Для нас то, что исчезает, исчезает навсегда – отсюда наша тревога, а также главная особенность нашего ремесла». *Еще здесь, однако уже прошло* – таковы тела и вещи в момент съемки. Тревогу Картье-Брессона с очень ранних пор разделяли многие практики, в частности полковник Ланглюа, панорамный живописец, который в 1856 году в экстремально тяжелых условиях сделал первые военные снимки на Крымском фронте. Накануне перемирия, когда военные, прежде чем уйти из страны, разрушали постройки и укрепления, Ланглюа рапортует: «Я велел отложить разрушение того, что я еще не закончил; это были три батареи недалеко от Малахова кургана; я сделал их все три, и как только одна из них была закончена, к ней приступили разрушители, и вскоре они закончили ее разбирать. Я так спешил уехать и вернуться сюда (в главную

квартиру), чтобы узнать, получились ли три моих снимка; если нет, это нельзя будет исправить»³²⁷.

Будущее съемки подвергается воздействию с двух сторон: со стороны настоящего будущего изображения и со стороны прошлого, куда неисцелимо погружаются вещи и тела. Съемка, не производящая ничего такого, что можно немедленно почувствовать, «разделяет надвое настоящее в двух гетерогенных направлениях, из которых одно устремляется в будущее, а другое погружается в прошлое»³²⁸. Таким образом, фотографическая моментальность не задерживает время, не замораживает его, не бьет по нему – она его «раскалывает на два асимметричных потока»³²⁹: будущее изображения (еще не здесь, однако уже здесь) и прошлое вещей и тел (еще здесь, однако уже прошло).

После съемки, производящей разрез во времени, появление изображения происходит в рамках лабораторных процедур, когда фотограф превращается в зрителя своей собственной работы. Этот особый момент, открывающий четвертую темпоральность, объединяет две грани фотографа: оператора и зрителя. Что касается фотографического снимка, то он представляет собой двойное изображение, неделимое единство настоящего и современного ему прошлого, восприятия и воспоминания, нераздельность актуального и виртуального. Это изображение-кристалл, как определил его Делез, отталкиваясь от тезисов о времени Бергсона. Для фотографа как зрителя-оператора настоящее восприятия его изображений сосуществует с современным ему прошлым воспоминания о событиях начиная с момента съемки и до их появления. В противовес обычным эмпиристским концепциям, это означает, что сделанные фотографом изображения не отсылают его к завершеному прошлому состоянию фигурирующих на них вещей, поскольку это прошлое смешивается с воспоминаниями (современным ему прошлым) этапов, перипе-

327 Rouillé, A., Robichon, F., *Jean-Charles Langlois...*, lettre N 40, 18 mars 1856.

328 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 108–109.

329 *Ibid.*

тий, обстоятельств, предшествовавших съемке. Таким образом, настоящее (восприятия) современно прошлому (воспоминания) в действии «памяти, которая, будучи практически неотделимой от восприятия, включает прошлое в настоящее»³³⁰.

Фотограф воспринимает изображения и вспоминает завершенный процесс их реализации, и эти два действия нераздельны. Так он помещает свои изображения на пересечение двух темпоральностей: настоящего восприятия и современного ему прошлого воспоминания. Итак, воспоминания фотографа-зрителя – это часть воспоминаний фотографа-оператора. Это и отделяет его от прямого зрителя, который смотрит снимки, сделанные не им.

Темпоральности зрителя

В «Camera lucida» Ролан Барт блестяще описывает позицию зрителя – свою собственную. Работа была написана после того, как он провел вынужденное исследование своих семейных фотографий в надежде «найти» там только что умершую мать. Отношения, которые Барт устанавливает с изображениями, во многом определяются открыто занимаемой им позицией зрителя, ее «беззастенчивой феноменологией» и тем фактом, что он принимает во внимание только семейные снимки. Конечно, эти отношения глубоко отмечены силой его привязанности к матери и той ролью, которую он предназначает изображениям: воскресить ее.

Хотя Барт признает, что не очень ценит фотографию, он обращается к ней, поскольку убежден, что она «обладает чем-то таким, что имеет отношение к воскрешению»³³¹ и может его «вывести к существу личности, к гению любимого лица»³³² его исчезнувшей матери. Тема воскрешения, сообщающая сильную

330 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 76.

331 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 129, 100–101.

332 *Ibid.*, p. 104–105.

религиозную окраску бартовской мысли, возможно, является темой христианской традиции, где наиболее силен темпоральный характер. Таким образом фотография становится устройством, которому дана таинственная и божественная сила символически воскрешать мертвых, делать возможным возвращение тел от смерти к жизни, восстанавливать то, что уничтожено временем, разворачивать его течение. Как бы метафорична ни была эта концепция, она проясняет тот факт, что для Барта «перед фотографией, как и в мечте, совершается та же попытка, тот же сизифов труд: снова совершить усилие и подняться к сущности, снова спуститься, не сумев ее созерцать, – и начать сначала»³³³. Изображения для него – это только отправная точка нескончаемого и трудного возвратного пути, бесконечного подъема: подъема времени, жизни, подъема от смерти к жизни и от видимостей к сущности³³⁴. Действительно, Барт все время возвращается к подходу, против которого уже давно выступил Бергсон: «изнемогать в тщетных попытках открыть в завершенном настоящем состоянии знак его прошлого происхождения, отличить воспоминание от восприятия»³³⁵.

Завершенным настоящим семейным снимком Барт назначает источник в прошлом – свою мать. Как и у многих других зрителей фотографий, в целом это строится на вполне метафизической иллюзии, что от актуального настоящего, изображения, к его предполагаемому источнику, модели, ведет прямой путь. Согласно этой концепции, ничто не должно препятствовать доступу к единовластно главенствующей вещи: ни воспоминание (во времени), ни даже изображение (в пространстве). Так, Барт систематически разделяет восприятие изображения и воспоминание о вещи, а также заявляет о невидимости фотографических изображений. Восприятие изображения не зависит от воспоминания – таков его первый постулат. «То, что я вижу, – пред-

333 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 104.

334 *Ibid.*, p. 104,111.

335 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 150.

упреждает Барт, – это не воспоминание, воображение, восстановление, обрывок Майи, как в искусстве, но сама реальность в состоянии прошлого: одновременно прошлое и реальность»³³⁶. Это прямой доступ к прошлой вещи, без завесы воспоминаний, выражения через память, посредничества изображения. Таким образом, восприятие сведено к прямой проекции и единственному направлению: от настоящего снимка к прошлой вещи; оно соединено с линейным, безразличным к обходным маневрам воспоминаний, подъемом от «здесь и сейчас» изображения к прошлой реальности вещи. Итак, здесь предполагается, что освобожденный от воспоминаний дух движется по прямой линии, удаляясь от настоящего изображения все больше и больше, чтобы никогда к нему не возвратиться. Этот прямой невозвратный подъем от полюса изображения-настоящего к полюсу вещи-прошлого парадоксальным образом удваивается в знаменитом семиотическом разрыве, который лингвисты устанавливают между знаками и вещами, но который тем не менее уничтожается в фотографическом снимке. Чтобы собрать таким образом свое внимание на вещи («Потому что я вижу только референт, желаемый предмет, дорогое тело»³³⁷), Барт приходит к заявлению о невидимости изображения: «Что бы ни показывало фото и в какой бы оно ни было сделано манере, оно всегда невидимо, смотрят вовсе не на него»³³⁸ – смотрят на его референт.

В свою очередь, Бергсон отправляется от радикально иной гипотезы. Объединяя, по своему обыкновению, вещи и материальные тела с изображениями, «называя вещи “изображениями”»³³⁹, он заранее опровергает бартовскую позицию. Один сводит материю и мир к изображениям, тогда как другой отказывает изображениям в ценности ради утверждения вещей. Кроме того, единство восприятия и воспоминания, которое опровергает Барт, позволяет Бергсону возводить пря-

336 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 130.

337 *Ibid.*, p. 19.

338 *Ibid.*, p. 18.

339 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 258, 17.

мо воспринимаемое изображение не к вещи (его референту), но к серии других изображений, возникающих из воспоминаний, снов, желаний, интересов и т. д. Эти различия приводят к принципиально разным способам понимать восприятие и относиться к изображениям, вещам и времени. Той векторной форме, что в «*Camera lucida*», по-видимому, связывает линейным, однозначным и прямым образом полюс изображения-настоящего с полюсом вещи-прошлого, Бергсон на полвека раньше уже противопоставил в «*Материи и памяти*» схему электрической цепи.

Согласно Бергсону, восприятие функционирует как электрическая цепь, замкнутая на предмет и находящаяся под определенным напряжением: каждый уровень восприятия и внимания (а следовательно, и напряжения) рождает новую цепь. Переход от непосредственного восприятия ко все более и более внимательному также рождает серию цепей, начинающихся от предмета, чтобы возвратиться к нему, формируя вокруг него расширяющиеся круги, вписанные друг в друга³⁴⁰. Эти круги памяти – вся память циркулирует в этих цепях восприятия – становятся все больше, поскольку задевают все более глубокие слои реальности и все более высокие уровни памяти и мысли. Итак, один и тот же предмет последовательно включается в несколько цепей восприятия и памяти, каждая из которых создает его ментальное изображение, «описание», стремящееся заместить его, «стереть», сохранить лишь некоторые его черты, тогда как другие описания, связанные с другими цепями, то есть с другими зонами воспоминаний, сновидений, мыслей, внимания или интереса, сохраняют другие черты этого предмета, всегда временные³⁴¹. «Каждая цепь стирает и создает предмет»³⁴², – резюмирует Делез. Тогда восприятие актуально присутствующего предмета сводится к

340 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 114–115. См. схему цепей, которую предлагает Бергсон.

341 Robbe-Grillet, Alain, «Temps et description», in: Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1970. Цит. по: Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 63–64.

342 Deleuze G., *L'Image-temps*, p. 65.

его соединению с виртуальным изображением, отражающим его и включающим в себя, к помещению его в цепи, располагающие его между восприятием и памятью, реальным и воображаемым, физическим и ментальным. Восприятие актуальной фотографии, присутствующей здесь и сейчас, будет сопровождаться созданием виртуального изображения, своего рода двойника или отражения, с которым она образует единство – изображение-кристалл, где меняются местами актуальное и виртуальное, реальное и воображаемое, настоящее и прошлое.

Несмотря на концептуальную дистанцию, разделяющую Бергсона и Барта, а также их интерпретации, можно выдвинуть гипотезу, что вынужденный и болезненный поиск, проведенный Бартом для того, чтобы открыть фотографию, где он смог бы «найти» свою мать, на самом деле имеет своей целью построение изображения-кристалла, то есть попытку соединить виртуальный образ его матери, который он несет в себе, с актуальным изображением – ее фотографией. Поиск Барта движется в направлении, обратном обычному механизму восприятия изображений, и состоит в том, чтобы перейти от своего ментального (виртуального) изображения матери к фотографическому (актуальному) ее изображению. Вопреки тому, что он утверждает, Барт не отправляется от изображений в постоянно разрушаемой надежде «найти» свою мать; он не «поднимается», а спускается от того виртуального изображения, что он несет в себе, к актуальным снимкам, которые он страстно разыскивает. На самом деле он действует наощупь, чтобы найти лучший снимок, наиболее способный вступить в диалог с его мыслями, сновидениями, воспоминаниями, чувствами, связанными с его матерью.

Наконец Барт находит актуальное изображение, несущее на себе печать самого сильного единства с виртуальным образом его матери, то есть способное сформировать изображение-кристалл. Им стала знаменитая с тех пор фотография в зимнем саду, где изображена его мать в возрасте пяти лет. Очевидно, что этот снимок привлечен не потому, что обладает аналогичным сходством, но потому, что он способен войти в резонанс с

мечтами, воспоминаниями, чувствами Барта. Этот снимок, который не репрезентирует и не обладает сходством, на самом деле вовлекает его в попытки представить себе, как проходил сеанс позирования, в процесс размышлений о семейной истории (будущий развод родителей его матери), включения восприятий и воспоминаний («Я рассматривал маленькую девочку и наконец нашел свою мать»³⁴³), а также оценки природы его привязанности к матери («В этом изображении маленькой девочки я видел ту доброту, что сформировала ее существо сразу и навсегда»³⁴⁴). Благодаря этому снимку Барт переживает сосуществование восприятия и воспоминания, настоящего и прошлого, наблюдения и мечты, изображения и воображаемого, то есть актуального и виртуального, которое делает фотографию в зимнем саду изображением-кристаллом. Та энергичность, иногда доходящая до раздражения, с какой он обращается со снимками своей матери, объясняется воодушевляющим его острым желанием открыть ее изображение, способное актуализировать тот виртуальный образ, что он носит в себе, что в нем обитает и его преследует. Если он никогда не показал в конце концов выбранное им изображение (актуальное), если оно оказалось несообщаемым, то не по причине его интимного или частного характера – Барт уже опубликовал снимки своей семьи – и не из-за его жалкого вида, но потому, что было невозможно без разрушений отделить его от его виртуального образа – тех воспоминаний, мечтаний и чувств, которые принадлежали только одному Барту. Две стороны фотографии в зимнем саду как изображения-кристалла, актуальная и виртуальная, были неразделимы. Действительно, Барт уточняет: «Я не могу показать фото в зимнем саду. Оно существует только для меня. Вам это фото будет попросту безразлично»³⁴⁵. В любом случае оно является наиболее красноречивым опровержением его концепции фотографии.

343 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 107.

344 *Ibid.*

345 *Ibid.*, p. 115.

Настоящее и прошлое

Свое фотографическое разыскание в форме постепенного подъема от настоящего к прошлому Барт задумал так, как если бы никакое различие природы их не разделяло. Однако эта попытка обрести мать (прошлое) с помощью снимков, которые он держит в руках, быстро оказывается столь же трудоемкой («сизифов труд»³⁴⁶), сколь и бесплодной: «Я все время узнавал ее только частично, то есть мне не хватало ее существа, а значит, мне не хватало ее в целом»³⁴⁷.

Бартовское понятие «это было» опирается на идею о том, что время течет непрерывно: прошлое – это только старое настоящее, настоящее естественно следует за прошлым, как будто только простое различие в мере, а не в природе, отделяет настоящее от прошлого, так что переход от одного к другому совершается постепенно. Мыслимое таким образом время имеет в своем основании переживаемое настоящее, которое является стяжением следующих друг за другом независимых мгновений. Что касается прошлого и будущего, они представляют собой только измерения этого настоящего³⁴⁸. Такое настоящее, пережитое в наших привычках и органических ритмах, биологических и природных циклах, вызывает у нас спонтанное одобрение; стягивая последовательность независимых мгновений, оно кажется совершенно соответствующим техническому функционированию фотографии.

Однако основанная на переживаемом настоящем концепция последовательного времени, которую активно защищает Барт, удивительным образом поставлена под вопрос и даже опровергнута главным опытом «Camera lucida» – открытием фотографии в зимнем саду. «Так я приходил один, – сообщает Барт, – в квартиру, где она только что умерла, разглядывал под лампой

346 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 104.

347 *Ibid.*, p. 103.

348 Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, p. 105.

одну за другой эти фото моей матери, мало-помалу поднимаясь во времени к ней, разыскивая истину лица, которое я любил. И я ее нашел»³⁴⁹. Этот постепенный («одну за другой»), медленный («мало-помалу»), безнадежный «сизифов» подъем во времени внезапно прервался, когда Барт, «барахтаясь среди частично истинных, а значит, полностью ложных изображений»³⁵⁰, буквально наткнулся на эту весьма парадоксальную фотографию в зимнем саду – банальный снимок его матери в детстве, очень старый, с обтрепанными уголками и выцветшей сепией, которому выпало исполнить высокую задачу: выразить истину лица, сущность личности³⁵¹. «Тогда моей матери было пять лет»³⁵², – уточняет Барт, внезапно обнаруживший себя погруженным в прошлое, ему неизвестное: не в старое настоящее «это было», но в то прошлое, где детство и смерть его матери смешиваются в настоящем восприятии изображения.

«Я рассматривал маленькую девочку и наконец нашел свою мать»³⁵³, – сообщает он, очарованный эмоционально настолько же, насколько он смущен теоретически. Вопреки тому, что он всегда утверждал, Барт на самом деле здесь настаивает на том, что «истина» или «верность» снимка не располагаются ни в референте, который с ним соприкасается, ни в старом настоящем «это было». Напротив, фотография в зимнем саду удерживает эту истину благодаря своей способности выстраивать процесс, где пересекается самое далекое и самое непохожее, где встречаются маленькая девочка и недавно ушедшая мать, где сосуществуют настоящее и самые удаленные друг от друга полюса прошлого, наконец, где соединяются восприятие и воспоминание. Будучи настоящим прыжком в прошлое, отъединенное от переживаемого настоящего, в прошлое, которого нельзя

349 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 106.

350 *Ibid.*, p. 103.

351 «Устремляясь к сущности ее личности, я барахтаюсь среди частично истинных, а значит, полностью ложных изображений» (*ibid.*).

352 *Ibid.*, p. 106.

353 *Ibid.*, p. 107.

достичь, поднимаясь из настоящего во времени, фотография в зимнем саду порывает с логикой темпоральной последовательности, равно как и с логикой сходства, то есть со всей бартовской концепцией фотографии.

Действительно, отсылает ли этот снимок прямо к своему материальному референту? Ограничивается ли он «утверждением того, что он представляет»³⁵⁴? Можно ли видеть в нем только «подтверждение присутствия»³⁵⁵, как неустанно повторяет «Camera lucida»? Разве только один этот снимок, исключительный с точки зрения Барта, ускользает от зловещей невидимости, которой поражена «вся» фотография? Наконец, разве только «противо-воспоминание»³⁵⁶ блокирует воспоминание? Фотография в зимнем саду представляет огромный методологический интерес именно потому, что она подтверждает, хотя Барт этого и не осознает, очевидную мысль о том, что самый тривиальный снимок не сводится к своему референту – ни к материальной вещи, с которой он соприкасается, ни к старому настоящему, тому, что было. Другой интерес этой фотографии состоит в том, что она предлагает на редкость богатое описание восприятия фотографического изображения.

Тем не менее это описание обнаруживает, что фотографический снимок это и не воспоминание, и не противо-воспоминание; что он скорее является «включателем» воспоминания, поскольку восприятие снимка запускает настоящий процесс актуализации, встречи прошлого с настоящим. «Перебирая» одну за другой семейные фотографии, Барт не «поднимается во времени», он оказывается в прошлом и исследует его, повинувшись своей настоящей «печали»³⁵⁷. Каждая фотография заставляет его кидаться от одной точки прошлого к другой – не его

354 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 133.

355 *Ibid.*, p. 135.

356 «Фото не только никогда по существу не является воспоминанием [...], но оно к тому же блокирует воспоминание, очень быстро становится противо-воспоминанием» (*ibid.*, p. 142).

357 *Ibid.*, p. 110–111.

собственного, но более общего прошлого, одновременно персонального, сыновнего, семейного, исторического, которое он по крохам вспоминает на страницах «Camera lucida». Его внимание привлекают только снимки, способные реактивировать воспоминания, покоящиеся в его памяти, поднять их и дать им тело в настоящем – актуализировать их. Именно в этих снимках он узнает «фрагменты» или «участки» лица своей матери или «движения» ее тела, как и в воспоминаниях, то есть в переносах, переводах, вторжениях прошлого в настоящее.

Другими словами, Барт-теоретик, идущий из настоящего в прошлое, от восприятия к воспоминанию, вступает в противоречие с Бартом-зрителем, который, в свою очередь, идет, напротив, от прошлого к настоящему, от воспоминания к восприятию³⁵⁸. «Мы отделяемся от настоящего, чтобы переместиться сначала в прошлое вообще, а затем в определенный регион прошлого»³⁵⁹, – объясняет Бергсон. Если настоящее по природе отличается от прошлого, воспоминание не может возникнуть в рамках постепенного подъема во времени. Механизм нашего воспоминания начинается с разъединения с настоящим, с прыжка в «прошлое вообще», гетерогенное настоящему, а за этим следует поиск уровня, предлагающего наилучший доступ к воспоминаниям, которых требуют наши актуальные действия и чувства. Под воздействием импульса из настоящего неактивные воспоминания в этих зонах прошлого оживают, трансформируются в изображения-воспоминания, прежде чем актуализироваться в форме восприятий зрителя и даже воплотиться в форме снимков фотографа. Говоря в бергсоновских терминах, «память, практически неотделимая от восприятия, включает прошлое в настоящее»³⁶⁰: именно она сообщает воспоминанию его субъективный характер. Таким образом, взгляд, который мы обращаем на изображения, в темпоральном смысле откры-

358 Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme* (1966). Paris: Quadrige/PUF, 1998, p. 60.

359 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 148.

360 *Ibid.*, p. 76.

вается как одновременно стереоскопический (обращенный в настоящее и в прошлое) и ориентированный (из прошлого к настоящему). Мы не воспринимаем здесь и сейчас ничего такого, что не рождало бы эхо в нашей памяти; ничего такого, что не было бы подключено к прошлому. «Всякое восприятие – это уже память»³⁶¹. Равным образом «видеть» всегда в некотором смысле означает «увидеть снова».

Время материи, время памяти

Хотя фотографическое время часто определялось через последовательность, можно, опираясь на работы Анри Бергсона, помыслить его через сосуществование, в противоположность тому движению, которое в 1945 году инициировал Андре Базен. Утверждая, что фотография «бальзамирует время», и обращаясь к «психологии реликвий и сувениров», Базен резюмирует сто лет разговоров о фотографическом времени и предвозвещает моду 1980-х годов на теории индекса в духе Чарлза С. Пирса. Несмотря на свои различия, упомянутые авторы принимают материальные, физиологические и психологические концепции времени и памяти. С их точки зрения фотография останавливает, замораживает, захватывает, бальзамирует время, состоящее из последовательности независимых мгновений, совершенной метафорой которой является ряд видов на фотографической пленке. Тогда прошлое – это только старое настоящее, как выразительно показывают бартовская категория «это было» или картье-брессоновский «решающий момент». Никакое различие природы не отделяет настоящее от прошлого, можно постепенно переходить из одного в другое и воссоединять прошлое с настоящим.

«Это было» как общий знаменатель большинства размышлений о фотографическом времени, обладающий настоящей силой очевидного и пережитого, в меньшей мере передает сущность

361 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 167.

(или ноэму) фотографии, чем выражает особую и неизбежно спорную концепцию фотографического времени.

Что такое «это»? Для Барта очевидным образом речь идет о вещи, что соприкасается, о материальной реальности, причем исключается обширная область нетелесного (в особенности – фотографических позиций и совокупности формальных выборов), которое тем не менее занимает определяющее место в изображениях. Барт, для кого «та или иная фотография никогда не отличается от своего референта (того, что она представляет)»³⁶², для кого формы, письмо, манера изображений остаются по преимуществу невидимыми, может ассоциировать фотографию только с понятиями уверенности, аутентификации, констатации. «Сущностная роль фотографии – подтвердить то, что она представляет», – утверждает он, прежде чем уточнить, в полном согласии со своим учением, что она «не изобретает», «никогда не лжет» – словом, что «любая фотография – это сертификат присутствия»³⁶³. Тогда фотографическое изображение, физически связанное с вещами, исчерпывается констатацией и аттестацией материального существования вещей и их прошлого присутствия. *Это было*: «Этот предмет точно существовал, и он был там, где я его вижу»³⁶⁴.

Хотя «это было» нацелено на определение сущности, ноэмы, оно главным образом приводит к помещению фотографических изображений на перекресток тройной проблематики: во-первых, существования и бытия; во-вторых, реальности, сведенной к материальным вещам, которые соприкасаются; наконец, в третьих, – старого настоящего, что «было». Пережитое настоящее, к которому отсылает Барт, определяется через *то, что есть*, тогда как по Бергсону «настоящее – это просто *то, что совершается*»³⁶⁵. От бартовского «то, что есть» к бергсоновскому «то, что совершается» изменяется именно концепция

362 Barthes R., *La Chambre claire*, p. 16.

363 *Ibid.*, p. 133–139.

364 *Ibid.*, p. 177.

365 Bergson H., *Matière et Mémoire* (1939), p. 166.

времени, в особенности настоящего, а следовательно, и концепция фотографии. На место «это было» приходит «это совершается» или скорее – «это происходит». Представляется крайне интересным оторваться от плоско констатирующей концепции, перевести фотографию из сферы вещей, присутствия и существования в сферу событий. Однако то, что совершилось или произошло, в равной мере касается как экстрафотографической реальности вещей и состояний вещей, так и совокупности фотографических выборов и процесса, так что события возникают из соединения мира и фотографии. Снимок отныне является уже не пассивной регистрацией материального референта, «который соприкасается», но эстетическим продуктом, запечатлением и записью события. Под теоретическим воздействием события растрескивается концепция, сводящая фотографию к констатирующему утверждению. Более того, само утверждение «это было» стремится превратиться в вопрос «что произошло?», характеризующий литературную новость³⁶⁶ в противоположность сказке, которая, в свою очередь, держит читателя в напряжении другим вопросом: «Что сейчас произойдет?» Таким образом, признание в фотографии составляющей события наряду с удостоверением существования приводит к соединению делезовской парадигмы новости с бартовской моделью удостоверения присутствия. Это ведет к восстановлению парадоксального характера фотографии, где утвердительное и констатирующее удостоверение присутствия сосуществует с вопросительной новостью. Удостоверение приклеивается к вещи как ярлык и претендует на то, чтобы передать ее без остатка, тогда как новость открывает изображение к невероятному, забытому, то есть к тайне и, конечно, к письму. Калька трансформируется в карту.

Речь идет ни много ни мало о том, чтобы освободить изображение от диктатуры референции, ограничивающей осмысление фотографии: теория индекса и понятие «это было» представляют собой лишь последние аватары этой гегемонии. Разве

366 Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 235.

не является «Camera lucida» парадоксальной работой, которая представляет себя как «Заметки о фотографии», но при этом провозглашает невидимость изображения? Разве «это было» не сводит фотографическую темпоральность к темпоральности вещи? Конечно, Барт прав, подчеркнуто напоминая о том очевидном обстоятельстве, что некая реальная вещь с необходимостью там была, но он ошибается, заключая из этого, что данное ограничение, свойственное фотографии, определяет ее сущность. На самом деле материальная вещь, с необходимостью присутствующая в пережитом настоящем съемки, составляет только основание изображения, материальную и временную почву, на которой оно строится, где оно укоренено. Однако основание изображения, как и фундамент здания, является только необходимой поддержкой и ни в коем случае не поддерживаемым целым – изображением или зданием. Фотографическое изображение не совпадает с вещью ни материально, ни пространственно, ни темпорально. Превосходит ли оно вещь или оказывается бессильно ее описать – в любом случае оно всегда свидетельствует, в то же время вызывая вопросы, недоверие, а иногда и враждебность или осуждение.

Конечно, даже самый посредственный снимок создает констатацию тел, вещей и состояний вещей, присутствующих в момент съемки. Но эта констатация, которая происходит из регистрации, является только утвердительной частью изображения. Ее информативная ценность нередко более чем сомнительна. «Это было» – далеко не целое снимка, а рамка, объединяющая целый пучок вопросов. Одни относятся скорее к состояниям вещей: что произошло? кто эти изображенные люди и что они делают? где это имело место? Другие обращены прямо к изображению: когда это снято? каково здесь закадровое пространство? почему выбран такой кадр или этот формальный эффект? Наконец, один вопрос возникает все чаще по мере того, как угасает вера в объективность фотографии: насколько можно доверять этому изображению? Действительно, эти вопросы и еще много других сопровождают и дополняют процесс восприятия,

в ходе которого зритель пытается с помощью серии прыжков в прошлое установить связи между элементами наличествующего снимка и регионами своей собственной памяти, потому что воспринимать значит не принимать и пассивно регистрировать, а активно задавать вопросы и вспоминать.

Итак, обнаруживается, что фотографическое изображение существует одновременно в двух важных модусах: один – утвердительный, другой – вопросительный. Первый модус – «это было», физической «констатации присутствия» тел, вещей и состояний вещей, модус материи, отпечатка. Второй модус – «что произошло?», фотографических и экстрафотографических событий, модус нетелесного, письма, памяти. Если благодаря отпечатку материя составляет основание фотографии, то память является ее базой (основание имеет отношение к земле, тогда как «база происходит скорее с неба и на самом деле ведет к основаниям»³⁶⁷). Отпечаток, удостоверение, соприкосновение, «это было» составляют цоколь фотографии, тогда как память – это ее фундамент. На протяжении последних десятилетий предметом всех теоретических забот были отпечаток как пространственное и материальное основание фотографии и «это было» как ее темпоральное основание, но отныне важно заинтересоваться базой фотографии, и в особенности – изучить, каким образом нетелесное воплощается в изображениях.

Итак, фотографическое изображение, будь то документ или выражение, в равной мере утвердительно и вопросительно, актуально и виртуально, относится к «это было» и к «что произошло?», является отпечатком и новостью, представляет собой материю и память, старое настоящее и чистое прошлое. Таким образом, понятия отпечатка и «это было» охватывают только наиболее очевидную часть фотографии – и тем не менее у Ролана Барта ее отношения с памятью открыто отрицаются, а у Андре Базена и теоретиков индекса она идентифицируется с реликвией – материальным, инертным, снятым и сохраняемым

367 Deleuze G., *Différence et Répétition*, p. 108.

отпечатком состояния вещей, которое было. При таком понимании фотографическое изображение становится своего рода воплощением произвольной памяти, идущей от актуального настоящего к тому настоящему, что «было», действующей в живом настоящем поступка, пытающейся присоединить прошлое с помощью последовательности подвешенных, фиксированных, замороженных, захваченных и т. д. настоящих, каковыми являются мгновения. Другая сторона фотографии, в свою очередь, отсылает к непроизвольной памяти, – такой, какую рассматривает Марсель Пруст. Именно эта непроизвольная память по настоящему овладевает Бартом в случае с фотографией в зимнем саду, когда против всякого ожидания он обретает свою мать, внезапно появившуюся ниоткуда, из прошлого, оторванного от всего переживаемого настоящего. В поисках недавно умершей матери, которую он хорошо знал, он сталкивается с каким-то сказочным невыразимым гибридом маленькой девочки и старой дамы, невиданным и несуществующим.

Этот снимок, бросающий вызов сознательному восприятию, произвольной памяти и пережитому, одновременно бросает вызов и хронологии, темпоральной последовательности. Он обнаруживает, что фотографическое время не сводится к последовательности настоящих, что, в частности, воспринимаемое изображение является не только прошлым старого бывшего настоящего. Каждое из настоящих изображения (настоящее вещи, съемки, восприятия и т. д.) на самом деле сосуществует с «прошлым вообще»: не с отдельным пережитым старым настоящим, но с прошлым, в котором мы живем и которое живет в нас, ориентирует и ограничивает наши действия (во времени), равно как и наши восприятия (в пространстве). Это не хронологическое, последовательное, пережитое прошлое – это чистое прошлое, не проходящее, но существующее, а именно прошлое памяти. Так в каждый момент фотографического изображения время материи пересекается со временем памяти, пережитое настоящее уживается с «прошлым вообще», где мы существуем.

Эта концепция, вдохновленная Бергсоном³⁶⁸, передает тот факт, что каждый фотографический момент, от съемки до восприятия изображения, двойственен: одна его сторона укоренена в пережитом настоящем материи, другая сторона вписана в виртуальное прошлое памяти. Первое измерение, без сомнения, более известное, – это измерение живого настоящего, действия, «это было». Оно также является измерением отпечатка, схватывания, регистрации, индекса – словом, физических контактов, соприкосновения материалов: материала вещи и фотографического материала. Но здесь речь идет лишь о половине фотографии. Другая ее половина, отличная, хотя и неотделимая от первой, создается памятью, включающей прошлое в настоящее, сообщающей субъективный характер нашим – как зрителя по отношению к изображению, так и оператора по отношению к вещам – восприятиям и действиям. Например, момент съемки не сводится к простой механической регистрации, как думают адепты теории индекса, которые вслед за Андре Базеном восхваляют «автоматическое происхождение» и «сущностную объективность»³⁶⁹ фотографии. Напротив, объективный процесс регистрации – только поверхностная часть съемки, в глубине представляющей собой субъективный процесс актуализации.

Реализация и актуализация

В отличие от теорий, искажающих фотографию, видя ее лишь наполовину, более общий подход должен признать ту роль, которую в ней играет виртуальное прошлое памяти наряду с актуальным настоящим материи. Как и любой человек, фотограф развивается на пересечении двух реальностей: реальности материальных вещей и тел и реальности нематериальных воспоминаний. Именно на границе двух этих гетерогенных реаль-

368 Bergson H., *Matière et Mémoire*, p. 169, 181.

369 Bazin A., «Ontologie de l'image photographique» (1945), p. 13.

ностей находятся его восприятия и изображения. Восприятие, происходящее от памяти, одновременно управляется вещами и проецируется в прошлое, поэтому оно с неизбежностью субъективно³⁷⁰. Что касается фотографических изображений, они тоже возникают на перекрестке двух больших расходящихся путей: прямого и объективного пути материального отпечатка и субъективного, извилистого (то есть меняющего направление) маршрута памяти. Первый маршрут совершает реализацию, второй – актуализацию. Первый является порядком повторения, удвоения; второй – это различие и творчество.

Реализация разворачивается в материи, от материи вещей до материи изображения, линейным, механическим, детерминированным способом – это закон отпечатка. Реализация состоит в том, чтобы отбрасывать, обрезать, отбирать – это закон кадра (в пространстве) и моментальности (во времени). Она производит сходство – это закон оптики и перспективы. Итак, материальная и объективная часть фотографии подчиняется законам реализации несравненно лучше, чем когда-либо могла бы это сделать фигуративная живопись. Но в противоположность тому, во что верят здравый смысл и теории индекса, фотографический процесс никогда не является только отпечатком, кадром и сходством. Никогда он не исчерпывается прямым удвоением, полным повторением, чистой регистрацией предсуществующей реальности.

Фотографическое изображение всегда является и повторением, и различием. Механизм реализации, который идет (через контакт) от вещей к изображениям, неотделим от процесса актуализации, идущего, в свою очередь, от виртуального к актуальному. Если виртуальное – это то, что существует, не будучи здесь, что существует в потенции, а не в акте, если «виртуальное обладает реальностью задачи для выполнения, проблемы

370 Анри Бергсон: «Всякое восприятие – это уже память. Практически мы воспринимаем только прошлое»; «Субъективность нашего восприятия определяется прежде всего вкладом нашей памяти» (Bergson H., *Matière et Mémoire*, p. 167, 72).

для решения»³⁷¹, то актуализация изобретает здесь и сейчас особое решение задачи, поставленной виртуальным за пределами данной ситуации. Как мы уже говорили, слово – это виртуальная реальность: реальность, потому что оно, несомненно, существует; виртуальная – потому что оно нематериально, оно нигде, его невозможно зафиксировать, оно лишено пространственно-временных координат и всегда находится в ожидании актуализации. Каждое произнесение этого виртуального слова – это локализованная, конкретная, всякий раз различная актуализация. Ни одна актуализация не похожа в точности на другую, поскольку актуальное никогда не предопределяется виртуальным вполне³⁷². В фотографии виртуальное, актуализирующееся в изображении, является той гигантской памятью, тем «прошлым вообще», в котором мы живем и которое живет в нас. Таким образом, съемка, пусть даже и моментальная, на скорую руку, представляет собой поразительно сложный момент одновременной реализации и актуализации.

Сама актуализация также сложна, прежде всего потому, что восприятие (как предполагается, очень быстрое) не состоит в простой передаче информации через сенсорные системы. Кажущееся вполне непосредственным восприятие соединяет различные моменты в одной интуиции, вводит в игру работу памяти и обладает определенной длительностью. Действительно, уточняет Бергсон, – «для нас никогда нет моментальности»³⁷³, наши восприятия никогда не являются реальными моментами вещей. Напротив, наше восприятие одновременно управляется нашим действием (оно «измеряет наше возможное действие по отношению к вещам»), нашими нуждами (оно «завершается исключением того, что не интересно для наших нужд») и в особенности – нашей памятью («не существует восприятия, не насыщенного воспоминаниями»³⁷⁴). Внимательное восприятие

371 Deleuze G., *Différence et Répétition*, p. 274.

372 Lévy, Pierre, *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob, 1997, p. 55.

373 Bergson H., *Matière et Mémoire*, p. 72.

374 *Ibid.*, p. 57, 35, 30.

фотографа запускает настоящий механизм памяти, которая, будучи резервуаром всех событий протекшей жизни, стремится внедриться как можно глубже в действие и восприятие. Поскольку интегральная память фотографа целиком участвует в действии в настоящем³⁷⁵, съемка – это мгновение встречи прошлого с настоящим, момент транспозиции, перевода, экспансии прошлого в настоящее. Вопреки эмпиристским верованиям, съемка как актуализация участвует в движении, идущем из прошлого в настоящее, а не из настоящего в прошлое: она спускается от воспоминания к восприятию вместо того, чтобы подниматься от восприятия к воспоминанию.

Память вторгается в съемку, ограничивая восприятие, которое по праву должно было бы вмещать все, но по факту сводится к тому, что интересует оператора³⁷⁶. Взгляд, далекий от того, чтобы быть бесконечно открытым, ограничен и управляем тем, что интересует фотографа в настоящем, и плотностью его прошлой жизни: культурной, социальной, физической, интеллектуальной, профессиональной, исторической и т. д. Эта жизнь образовала в его памяти наслоения визуальных привычек: автоматизмов и запретов, повторов и лакун, а их конфигурация, в свою очередь, зависит от способа видения, присущего эпохе, от ее режимов визуальности. Однако эти режимы, управляющие глазами фотографа, действуют также и на его тело в целом, вдохновляя его позы, дистанцию по отношению к вещам, подходы и динамику. Память определяет поле возможностей, в пределах которого она ориентирует то, что видит фотограф, и то, как он это видит.

Взгляд и тело фотографа пересекаются с его нынешними интересами и отложениями его прошлого. Что касается его изображений, они мобилизуют другие элементы, хранящиеся в его памяти: фотографическое умение и компетентность, мириады изображений, им уже виденных, равно как и формальные и

375 Bergson H., *Matière et Mémoire*, p. 187–188.

376 *Ibid.*, p. 38.

эстетические схемы, им усвоенные. Съемка стремится привести в соответствие, столь же быстрое, сколь сложное и невероятное, три гетерогенные темпоральности: сингулярное прошлое фотографа, как частное, так и коллективное; настоящее состояния вещей; будущее предполагаемого использования изображения. Невероятный характер самого проекта съемки – привести к совпадению этих гетерогенных темпоральностей в одном мгновении – создает в фотографии напряжение, которое бросает серьезный вызов его памяти и проецируется в разные пласты его прошлого. Тогда некоторые из его воспоминаний реактивируются, его восприятие стимулируется и ориентируется, а его тело оказывается захвачено настоящим ритуальным танцем: все его движения (приближения, отдаления, коленопреклонения, смещения в стороны) производят прямой эстетический эффект. Нажатие на затвор происходит всякий раз, когда достигается определенное состояние схождения всех моментов, действующих в фотографическом процессе: прошлого оператора, настоящего вещей, будущего изображения. Полученный снимок является актуализацией, неизбежно несовершенной и всегда подлежащей преодолению, этой виртуальной точки, где прошлое, настоящее и будущее встречаются, но не смешиваются.

Но что же произошло? Фотографическое событие. Событие съемки развернулось одновременно в двух темпоральных модусах: переживаемого настоящего фотографического действия и развоплощенного, не имеющего плотности мгновения нажатия на затвор. Оператор вначале действовал фотографически, используя свое тело и свой аппарат, в настоящем положении вещей. Это настоящее действия, настоящее материальных вещей, физических тел, химических субстанций, их контактов и смешиваний, настоящее отпечатка, существования, актуализации – настоящее, которое было. Но фотографическая съемка не ограничивается ни состоянием вещей, ни пространством, где она имеет место, ни актуальным происходящим настоящим. Именно поэтому она является не только актом, но и событием. Съемка вторгается и в настоящее, щедро наполненное действием, и в

самое тесное, сжатое, точечное, мгновенное настоящее – в момент нажатия на затвор. Этот момент парадоксально пустого машинного настоящего, статичной цезуры без длительности и плотности, столь же особенный, сколь имперсональный, разделяет «до» и «после» и сам в себе разделяется на будущее и прошлое: нажатие на затвор всегда или сейчас произойдет, или только что произошло, но никогда не происходит³⁷⁷. Съемка как подлинное фотографическое событие, а не простой акт, является неразделимым единством свершения в настоящем, открытым для действия, и мгновенного нажатия на затвор. Мгновение спуска, всегда еще-будущее или уже-прошлое, но никогда не настоящее, является фигурой необратимости, в которой заключена «наша тревога, а также главная особенность нашего ремесла»³⁷⁸, – справедливо замечает Анри Картье-Брессон.

Моментальная фотография и позирование

Кроме всего прочего, следует различать моментальную фотографию и позирование. Невозможно отрицать роль технической эволюции в появлении моментальной фотографии, но последняя не является только завершением простого постепенного нарастания скорости пленки. Моментальная фотография это не снимок, сделанный быстрее позирования. Разница между одним и другим в природе, а не в мере. Если фотография за последний век механизировала, умножила, рационализировала и ускорила весь процесс производства изображения в целом, если она заменила человеческое время живописи машинным размеренным временем, то концепцию движения, которая была в ходу у живописцев, она лишь модифицировала. Только в 1880-е годы, когда появилась хронофотография (в частности, сделанные Мейбриджем снимки скачущих лошадей), намечился разрыв в репрезентации движения.

377 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 79, 177.

378 Cartier-Bresson H., «L'instant décisif», *Images à la sauvette*, np.

Позирование это не остановленные движения, а установленные конвенциональные формы. Конвенциональность подтверждается снимками Мейбриджа, обнаружившими, к всеобщему удивлению, нарушения реализма, которые художники, сами того не зная, совершают при изображении скачущих лошадей. Однако здесь нет ничего особенно удивительного, поскольку академическая живопись стремится не представить реальность движения, а выразить его через особенно подходящие мгновения согласно фигурам, твердо установленным традицией. Первые фотографии продолжают эту традицию из-за медленности своих пластинок и функционирования аппаратов, но прежде всего из-за эстетических предписаний, унаследованных ими через обучение и составляющих их габитус живописца. В середине XIX века аппарат служит еще не для того, чтобы вырезать изображения из пространства, а для того, чтобы регистрировать элементы, тела и предметы, расположенные в пределах кадра согласно эстетическим схемам, одобренным и совершенно повторяемым. К тому же фотографии такого типа в изобилии служили художникам пособием для изучения необходимых в изобразительном искусстве фигур, в особенности форм человеческого тела. Мы видели, что в 1853 году художник и фотограф Луи-Камиль д'Оливье основывает предприятие, специализирующееся на ню «с натуры» для нужд художников. За ним быстро следует Жюльен Валлу де Вильнев, несколько позже – Александр Кине, и в особенности Маркони, который в конце 1860-х годов представляет себя как «фотографа изящных искусств», а затем как «фотографа Парижской школы изящных искусств»³⁷⁹. Его серии «обнаженной натуры для художников» образуют каталог тех основных поз женщин, мужчин и детей, что были в ходу в академической живописи того времени и преподавались в художественных школах. В 1880 году Жан-Луи Игу доводит до предела логику каталогизации характерных поз, предлагая художникам снимки в

379 Rouillé A., *Le Corps et son image*, p. 50–51.

форме таблиц из восьми или шестнадцати картинок обнаженных моделей и частей тела.

Пространственная вырезка появляется не раньше темпоральной, не раньше появления моментальной фотографии. Хронофотографии Мейбриджа и Маррея, как и моментальные любительские фотографии первого «Кодака» (1888) это не только плод многих десятилетий технологических и химических разысканий, но и результат настоящей революции, свершившейся в концепции и репрезентации движения. Позы – это трансцендентные фигуры, к которым конвенционально приводится движение, предложенные формы, подлежащие воплощению, передаваемые традицией и находящиеся под защитой Академии, тогда как пространственно-временные вырезки, в свою очередь, пронизывают саму материальность движения. Поза удерживает только кульминационную точку движения, она представляет из него только главный, основной, способный выразить его в целом момент, тогда как вырезка разбирает движение на механическую последовательность неважно каких мгновений, разделенных одним и тем же промежутком времени³⁸⁰.

Поза ведет к синтезу, к разрыву с анализом. Маррей справедливо называет «геометрическими хронофотографиями» и иногда квалифицирует как «чертежи» те снимки, с помощью которых он разбирает и анализирует движения идущего, бегущего или прыгающего человека. Мы видели, что он с этой целью задумывает вращающийся obturateur, принимающий свет только с регулярными интервалами, через один и тот же промежуток времени. Это *неважно-какие* мгновения, определенные механически и вырезанные из временного континуума, тогда как позы – это *особенные*, уникальные моменты. У Маррея *неважно-какие* мгновения регулярны и ординарны, у любителей они чаще всего сингулярны и ординарны, а у репортеров – скорее сингулярны и замечательны. Введенное Картье-Брессоном

380 Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice* (1907). Paris: Quadrige/PUF, 1994, p. 330; Deleuze G., *L'Image-mouvement*, p. 13.

понятие «решающий момент», утверждающее классичность эстетических отсылок, тем не менее недостаточно для того, чтобы полностью трансформировать снимки в позы. Даже если Картье-Брессон действительно выстраивает изображения, отталкиваясь от трансцендентных геометрических форм, вписанных в художественную традицию, даже если он стремится схватить акме ситуации, он все равно разрезает пространство–время на сцены, которые фотографирует в последовательности снимков, идущих на равном расстоянии друг от друга на его пленке. Какими бы особенными и замечательными ни были «решающие моменты», машина-фотография обрекает их быть только неважно-какими моментами, потому что они составляют серию последовательных элементов (тридцать шесть видов на пленке в кассете), тогда как поза бросает вызов количеству; потому что вырезка ограничена и абстрактна, тогда как поза производит прибавление; потому что на самом деле инструменты и практики той и другой различны. Тяжелые и громоздкие камеры с пластинками первых фотографов, как и те, что сегодня используются в рекламных студиях, навязывают медленность и неподвижность, обязывающие оператора вмешиваться и распоряжаться телами и вещами в его поле зрения, предварительно размещать их, прежде чем нажать на затвор. Аппараты маленького формата, легкие, удобные и снабженные пленкой в кассете, напротив, сообщают фотографу высокую мобильность и возможность передвигаться в пространстве–времени, чтобы вырезать, выделять, извлекать из него изображения. Поза подчиняет вещи и тела порядку предустановленных форм, тогда как моментальные вырезки взяты из мира. Доля вечного и трансцендентного, которую несут в себе изображения первого рода, придает им серьезность, чуждую изображениям второго рода, открытым к миру и к новому.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МЕЖДУ ФОТОГРАФИЕЙ
И ИСКУССТВОМ

Отношения между фотографией и искусством непрестанно становились предметом весьма оживленного обсуждения. Основные вехи в истории фотографии расставлены множеством исследовательских высказываний как в пользу, так и против включения ее в сферу искусства, причем обе стороны равно категоричны. Сколь бы ни был наивен пресловутый вопрос «является ли фотография искусством?», именно к нему долгое время сводились главные вопрошания, обращенные к фотографии.

Однако из-за отсутствия четкого различия между практиками и конкретными фотографическими изображениями онтологический вопрос о том, является ли природа фотографии художественной или нет, остается нерешенным. На самом деле он приводит к общему и трудному вопросу, который фотография весьма остро поставила в отношении всего изобразительного пространства XIX века: может ли искусство быть технологическим? Или: может ли технологический образ быть отнесен к категории искусства?

Вместо того чтобы укрепляться в рамках онтологического подхода, как слишком часто делалось при рассмотрении данной проблемы, а именно: вместо того чтобы попытаться выявить

сущность фотографии как таковой и определить ее художественность или нехудожественность, представляется более продуктивным провести различие между позициями, подходами, конкретными изображениями и перейти от общего к особенному, от сущности к фактам, поскольку фотографы и художники, конечно, воспринимают искусство и фотографию по-разному. Действительно, совпадает ли представление об искусстве фотографа-художника и художника, который пользуется фотографией как материалом? Соответственно, одинаковы ли их позиции по отношению к фотографии? Без сомнения, нет. Что до практик (фотографических – с одной стороны и художественных – с другой), они непрестанно меняются, что делает онтологическое рассмотрение недостаточным.

Вместо того чтобы провозглашать сущностное противоречие или, напротив, невероятную гармонию между фотографией и искусством в целом, предположим, что те практики фотографии, которые так или иначе связаны с понятием искусства, осциллируют между двумя различными позициями: искусством фотографов – с одной стороны и фотографией художников – с другой.

ИСКУССТВО
ФОТОГРАФОВ

Искусство фотографов существует в бесконечном напряжении между фотографией художников, с одной стороны, и документом и фотографическим выражением – с другой. Тем не менее это напряжение не помешало искусству фотографов занять определенное, иногда даже главенствующее место в фотографических практиках и производстве.

Довольно легко провести границу между искусством фотографов и фотографией художников. Она основана на глубоком, почти непреодолимом различии, которое в культурном, социальном и эстетическом отношении разделяет художников и фотохудожников. В противоположность художнику, уверенно занимающему определенное место в поле искусства, фотограф-художник развивается исключительно в поле фотографии. Он является прежде всего фотографом, а уж затем художником. Так два мира, мир фотографии и мир искусства, вступают в противостояние и часто не понимают друг друга.

Что касается документа и выражения, тут, напротив, различие может оказаться более тонким, потому что фотографы и фотографы-художники принадлежат одному и тому же миру и часто смешиваются. Действительно, многие фотографы-художники занимаются своим искусством одновременно с деятельностью документалиста, так что фотография является для них и ремеслом, и искусством. Фотографическое искусство в данной ситуации часто оказывается пространством свободы, средством ускользнуть от эстетических ограничений ремесла, налагаемых строгими законами документа и рынка (быстрота, легкость, однообразии, серийность).

Искусство фотографов возникает в результате долгого процесса освобождения фотографии от практических или коммерческих ценностей, сопровождавшегося формированием чистого взгляда на чистую фотографию, сделанную для того, чтобы ее рассматривали как таковую, ради нее самой³⁸¹.

Рождение фотографического искусства

В противоположность живописи и литературе, которые в течение долгого времени оставались в зависимости от расположения духа заказчиков и меценатов, фотография очень рано освободилась от практических и коммерческих ограничений. Создавая художественный противовес весьма значительной практической пользе, сковывающей фотографию, этот процесс автономизации вписывается в широкое движение, сопровождающее расцвет индустриального общества в XIX веке: литература и искусство выходят из прежней зависимости от аристократии, чтобы предать себя законам рынка, салонов и прессы³⁸². Параллельно возникновению чистой эстетики, чистого взгляда на искусство и социальной роли профессионального художника в той форме, какую воплотили Флорбер, Бодлер или Мане, складывается и поле фотографии, изначально разделяясь надвое: с одной стороны – фотограф-коммерсант, с другой – фотограф-художник, который хочет быть носителем подхода, свободного от ига товарных отношений и от ограничений пользы (вспоминаются Гюстав Ле Гре и Анри Ле Сек).

Однако под натиском инструментальных и коммерческих практик носители художественной позиции остаются в меньшинстве. Красноречивым символом этого раскола внутри поля фотографии является изначально противостояние Дагера,

381 Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 411–412.

382 *Ibid.*, p. 78.

чей метод изображения на металле имел огромный успех, поддержанный Академией наук, и Байяра, чей способ получения изображения на бумаге оставался известен лишь узкому кругу лиц, несмотря на поддержку Академии изящных искусств. Художественный подход не создал никакой значимой альтернативы эстетическим, техническим и экономическим ценностям доминирующей пользы. Представляя прямые позитивы на бумаге Байяра как «настоящие рисунки», производящие «поистине чарующее действие»³⁸³, на какое не могли бы претендовать дагерротипы, Академия изящных искусств уже в 1839 году обозначает противопоставление, которое десятилетие спустя разведают калотипистов (фотографов-художников, часто любителей, пламенных адептов негатива на бумаге и размытости) и практиков (по большей части профессионалов, сторонников негатива на стекле и четкости).

Исходя из этой технической разноприродности металла и бумаги, в середине XIX века выстраивается серия различий между категориями практикующих («ремесленники» и художники), разными способами использования процесса (для науки или искусства, ремесла или творчества, «пользы» или «любопытства»), различными институтами (Академией наук и Академией изящных искусств), соперничающими деятелями (Дагер и Байяр, Диздери и Ле Гре и т. д.), противоположными ориентациями (на прибыль или качество) и вместе с тем между антагонистическими эстетическими предпочтениями (четкость или размытость). «Развитие фотографии зависит не от успешных продаж, но скорее от качества снимков», – утверждает в 1852 году Гюстав Ле Гре, а затем заявляет: «Я хочу, чтобы фотография вместо того, чтобы попасть в область индустрии и коммерции, вошла в сферу искусства. Именно там ее единственное истинное место, и я всегда буду стремиться к продвижению

383 Raoul-Rochette, Désiré, «Académie royale des beaux-arts. Rapport sur les dessins produits par le procédé de M. Bayard», 2 nov. 1839, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 65–70.

именно по этому пути»³⁸⁴. Ле Гре, фотограф-художник, дает здесь опережающий ответ Диздери, создателю фотоиндустрии, будущему изобретателю знаменитой «визитной карточки». В соответствии с принципами рыночной экономики, которая на тот момент достигнет полного расцвета, Диздери успешно присоединит к своему изобретению преимущества маленького формата и серийного тиража, что позволит продавать много и дешево и таким образом увеличивать свою прибыль: «Чтобы сделать фотографические снимки пригодными для коммерческого использования, было необходимо значительно уменьшить затраты на производство»³⁸⁵, – объяснит он в 1854 году.

Как и большинство калотипистов Западной Европы и Соединенных Штатов до 1870 года, Гюстав Ле Гре, Анри Ле Сек и Ипполит Байяр принадлежат к первому поколению фотографов-художников. Несмотря на различия между ними, все они защищали, иногда весьма решительно, позицию независимости от законов рынка, которые в середине XIX века становились общепринятыми и стремились подчинить себе фотографию, как и социальные практики в целом. В то время как фотографы (например, Диздери) стремились приспособить эстетику, технику и способ производства изображений к рыночной логике, калотиписты сопротивлялись этой логике во имя ценностей искусства. Избирая художественную сферу деятельности в противоположность экономической, освобождаясь от рынка, они намечают внутри рождающегося поля фотографии контуры «экономического мира наоборот»³⁸⁶. Занимаемая ими позиция представляется неудобной, если учесть, что они находятся между рынком и искусством, между коммерческими фотографиями, которых они обвиняют в компромиссе с экономикой, и художниками, к каковым они себя причисляют в силу общности образования, но оказываются отвергнуты ими.

384 Le Gray, Gustave, «Photographie, traité nouveau, théorique et pratique» (1852), in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 100–102.

385 Disdéri A.-A.-E., «Brevet d'invention», p. 354.

386 Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 121.

Гюстав Ле Гре и другие очень скоро поняли, что художественная фотография – то пространство, которое нужно создавать и защищать, та позиция, которую следует занять и удерживать. Она далека от коммерческой фотографии и максимально близка к искусству. Чтобы предоставить фотографии «ее истинное место», необходимы личное участие, институциональная борьба и прежде всего – художественная деятельность. Итак, фотографы-художники, калотиписты и другие, вооружаются необходимыми средствами для защиты своего пространства: сообществами, событиями, органами печати, публикациями, дискурсами и т. д. Создаваемый ими социальный и дискурсивный арсенал изначально базируется на принципе приоритета изображения. Безразличные к вопросам функциональности и рентабельности, фотографы-художники сосредоточиваются на материале и формах изображения, на стиле. Борьба за качество против дешевизны снимков, за формирование собственных ценностей фотографии против ее подчинения внешним логикам функциональности – это способ обозначить контуры некоей территории, которая одновременно принадлежит фотографии и фотографическому искусству. Именно своему художественному сектору фотография обязана той долей автономии, какой лишена ее функциональная, коммерческая и документальная часть. Ее выразительные качества компенсируют эффекты ее практического использования.

Фактически художественная фотография приходит к двойному размежеванию: с коммерческой фотографией и с легитимным искусством, особенно с живописью. С одной стороны, технология недвусмысленно создает глубокий разрыв, своего рода автоматическую дифференциацию между искусством и фотографией, пусть и художественной. С другой стороны, избирается размытость – форма, материал и язык, эквивалентные эстетическому отказу от четкости функциональной фотографии. Происходит переход от четкости к размытости, от товара к изображению (если не к произведению), от экономики к фотографическому искусству, от пользы к любопытству, от

внешних императивов (клиенты, цены, ремесло, прибыль) к автономии, к свободе. В «Психологических эскизах», опубликованных в 1853 году, Эрнест Лакан пронизательно отмечает, что поскольку «фотограф-художник свободен и только перед самим собой должен держать ответ в том, как он распорядится своим временем», его продукция обладает совершенством, недоступным продукции «фотографов в буквальном смысле слова»³⁸⁷.

Наиболее благосклонные к фотографии умы эпохи считают, что она, пусть и высокохудожественная, отделена от искусства непроходимой границей, что даже самый совершенный технологический образ навсегда обречен оставаться вне территории искусства, которой, как тогда думали, безраздельно и вечно правит рука художника. Сам Гюстав Ле Гре рассматривает (см. выше) искусство как горизонт, как предмет желания, как игру, ход и цели которой неопределенны³⁸⁸. За весьма обширной и часто очень поверхностной полемикой по поводу статуса искусства фотографии скрывается тот очевидный факт, что фотографии середины XIX века никогда не подвергали сомнению ценность искусства, существующего в русле живописной традиции. Тому есть несколько причин. Во-первых, все эти фотографии, которые более-менее часто бывали в мастерских художников и впитали тогдашнее представление о священной роли руки в искусстве, нисколько не задумываются о том, чтобы поддержать революционную альтернативу в виде технологического искусства. Во-вторых, малейшие инициативы в этом направлении тут же подавляются враждебностью, в которой едины все деятели поля искусства вне зависимости от их тенденций, поскольку они ясно видят, что в фотографии таится угроза самому понятию искусства. Наконец, и прежде всего, – легитимное искусство

387 Lacan, Ernest, «Le photographe, esquisse physiologique», *La Lumière*, 8 janvier et 15 janvier 1853, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 161–166.

388 Le Gray G., «Photographie, traité nouveau, théorique et pratique» (1852), p. 100–102.

в лице живописи для фотографического искусства является не столько эстетической целью, которой можно достигать, или социальным полем, куда можно инвестировать, сколько всеобъемлющим ориентиром: вектором общих эстетических ценностей и хранителем общественной традиции (салоны, журналы, критика и т. д.). Живопись необходима для легитимации позиций фотографического искусства и для его размежевания с коммерческой фотографией; она задает систему координат, которые отвечают внутренним потребностям художественной фотографии, поддерживают процесс ее автономизации.

Кроме того, искусство фотографов отличается от утилитарных практик фотографии тем, что оно считает: форма важнее функциональности, способ репрезентации важнее, чем представляемый объект. Фотографы-документалисты в своей работе тоже всегда уделяют достаточно внимания форме (кадрированию, композиции, ракурсу, свету, тону, выдержке и т. д.), но их изображения всегда в той или иной мере сохраняют зависимость от объекта и от клиента, то есть от модели и от рынка. В художественной фотографии, напротив, замысел и форма главенствуют над внешними ограничениями, налагаемыми изображаемой вещью и рынком.

Оставаясь вне сферы искусства из-за своей технологичности, художественная фотография при этом дорожит сохранением дистанции, отделяющей ее от коммерческой фотографии, в экономическом и эстетическом отношении слишком зависящей от рынка. Именно в этом промежутке, вне искусства и в оппозиции коммерческой фотографии, строится поле фотографического искусства, характеризуемое особым типом практики, эстетической позицией, дискурсивным режимом, сетью мест, структур и деятелей, а также особым способом деятельности.

Поле литературного, живописного или фотографического культурного производства – это пространство борьбы за власть, территория, где сталкиваются цели и интересы, защищаемые людьми, которые обладают специфическим габитусом: ремеслом, ресурсом мастерства, убеждениями и верованиями.

ми³⁸⁹. Поле фотографии постоянно находилось под воздействием двух противоположных сил, «искусства» и «индустрии», как говорили в XIX веке, и постоянно было подвержено сильным движениям детерриториализации³⁹⁰.

Нападки противников

Наиболее решительные противники фотографии оперируют четким противопоставлением документальной и коммерческой фотографии, к которой они в целом благосклонны, и художественной фотографии как объекта их резкой критики. Примером такой позиции может служить Бодлер с его жестким отношением к фотографии. Насколько он отрицает художественную фотографию, упрекая ее в стремлении «заменить собой некоторые функции искусства», настолько он признает практическую пользу документальной фотографии, так как она отказалась от всяких художественных популяризований и согласилась «исполнять свои настоящие обязанности, состоящие в том, чтобы служить наукам и искусствам как смиреннейшая служанка, как книгопечатание или стенография, которые не создавали литературу и не заменяли ее»³⁹¹. Служить искусству, но не заменять его: не становиться на его место, не заполнять предполагаемые лакуны, например, заключая сомнительный союз между Красотой и Истиной.

Бодлер пишет «Современную публику и фотографию» в 1859 году по случаю разрешения провести выставку Французского фотографического общества в рамках престижного парижского Салона. Благодаря этому участию в наиболее официальном из художественных мероприятий того времени фотографы надеялись обрести новую легитимность, но их ожидания были же-

389 Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, p. 113–120.

390 Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 402.

391 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», in: Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, p. 748–749. Ниже цитаты из Бодлера взяты из этого текста.

стоко обмануты, так как в конце концов их перевели в помещение, находившееся по соседству с выставкой изобразительного искусства, но отдельно от него. Хотя «соседство» с изобразительным искусством «произвело своего рода реабилитацию»³⁹² фотографии, ее отделение от них «в действительности создало ситуацию взаимного оспаривания двух сторон»³⁹³, – прозрачно комментирует критик Луи Фигье. Борьба за территорию, борьба за власть, за статус: в Салоне 1859 года институция изобразительного искусства официально определяет фотографии место на полпути от индустриального продукта к произведению искусства. Некоторые обозреватели прогнозировали, что «в недалеком будущем» фотографии будет предоставлен «полный и окончательный доступ в святилище изящных искусств»³⁹⁴. Пророчество, которое сбудется только через полтора века, означает, что статус изображений не определен, что он меняется в зависимости от веса в обществе «спорящих сторон»: с одной стороны – еще могущественной, но ослабевающей институции изобразительного искусства, с другой – очень энергичного Французского фотографического общества, организующего выставки, собрания и конкурсы, издающего ежемесячный журнал, собирающего известных людей, пользующегося широкими общественными симпатиями и укрепляющегося благодаря скорому распространению технологии, а также расцвету фотографического рынка.

Сознавая угрозу со стороны фотографического искусства, которое фигурировало в Салоне, Бодлер бросается на защиту искусства. Но его текст, подернутый ностальгией (и написанный без посещения выставки), во многих отношениях выглядит как безнадежная попытка спасти во имя искусства и для искусства

392 Burty, Philippe, «Exposition de la Société française de photographie», *Gazette des beaux-arts*, 1859, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 321–322.

393 Figuier, Louis, «La photographie au salon de 1859», in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 322.

394 *Ibid.*

один из последних бастионов сопротивления нахлынувшей современности, парадигмой которой представляется фотография. «Если ей будет позволено вторгнуться в область неосязаемого и воображаемого, того, что становится достигаемым только потому, что человек вкладывает в него свою душу, тогда горе всем нам!» – торжественно предостерегает Бодлер. Безотносительно к фотографии он фактически формулирует тройное отрицание: индустрии, «самого смертельного врага искусства»; реализма, считающего возможным «точное воспроизведение природы»; буржуазии, коей вменяется в вину разглядывание «своих заурядных изображений на металле» – дагерротипов. Не без магиейства он противопоставляет по пунктам два мира, которые хочет видеть непримиримыми: Искусство и индустрию, вкус к Красоте и вкус к Истине, поэзию и прогресс, неосязаемое и материальное, мечту и видимое³⁹⁵. В понимании Бодлера, только художник способен противостоять «публике», «толпе», «низкому обществу», «идиотизму», «современному самодовольству», нашедшему в фотографии своего лучшего союзника.

Таким образом, враждебные художники и поэты яркими, часто едкими штрихами обозначают поле искусства фотографии, решительно выталкивая ее за пределы искусства. Бодлер в этом отношении связан с петицией, которую в 1862 году подписывают художники Энгр, Фландрен, Тройон и другие, протестуя против решения Верховного суда, в ходе процесса о подделке признавшего статус произведения искусства, а тем самым и интеллектуальной собственности, за одним весьма коммерческим портретом известной парижской мастерской «Майер и Пирсон». Чтобы сдержать то, что кажется им грозными предвестиями нового массивного вторжения фотографии на территорию искусства, они считают нужным «протестовать против любых попыток уподобить фотографию искусству», на-

395 «Живописец становится все больше и больше склонен к тому, чтобы писать не то, о чем он мечтает, а то, что он видит» (Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», p. 748–749).

помнить, что фотоснимки «ни при каких обстоятельствах не могут рассматриваться как произведения искусства, плоды интеллекта и художественного образования»³⁹⁶. Бодлер хотел воспрепятствовать фотографии «заменить искусство», запретить ей «вторгаться в область», которая принадлежит ему; художники, подписавшие петицию, отвергают малейшее «уподобление». В обоих случаях цель авторов – защита территории, находящейся под угрозой, укрепление ее границ, изгнание оттуда абсолютно другого, каковым является для них фотография, и поддержание иллюзии, что такое положение вещей естественно, – но это утверждение будет опровергнуто историей.

Некоторые художники, к кому обращались с просьбой подписать петицию (например, Леон Конье и Эжен Делакруа), отказались присоединиться к своим коллегам, но и не признали статуса искусства за фотографией, даже художественной. Хотя Делакруа всегда сохранял благожелательное отношение к фотографии и рисовал по снимкам, сделанным им в сотрудничестве с Эженом Дюрье, он никогда не представлял себе, что фотография может подняться до искусства. Он считал ее прежде всего дидактической «машиной», которую художники могут использовать, чтобы отрабатывать «верный глаз» благодаря ее точной перспективе и лучше узнавать работы мастеров благодаря репродукциям. Согласно Делакруа, «дагерротип – это больше, чем калька, это зеркало предмета»: это «только отражение реальности, только копия, в некотором отношении фальшивая именно потому, что она точна»³⁹⁷. В целом ее дидактическая и практическая сила – это ее художественная слабость. В своем дневнике Делакруа подхватывает любимые претензии противников фотографии и говорит о присущей ей «увечности»,

396 «Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art», *Le Moniteur de la photographie*, 15 déc. 1862, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 399.

397 Delacroix, Eugène, «Revue des arts», *Revue des Deux-Mondes*, sept. 1850, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 405–407. Статья Делакруа посвящена работе Элизабет Каве «Рисунок без мастера».

которая парадоксальным образом происходит от ее слишком большого совершенства, о ее «негибкой перспективе, искажающей вид предметов именно своей точностью», ее «претензии все передать», «оскорбляющей» глаз художника с его «счастливым бессилием подмечать бесконечные детали»³⁹⁸. Таким образом, разделение между искусством и фотографией становится структурным: знаменитая «теория жертв» составляет один из фундаментальных критериев искусства, тогда как фотография не может контролировать степень детализации; искусство состоит в том, чтобы отбирать нужное и отвергать ненужное, тогда как фотография только регистрирует; живопись – это порядок и конструкция, тогда как фотография исходит из схватывания, изъятия, отсечения. «Когда фотограф снимает вид, вы всегда видите только часть, отрезанную от целого», – подчеркивает Делакруа. Фотограф «снимает», живописец создает; полотно – это целое, фотография – только фрагмент. В конечном счете фотографию радикально отдаляет от искусства именно тот факт, что на всех уровнях «второстепенное в ней столь же значимо, как и главное», технология процесса не устанавливает никакой иерархии изображаемых вещей, воспроизводимых деталей, частей изображения (центра и периферии). Искусство иногда проникает в фотографию, но это происходит только в разрывах технологии, в ее «несовершенствах», «лакунах», зазорах.

Господство изобразительного искусства

Как мы видим, искусство фотографии располагается на тесной полосе, зажатой между двумя противоположностями: не-искусством коммерческой и документальной фотографии и искусством живописи. Вследствие этого его пространство маневра эстетически, социально и экономически ограничено. В автономном искусстве фотографии символическая ценность главенствует над рыночной. Коммерческий фотограф внимате-

³⁹⁸ Delacroix E., *Journal*, p. 744.

лен к спросу и рынку, тогда как фотограф-художник послушен только своему искусству. Его часто воспринимают как неудавшегося живописца и, конечно же, жалкого коммерсанта, и он находится, в том числе и в экономическом плане, в пограничном пространстве, где кажется упраздненным владычество торговли, где существует разрыв между предложением и спросом, где автономное и чистое искусство главенствует над обогащением.

В социальном смысле фотографическое искусство середины XIX века находится на рубеже коммерческой фотографии, а именно – больших студий фотопортрета в Париже, Лондоне и Нью-Йорке и признанного искусства художников, живописи и гравюры. Тем не менее исключение художественной фотографии из поля искусства не является ни неизбежным, ни естественным, оно возникает вследствие неблагоприятного распределения власти. Бодлер и даже Делакруа не способны предвидеть, что фотография может войти в сферу искусства, поскольку им свойственно рассматривать отношения между искусством и фотографией с точки зрения диалектики, где легитимное и нелегитимное – скажем, рука и машина – разделены непреодолимой гетерогенностью. Но понятийная ограниченность, которую обнаруживают Бодлер и Делакруа в вопросах определения искусства («определить» – значит ограничить пределы, отделить от иного), является также знаком настоящей дезориентации перед лицом тех потрясений, что претерпевает мир образов под воздействием индустриальной революции, и в особенности с появлением фотографии: возникновение рынка, технологии и публики в искусстве. Враждебность художников и мира искусства в целом по отношению к искусству фотографии в действительности происходит от борьбы за власть: власть определять, что legitimately относится к сфере искусства, очерчивать границы территории искусства. Весь устоявшийся мир изобразительного искусства с его институтами (министерствами, музеями, салонами, академиями), деятелями (художниками, критиками, коллекционерами, публикой), с его произведениями, традициями, образом мысли, видения и высказывания, – сохранит ли

этот мир свою безраздельную власть над искусством и изображениями? Или ему придется разделить ее с новыми деятелями фотографии? Этот решающий вопрос в то время противопоставил два чуждых друг другу мира и поднял другие вопросы, которые настоятельно потребовали ответа: сформируется ли союз между искусством и индустрией? Освободится ли искусство от владычества руки? Большая часть художников и поэтов будет отвечать на них категорически отрицательно, но только на протяжении нескольких (кратких) десятилетий.

Итак, чтобы поддержать определение искусства и художника, казавшееся естественным и вечным, чтобы заставить уважать уже нарушенные границы территории искусства, иначе говоря, чтобы воспротивиться всем попыткам нового определения и разграничения и сохранить ранее сложившиеся позиции и интересы, мир искусства, литературы и журналистики предпринимает вскоре мощный дискурсивный крестовый поход против фотографии, а в ее лице – и против переживающих подъем современных ценностей: против реального, товара, материального, индустрии, демократии, буржуазного самодовольства, прогресса и проч. Конечно, это не могло не вызвать определенных реакций и инициатив со стороны фотографии. Но на тот момент силы были слишком неравны. Молодое поле фотографии не имело серьезных связей с властными инстанциями и создателями общественного мнения, технический арсенал был еще в зародыше, внутри самого фотографического поля существовал разрыв между коммерцией и искусством, его деятели, фотохудожники, находились под глубоким воздействием живописной культуры. Все сошлось для того, чтобы искусство фотографии освободилось от экономики и пользы, предавая себя в своего рода подчинение изобразительному искусству, иначе говоря, предпочло символическую экономику реальной.

В то время как противники фотографического искусства отвергают его либо из принципа (технологическое искусство немыслимо!), либо из абстрактных соображений (снимок – зеркальное отражение предмета!), его сторонники, напротив,

заняты умножением нюансов и дифференциаций. Чтобы противостоять исключению по этическим мотивам, они создают некую эстетику. Для них изображение не является ни автоматическим продуктом деятельности машины, ни прямым отображением вещи, но творением художника. Оно насыщено его вкусом, интеллектом и «чувством искусства» больше, чем запахом химических составов и холодом оптических аппаратов. Художественное качество изображения связано с художником, а не с изображаемой вещью или используемой технологией. Рассматривая производителя как того, кто гарантирует качество изображения, многие фотографы первого поколения маркируют себя как «художника-фотографа», «скульптора-фотографа» или «архитектора-фотографа», при этом художник поддерживает фотографа и гарантирует художественную ценность изображения. Эта волна маркировок подтверждает, что многие фотографы (вне зависимости от того, занимались ли они художественной фотографией) посещали хотя бы от случая к случаю мастерские художников. Движение маркировок свидетельствует также о том, что в первые десятилетия искусство еще очень сильно привлекает фотографию, остается для нее мощным источником легитимности. Категория «фотографов-художников», включающая в себя фотографов, более внимательных к законам искусства, чем к законам рынка и пользы, в те времена довольно немногочисленна. Что до категории «художников-фотографов», которая предназначена обозначать художников в собственном смысле слова, использующих фотографию как материал, потребовалось ждать еще целый век, прежде чем она появилась.

Изобразительное искусство обладает такой властью над полем изображений, что имеет силу нормы, в особенности в отношении фотографического искусства, спасение которого даже его защитники видят в уважении живописной традиции и «вечных законов» эстетики. В то время как искусство фотографии углубляет свое отличие от коммерческой практики, оно сохраняет поистине вассальные отношения с искусством. Дискурс и деятельность поля фотографии полностью определяются

этими отношениями с легитимным искусством. Например, как только в конце 1854 года создается Французское фотографическое общество, оно сразу предпринимает необходимые шаги для того, чтобы фотография была представлена в Салоне, что частично удастся, как мы уже видели, в 1859 году. Еще более показательны, что наиболее благосклонные к искусству фотографии авторы заняты только приложением к ней категорий живописи. В знаменитом еженедельнике «*La Lumière*» («Свет») писатель Франсис Вей настолько хочет подчинить фотографию «теории жертв, так широко практикуемой Ван Дейком, Рубенсом и Тицианом»³⁹⁹, что отвергает дагерротип с его «нескромным обилием деталей» в пользу калотипа, который благодаря нежности его носителя «ближе всего подходит к искусству». Шарль Бошаль и даже Теофиль Готье, со своей стороны, усердно пытаются ввести в фотографию столь несвойственное для нее различие «колористов» и «рисовальщиков»⁴⁰⁰, заимствованное у художественной критики. Что касается Поля Перье, в своих отчетах о выставках он классифицирует снимки согласно жанровой системе, унаследованной от изобразительного искусства, и отдает свои симпатии пейзажу. Все эти авторы пытаются утвердить художественный статус фотографии, пренебрегая ее спецификой, делая все возможное и невозможное, чтобы избежать продумывания всех ее особенностей, и тем самым в конечном счете укрепляют ситуацию ее вассальной зависимости.

Тем не менее, хотя практика фотографов-художников следует за живописью и ее ценностями, это вовсе не означает, что она систематически приспособливается к ним, как утверждают многие комментаторы. Практики обнаруживают себя большими новаторами, чем критики. Далекие от того, чтобы руководствоваться устоявшимися эстетическими формулами, калотиписты из леса Фонтенбло, такие как Эжен Кювелье, Гюстав

399 Wey, Francis, «Théorie du portrait», II, *La Lumière*, 4 mai 1851, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 120.

400 Bauchal, Charles, «Soirées photographiques», *La Lumière*, 29 mai 1852, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 106.

Ле Гре или Альфред Брике, прокладывают путь, а за ними следуют художники «современной школы пейзажистов», которую Бодлер бранит в своей статье «Салон 1859 года». В одних и тех же выражениях он осыпает упреками и фотографию, и главу барбизонской школы – художника Теодора Руссо, который, по мнению Бодлера, «впадает в пресловутое современное заблуждение, которое проистекает от слепой любви к природе, и только к ней: он принимает простой этюд за композицию. Мерцающее болото, поросшее влажной травой и усеянное световыми пятнами, шероховатый ствол дерева, хижина с замшелой кровлей, словом, маленький уголок природы в его влюбленных глазах становится самодостаточной завершенной картиной. Однако всего того обаяния, которое он умеет придать такому клочку, вырванному из мироздания, не всегда оказывается достаточно, чтоб заставить зрителя забыть об отсутствии конструкции». Другие художники «идут еще дальше», – отмечает Бодлер: «В их глазах этюд – это картина». Что касается Луи Франсе, он «показывает нам дерево – правда, старое, огромное дерево, – и говорит нам: вот пейзаж»⁴⁰¹. Скорее природа, чем изображение; скорее незаконченность этюда, чем композиция; фрагмент маленького участка природы как целая картина; извлечение в противоположность конструкции; показ вместо воспоминания – эти «очевидные признаки общего упадка», столь огорчающие Бодлера, определяют современную эстетику пейзажа, которая объединяет в Фонтенбло художников и калотипистов.

Однако те, кто благосклонен к искусству фотографии, утверждают, что его несколько не следует держать в вассальной зависимости от академической эстетики, поставленной событиями современности в довольно затруднительное положение. XIX век никоим образом не сводится ни к простой альтернативе академизма и индустрии, ни к слишком радикальной оппозиции массовой культуры и художественного авангарда: Мане,

401 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le paysage», p. 775–777.

импрессионистов, постимпрессионистов. Художественный авангард не в одиночку произвел решительный переворот в пространстве классической мысли, удалившись от привычного «реалистического» и перспективного видения, унаследованного от Ренессанса. Само привычное видение тоже не пребывало неподвижным. Напротив, атаки Бодлера на «современную школу» пейзажной живописи, фотографию и стереоскоп показывают, что характерные для модернизма инновации в живописи появляются до Мане и импрессионизма, и в особенности, что они сопровождают движение научно-популярной культуры. Таким образом, живопись и искусство в середине XIX века (как, впрочем, и в любую другую эпоху) не являются исключительным, главным или даже решающим пространством визуальных трансформаций. Эволюция художественных форм и кодов репрезентации неотделима от более общего реструктурирования социальных знаний и практик⁴⁰².

На протяжении всего периода до 1870 года художественная фотография организуется вокруг калотипии, которая представляет собой много больше, чем просто технологию. Действительно, калотипия объединяет в себе технические достижения (негатив на бумаге), эстетические эффекты (подчеркивание объемов и затушевывание деталей на снимках), социальные значения (размытость изображения, противопоставленная четкости индустриального продукта), фотографическую практику (скорее пленэрные виды, чем студийные; больше пейзажей, чем портретов), экономические ориентиры (скорее творчество, чем продукция; предпочтение произведению перед товаром). Любимые сюжеты калотипистов – «этюды природы»: деревья, лес, скалы, море и реки, травы и проч. Их эстетические поиски ориентированы на материал и текстуру (стволы деревьев, кустарник, лес и т. д.), на эффекты атмосферы (грозовое небо, снег и т. д.) или на ритмы и следы, возникающие в лесу. Для них фото-

402 См.: Crary, Jonatan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XX siècle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

графия это не просто техника или ремесло, но искусство. Калотипия в широком смысле слова располагается на пересечении двух осей: традиции и современности, искусства и экономики. Точнее, калотипия соединяет в себе современность в художественном отношении и антисовременность в экономическом: ее эстетическая ориентация провозглашает художественную современность, а ее техника предполагает неспешность, рукотворность, чувствительность, неясность и неопределенность – ценности, столь противоположные современности рынка и товара.

Амбивалентное искусство калотипии было эфемерно, находилось в меньшинстве, но оно открыло путь первому великому движению в искусстве фотографии – пикториализму. Именно пикториализм довел парадокс до предела, стремясь защитить фотографию путем растворения ее в живописи. Иначе говоря, он основал эстетику, которая была менее озабочена подражанием вещам, чем подражанием фотографии «своему другому» – живописи.

ГИБРИДНОЕ ИСКУССТВО: ПИКТОРИАЛИЗМ

Пикториализм, зародившийся в начале 1890-х годов, есть не что иное, как мощная хвала подражательности, смещению – в конечном счете эстетической нечистоте. Он систематизирует радикальное течение в искусстве фотографии, истоки которого находятся в 1850-х годах, в творчестве Поля Перье, одного из вице-президентов Французского фотографического общества.

Краткая археология пикториализма

Когда в 1855 году жюри Всемирной выставки приветствует встречу фотографии с рынком, состоящую в первых больших портретных студиях, Поль Перье оскорблен тем, что изобразительное искусство не признает фотографию за равную. Он сожалеет, что она представлена в Павильоне индустрии,

вдали от «святилища искусств», – в отличие от гравюры, которая фигурирует рядом с живописью в «священной ограде»⁴⁰³. В отличие от тех, кто видит в фотографии только механическую деятельность, он без колебаний раточает уверения в преданности изобразительному искусству: противопоставляет «фотографов-художников» «чисто индустриальным фотографам», обличает «грехи своих мнимых братьев», которые жертвуют искусством ради финансовых выгод, и в особенности смиряет художественные притязания фотографии. «Мы признали свою второстепенность и с готовностью и совершенным уважением это повторяем. На этом празднике знатных вельмож искусства нас могут насытить и крошки. Но эти крошки наши, и мы умоляем о них»⁴⁰⁴. Вассализация искусства фотографии как цена его признания изобразительным искусством – такова позиция Поля Перье.

Он высказывается также – как впоследствии и пикториализм – против вульгаризации произведений искусства средствами фотографии, против количества, враждебного качеству. Что распространено, то приедается. Умножать копии значит терять связь с оригиналом, погружаться в «нескончаемый упадок». Поль Перье отвергает дешевую цивилизацию, отрицает тезис о том, что «вульгаризация искусства»⁴⁰⁵ может улучшить вкус «масс», и снова отказывается от инструментализации фотографии. Его интересуют только вопросы искусства. Парадоксальным образом пламенное желание возвести искусство

403 На Всемирной выставке 1855 года в Париже индустриальные продукты (в том числе фотографический процесс и снимки) были представлены в отдельном павильоне неподалеку от павильона изобразительного искусства.

404 Périer, Paul, «Exposition universelle», *Bulletin de la Société française de photographie*, mai-juin 1855, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 209–212.

405 Laborde, Léon de, «Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, Exposition universelle de Londres», 1856, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 218–225. Название одной из глав: «Разрушает ли искусство вульгаризация искусства?» – вопрос, на который Лаборд отвечает отрицательно.

фотографии в ранг изобразительного искусства приводит его к отрицанию ее специфики, к защите ретуши на основании принципа, согласно которому «в случае искусства абсолютное совершенство результата – это все, средства – это ничто»⁴⁰⁶. У Перье изображение важнее процесса, продукт (результат) важнее способа производства (средств). Цель оправдывает средства: ради искусства следует принести в жертву все, даже специфику искусства фотографии. Таковы первые шаги в том направлении, на котором через сорок лет обозначится главный парадокс пикториализма: неистовое желание привести фотографическое искусство к слиянию с живописью, чистейшим образцом искусства, создает риск при этом не прийти к живописи и потерять фотографию.

Тем не менее Поль Перье является не вполне своим не только в фотографическом поле, где он прямо противостоит «промышленникам» от фотографии, но даже и на маленькой территории искусства фотографии, где Эжен Дюрье, президент Французского фотографического общества, твердо отвергает его подход к ретуши. Через отношение к ретуши, которая «накладывает работу рисовальщика на работу фотографа»⁴⁰⁷, обозначается противостояние двух концепций искусства фотографии: согласно Перье, это искусство может быть только гибридом, смесью фотографии и рисунка; согласно Дюрье, напротив, – «условием существования» всех художественных процедур являются «сложные правила, которых нельзя не знать, поскольку их незнание приводит к разрушению создаваемой ими художественной специфики». С одной стороны – искусство-метис, где ретушь является необходимым художественным дополнением фотографии; с другой – уверенность в том, что чистое искусство фотографии «должно обрести свою настоящую силу в себе

406 Périer, P., «Exposition universelle: photographes français», p. 273.

407 Durieu, Eugène, «Sur la retouche des épreuves photographiques», *Bulletin de la Société française de photographie*, oct. 1855, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 273–276. Ниже цитаты из Дюрье взяты из этой статьи.

самом, то есть в искусном использовании образующей его технологии». Концепция Перье, как сказано выше, будет актуализирована почти полвека спустя в пикториализме, тогда как взгляды Дюрье лягут в основу модернизма 1920-х годов.

Очевидно, что одна из главных причин этого соперничества – стремление монополизировать художественную легитимность в поле фотографического искусства, приобрести власть авторитетно провозглашать, кто может называться художником, какой продукт поднимается до уровня искусства, а какой нет. Перье и Дюрье создали совершенно разные концепции искусства фотографии и фотографа-художника, позже столь же радикально разойдутся пикториализм и модернизм. Причина этого в том, что они не подчиняются какому-либо универсальному определению, но выражают состояние отношений внутри поля⁴⁰⁸. В основе противостояния Дюрье и Перье на самом деле лежит разное понимание границ фотографического искусства: создается ли оно одной только фотографией или наложением рисунка на фотографию? Прежде чем модернизм утвердит ценность первого подхода к очерчиванию границ искусства фотографии, пикториализм на протяжении многих десятилетий до и после Первой мировой войны будет настойчиво предлагать второй.

Антиреализм и антимодернизм

Официальное начало нового направления в искусстве фотографии – выставка венского Камера Клуба в 1891 году. В следующем году открывает свой первый салон Бельгийская фотографическая ассоциация, затем в 1893-м появляется лондонское «Звено» («Linked Ring»), а в 1894-м – парижский Фотоклуб. На самом деле пикториализм дебютирует во Франции в 1892 году, когда британец Альфред Маскелл приезжа-

408 Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 311.

ет в Париж представить в Фотоклубе технику размытости⁴⁰⁹. Высокая активность нового направления приводит к тому, что вскоре его начинают воспринимать как триумфальное проявление наиболее центробежной концепции фотографического искусства, которую Поль Перье энергично отстаивал сорок лет назад. Но почему возник этот парадокс искусства фотографии, защищающего искусство вплоть до готовности принести ему в жертву свое фотографическое измерение? Откуда эта крайне радикальная тенденция, встречающая сопротивление даже внутри самого поля художественной фотографии? Наконец, почему пикториализм почти полвека будет доминировать на сцене фотографического искусства Западной Европы и Соединенных Штатов?

Дело в том, что ситуация, о которой – каждый по-своему – возвестили Перье и Бодлер, обострилась. Эра товара, машины, индустрии, капитала началась в середине века, а в 1890-е годы она активно развивается. Отныне ни один сектор не может избежать ее влияния, в том числе и область изображений, где фотография внесла значительный вклад в утверждение экономических законов прибыли – конечно же, в ущерб правилам искусства. Это господство товара над изображением является результатом как общего движения, так и внутренних процессов развития фотографии: введение ряда важных технических инноваций, нарастающая индустриализация лабораторных операций и бурный рост числа практикующих с распространением феномена любительства. Эту ситуацию символизирует знаменитый лозунг, выдвинутый «Кодаком» в 1888 года: «Нажмите на кнопку, остальное сделаем мы!» Известно, что американская фирма предлагала маленький аппарат, заряженный пленкой на сто кадров, достаточно быстрый, чтобы позволить моментальную съемку, и не требующий никаких тех-

409 Maskell, Alfred, «La platinotypie», *Bulletin du Photo Club de Paris*, déc. 1892, p. 382–386. См.: Poivert, Michel, *La Photographie pictorialiste en France, 1892–1914*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, université Paris-I, 1992.

нических манипуляций: корпус отправляли на завод, который брал на себя все операции проявки и печати. Действительно, любителю оставалось только нажать на кнопку, – кроме того, разумеется, что все-таки необходимо навести объектив. Очевидно, что моментальная пленка и индустриализация операций являются результатом полувековых технических исследований и индустриальной революции. Но в то же время эта автоматизация фотографических операций показывает, что в обществе утверждается зажиточный, праздный, денежный класс. Обольщенные новой легкостью фотографии, представители этого «праздного класса»⁴¹⁰ принимают и практикуют ее как любители. Переход от рынка снимков, исполненных профессионалами по трудным технологиям, к новому рынку моментальных пленок и простых аппаратов, предназначенных для любителей, рождает лавину изображений. Однако эти изображения, часто сделанные в приватной обстановке, в игровой или дилетантской манере операторами, которым обычно недостает квалификации, характеризуются серьезным снижением качества, как технического, так и эстетического. По крайней мере, образ мысли пикториалистов не позволяет им увидеть, до какой степени моментальность, легкость и освобождение от технических ограничений сообщают этим фотографиям, часто грубоватым, невероятную спонтанность, а тем самым и исключительный потенциал формальных открытий и дерзновений. Это обретение фотографией нового технического, социального и эстетического режима, которое пикториалисты воспринимают как потерю и закат, происходит одновременно со значительным снижением качества продукции мастерских, где в конце века, похоже, экономика взяла верх над эстетикой. Хотя эти два процесса не эквивалентны, поскольку один из них более перспективен, а другой абсолютно регрессивен, пикториалисты тем не менее увидели в них обоих проявление серьезного эсте-

410 См.: Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (1899). Paris: Gallimar, 1978

тического кризиса фотографии и осудили их, не затрудняясь различениями. Для них это был вопрос борьбы против предполагаемых причин упадка фотографии: против индустриализации и демократизации, против стандартизации и вульгаризации, против торговли. Пикториалисты ставили своей целью восстановить ценность фотографии, перевести ее из сферы механического искусства в область искусства в полном смысле слова.

Следует также уточнить, что живопись, с которой связывает себя пикториализм, далека от живой живописи той эпохи: импрессионизма, постимпрессионизма или модернизма 1920-х годов. Напротив, пикториалисты стремятся идентифицировать фотографию с официальной живописью Салона, с загнивающей неоклассической традицией, ревностно соблюдающей обветшалые конвенции и устаревшую жанровую иерархию. Они совершенно не видят настоящего: ни того настоящего, где развивается рыночная экономика и общественное движение демократизации, ни того, где рождается художественный авангард. Пейзажи пикториалистов ближе к пейзажной живописи барбизонцев, чем к радикально отличающимся от нее пейзажам импрессионистов, которые в 1870-е годы и в начале следующего десятилетия произвели переворот в парижском художественном мире. Хотя на картинах импрессионистов, конечно, есть побережья, деревья и поля, природа там всегда насыщена присутствием человека и его созданий: поездов, кораблей, зданий, заводов и машин. Напротив, природа у барбизонцев молчалива, удалена от цивилизации: узловатые деревья, неровные камни, таинственные глубокие пруды. Импрессионизм принимает современный мир, хоть и не прославляет его новизну, тогда как пикториализм отворачивается от него. Этот отказ еще более решительно отделяет пикториализм от постимпрессионизма Сера, чьи работы (в особенности последние полотна) отмечены настоящим пристрастием к красоте техники и современной жизни: «Цирк» (1891) напоминает о мюзик-холле и ярмарочных представлениях, а «Эйфелева башня» (1889) недвусмысленно

воспеваает самый мощный (и в те времена самый спорный) символ современности. Постимпрессионисты и импрессионисты в разной мере вовлечены в современность и в изображение современных реалий. Сера уважает простые линии, вычерченные инженерами; Писсарро и Моне погружают их в туман разнородных живописных объемов и цветовых пятен⁴¹¹. Тематические и формальные дерзновения, новые типы визуальности, которые обнаруживаются в нарастающем потоке моментальных фотографий, вдохновляют таких художников, как Моне («Бульвар Капуцинок», 1873), Кайботт («Балкон на бульваре Осман», 1880) и, конечно, Дега. Однако пикториалисты полностью игнорируют новые фотографические типы визуальности, потому что эта новая визуальность возникает в среде продукции, которая им кажется слишком популярной и тривиальной, чтобы относиться к искусству: она слишком отмечена современностью, слишком далека от интерпретации – истинного предназначения фотографии, по мнению пикториалистов.

Для теоретика пикториализма Констана Пьюйо сюжет – ничто, интерпретация – все. Леонард Мизон, со своей стороны, заявляет: «Сюжет – ничто, свет – все». Эта позиция противоположна эстетической программе, созданной Флобером во время работы над «Госпожой Бовари»: «хорошо писать о посредственном»⁴¹². Умение писать о реальности, а не описывать ее, стремление возвести самые тривиальные сюжеты романа, считавшегося тогда низким жанром, до высот самой изысканной поэзии проистекало из тройного отказа: от стилистических и сентиментальных преимуществ романтизма, от фальшивого идеализма буржуазного искусства и, наконец, от реализма, который в увлечении ложным материализмом забывает о языке как истинном материале литературы⁴¹³. Когда

411 Schapiro, Meyer, «Serat», in: Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982, p. 377.

412 Flaubert, Gustave, *Correspondance*, t. II, p. 429, letter à Louise Colet, 12 sept. 1853.

413 Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 140–147.

Пьюи настаивает на том, что интерпретация важнее сюжета, он стремится не найти свое решение проблемы реализма, – как делают, каждый по-своему, Флобер или Дега, – но бежать от него. Это бегство от реализма выражается в том, что нарушается всякая связь между изображением и вещью и, следовательно, происходит разрыв с собственной сущностью фотографии, а также в том, что пикториалистские изображения возносятся на небесную высоту художественного идеала изобразительных искусств. Одним словом, это ведет к тому, чтобы вовлечь художественную фотографию в антиреалистическую и антимодернистскую реставрацию. Попытка реставрировать в изображениях ценности, чуждые фотографическим процедурам, будет усердно проводиться до конца существования направления, до середины 1930-х годов, а ее пик придется на 1925 год, когда в фотографии возникнет модернизм, против которого пикториализм будет ожесточенно и тщетно бороться.

Машина и рука

Пикториализм смог почти полвека проводить своей проект подъема престижа фотографии на уровень живописи и бороться за признание ее одним из изобразительных искусств, потому что он обладал сильной организацией и значительной международной сетью. В Европе пикториалисты, чаще всего состоятельные любители, объединяются в ассоциации, вступающие в соперничество с фотографическими обществами предшествующего периода: парижский Фотоклуб противостоит Французскому фотографическому обществу, венский Камера Клуб соперничает с Фотографическим обществом (Photographische Gesellschaft), братство «Звено» («The Linked Ring Brotherhood») выступает против старого Фотографического общества Великобритании, появляется Бельгийская фотографическая ассоциация и т. д. В Нью-Йорке Альфред Стиглиц становится вице-президентом Камера Клуба и отвечает за издание жур-

нала «Camera Notes» («Камера-записки») ⁴¹⁴. Эти ассоциации, объединяющие состоятельных людей, богаты; они организуют престижные международные выставки, издают журналы и монографии, устраивают широкие теоретические обсуждения, создают многочисленные технические советы. Категорически отвергая студийные портреты, документальные виды или снимки любителей, они делают это не из-за экономической конкуренции или борьбы за территорию, а только потому, что такие работы символически дискредитируют пикториализм, что затрудняет его продвижение к легитимности.

В целом движение пикториализма – это огромная организация, семиотическая и материальная. Присущие пикториалистской организации семиотический режим высказывания – манера говорить и материальная машина визуальности – способ (заставить) видеть ⁴¹⁵ полностью определяются стремлением к идеалу: сообщить фотографическим изображениям престиж полноправных произведений искусства, способных внутри системы изобразительных искусств конкурировать с графикой и живописью. Эта двойная ориентация – на дискурсивный режим высказывания и на материальную машинерию визуальности – проявляется в том, что многочисленные тексты-манифесты, публикуемые руководителями движения, носят одновременно теоретический и практический характер. В книгах и статьях французов Робера Демаши и Констанана Пьюйо технические советы и практические детали постоянно перемежаются с теоретическими размышлениями, философскими рассуждениями, эстетическими замечаниями, а также с полемическими выпадами. Материальная и эстетическая практика фотографии базируется на сумме высказываний, ведущих ее, поддерживающих, ориентирующих, оправдывающих и защищающих. Во многом пикториализм как организация создается именно этим един-

414 Mélon, Marc, «Au-delà du réel, la photographie d'art», in: Lemagny, Jean-Claude et Rouillé, André, *Histoire de la photographie*, p. 82-101.

415 Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, «Postulats de la linguistique», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 112.

ством и различием материальной практики и семиотического выражения, создания изображений и произнесения текстов.

Каков процесс пикториалистского видения? Что они видят, какие предметы, какие тела, какие состояния вещей? И прежде всего: «как они извлекают из этих предметов, качеств и вещей визуальные образы?»⁴¹⁶ Пикториалистская визуальность неотделима от уникального слияния двух гетерогенных элементов: машины фотографии и руки фотографа-художника. Именно полное принятие этого слияния, категорически отвергнутого другими направлениями в фотографии, составляет уникальность пикториализма: проявление в изображении симбиоза машины и руки⁴¹⁷.

Машина (комплекс технических приспособлений и специфических для фотографии механических, химических и оптических процедур) и рука (субъективный, человеческий, в том числе и телесный фактор изображения) в этом характерном для пикториалистского понимания фотографического искусства слиянии мыслятся как нерасторжимые и антагонистические. Именно на этом их конфликтном единстве основана смешанная практика пикториализма, который стремится поместить свои изображения между фотографией и живописью таким образом, чтобы они не смешивались ни с первой, ни со второй. Поэтому пикториалистские процедуры часто подводят изображение как можно ближе к графике, но при этом никогда не порывают с фотографией; поэтому, с другой стороны, фотографы-художники пикториализма категорически отвергают распространенное тогда представление о «прямом» снимке, чистой фотографии.

416 Deleuze, Gilles, «Les strates ou formations historiques: le visible et l'énonsable (savoir)», in: Deleuze G., *Foucault*, p. 70.

417 Когда слияния и смешения главенствуют над инструментами, деятельность ведет не к производству благ, а к определенному состоянию смешения тел в обществе: «Общество определяется этими своими слияниями, а не своими инструментами» (Deleuze G., Guattari F., «Postulats de la linguistique», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 114).

Авторское вмешательство: процедура гибридизации

В самом основании пикториализма лежит жесткое отвержение чистой фотографии, воспринятой как совершенное воплощение всего, что ему чуждо: регистрации, автоматизма, подражательной имитации, машины, объективности, буквальной копии. Согласно «великому рассказу» пикториализма, механическая чистота имманентна фотографии и несовместима с искусством, поскольку художественное творение требует качеств совершенно другого порядка: не автоматической регистрации, но человеческого вмешательства, не рабской имитации, но интерпретации, не машины, но руки, не объектива, но глаза, не вида, но видения, не объективности, но субъективности. Только при соблюдении этих условий фотографический снимок может стать не (объективной) буквальной копией, а (субъективной) интерпретацией, без чего не бывает искусства.

Чтобы приблизить фотографию к искусству, фотограф-художник должен поработать над изменением действия машины. Он обладает правом прямого вмешательства в изображение, в том числе и с помощью руки. Слияние машины и руки, которое, как предполагается, обеспечивает переход от рабского подражания к художественной интерпретации, согласуется с эстетикой смешивания и этикой вмешательства. Таким образом, фотографическое искусство мыслится как микст, смешение гетерогенных принципов, как по необходимости нечистое искусство. Вмешательство – это процедура смешивания. Именно экстрафотографическое (то есть антифотографическое) вмешательство создает парадоксальное смешение фотографии и чуждых ей процессов в пикториалистском изображении.

Интерпретация требует эстетически завершенного вмешательства. Предполагается, что фотограф умеет только дублировать реальность и чужд интерпретации, которая является достоянием фотографа-художника, относящегося к реальности так же, как относится музыкант к партитуре или актер к тексту. Экстрафотографические вмешательства, производимые с

помощью руки или иным способом, рождают интерпретацию, создавая субъективную дистанцию между реальностью и изображением. Выстраивая дискурс об интерпретации как признаке художественности, пикториализм делает вид, будто он верит, что документальная фотография воспроизводит реальность как она есть. При этом забывается, что фотография – это всегда уже интерпретация. Пикториализм слеп по отношению к документальной практике потому, что он стремится возвести фотографию в ранг искусства интерпретации, уменьшить ценность изображенной вещи ради увеличения эстетической значимости операций, совершаемых с изображением.

Вмешательство имеет место на всех стадиях фотографического процесса: и во время работы над негативом – фотосъемки, и во время работы над позитивом – печати. На протяжении ряда лет пикториализм разрабатывает целую серию довольно несвойственных фотографии, иногда даже странных процедур (как ручных, так и химических или оптических), которые направлены на достижение общей цели: превратить фотографический механизм в искусство, отменить автоматизм запечатления, чтобы сделать возможной интерпретацию – словом, предпринять все возможное против автоматизма, механичности, чистого умножения экземпляров. Ретушь привлекла внимание пикториалистов потому, что она была первой техникой вмешательства, ее откровенно ручной характер сообщал ей высокую символическую ценность, к тому же она являлась последним звеном цепи, которая начинается с момента съемки.

В момент съемки пикториалисты опасаются чистоты, точности, избытка деталей, оптического совершенства; они обвиняют объектив в том, что он убивает естественное видение, присущее глазу. Чтобы приблизиться к способу видения глаза, которое предполагается истинным, пикториализм предписывает очеловечить объектив, смягчить его машинный характер. Именно так были изобретены разнообразные парадоксальные оптические приспособления, которые соединяли объектив с элементами, предназначенными отменить его достоинства. Эти

странные слияния объективов и контробъективов специально разработаны, чтобы производить снимки с размытыми контурами, изображения, сделанные как бы широкими мазками, напоминающие работы живописцев барбизонской школы. Наиболее радикально архаизирующее решение – это стеноп: фотография без объектива, полученная по принципу старой камеры обскуры с помощью герметично закрытого ящика, в котором имеется только отверстие, проколотое иглой. «Легкая размытость, присущая этой технологии, заменяет сухость объектива художественной гармонией»⁴¹⁸, – комментирует Рене Кольсон, главный герой стенопа. Другая архаизирующая отмена достижений фотографии – использование в качестве объектива очковых стекол, призванное заместить математическую имитацию поэтической интерпретацией. Учитывая эту решительно антифотографическую ориентацию, оптик Дальмайер в 1896 году выпускает в продажу «художественный» мягкорисующий объектив «Soft Focus», специально разработанный с учетом пикториалистской эстетики: «Разве не приближает нас к живописи эта размытость, это обволакивание? Широкие живописные мазки совершенно противоположны фотографической четкости, которую так превозносили в прошлом. Это отказ от лишних деталей, смягчение фотографического целого. Ретушь становится ненужной, поскольку все растушевано действием света»⁴¹⁹, – выражает свое удовлетворение Пьер Дюбрей, который здесь лишь переформулирует традиционную теорию жертв. Будет разработан ряд других художественных объективов, предназначенных для создания эффектов, свойственных главным жанрам: объектив для портрета, объектив для сцен движения и даже «объектив для рационального пейзажа».

Эти оптические решения актуализируют пикториалистскую концепцию фотографического искусства, которая парадоксаль-

418 Colson, René, *La Photographie sans objectif. Conférence du 27 déc. 1891*. Paris: Gauthier-Villars et Cie, 1892.

419 Dubreuil, Pierre, «De l'enveloppement», *Photo-Gazette*, nov. 1903, p. 8–11.

ным образом обнаруживает крайнюю антифотографичность. Фундаментальный парадокс, возникающий из самой природы этого гибридного искусства, находящегося между чистой фотографией и искусством живописи, усматривается в разных моментах: в манере видения (объектив и глаз), в способе изготовления (машина и рука), в формах (четкость и размытость), в подходе (имитация и интерпретация), как мы увидим позже, – в материалах (соли серебра и гуммибихроматы), даже в технологии знакового объектива «Soft Focus», где конфронтация двух линз, конвергентной и дивергентной, создает эффект размытости. Ожесточенное сопротивление пикториалистов объективу имеет эстетические и символические основания и выражается в полном отказе от него при использовании стенопа, в обращении к рудиментарным процедурам вроде очковых стекол, в изобретении мягкорисующих объективов. Это сопротивление равным образом приводит к использованию недостатков объектива, его хроматических и оптических аберраций, в особенности астигматизма, и в применении неисправленных объективов (анапланатов). Интерес к аберрациям возвращает к рудиментарному и архаическому и вызван поисками художественной оптики, которая полностью противоположна существующей научной. Все названное выше совершается в соответствии с эстетикой, направленной на систематическую отмену «достоинств» фотографического процесса, и вписывается в более общий проект перехода от аналитической передачи образа, свойственной автоматической фотографии, к синтетической передаче, присущей искусству рисунка⁴²⁰.

Чтобы осуществить этот проект, необходимо вторгаться не только в конструкцию объектива и съемку, но и во все этапы фотографического процесса, прежде всего в работу с негативом. Если для чистой фотографии негатив – священный элемент, то пикториалисты обращаются с ним как с поверхностью, требу-

420 Puyo, Constant, «La photographie synthétique», *La Revue de photographie*, N 4-5, 1904, p. 105-110, 137-144.

ющей художественного вмешательства. Подобно граверам, они наносят на него пятна, царапают его или отщепляют кусочки желатины, как делает Робер Демаши с его методикой «резцовой ретуши»⁴²¹. Поставив под сомнение неприкосновенность негатива, он утверждает пластическую автономию снимка и его независимость от изображаемой вещи, разрушает автоматизм съемки.

После художественного вмешательства в негатив происходит работа над техникой печати и над самим снимком, для чего пикториалисты возвращают старый гуммибихроматный химический процесс, достоинством которого является невероятная гибкость. Гуммибихромат – настоящий фетиш пикториалистов: этот материал великолепно поддается воздействию кисти, растушевки, ваты или пальца⁴²². Вместо детальности и резкости серебряной фотобумаги он дает «мягкие линии сепии и сангины, которые как будто вышли из-под руки акварелиста или рисовальщика»⁴²³. Защищая в Салоне 1897 года понятие «уникальный снимок», Констан Пьюо ставит своей целью изгнание из фотографии всякого автоматизма – в первую очередь того, который утверждает единство негатива и позитива и обосновывает механическое воспроизведение. Как негатив благодаря художественному вмешательству выходит за собственные пределы, превосходит вещь и разрушает репрезентацию, так и отпечаток под рукой фотографа-художника становится единственным и уникальным. После разрыва связи между ними негатив – ничто, снимок – все: отныне важен не негатив, который считают точной автоматической копией, но уникальная художественная интерпретация. Создавая гибрид руки и машины, пикториалисты стремятся воспрепятствовать всякому автома-

421 Demachy, Robert, «La retouche au burin», *La Revue de photographie*, N 4, 1905, p. 97–102.

422 Puyo, Constant, «Le procédé à la gomme», *La Revue de photographie*, N 3–4, 1903, p. 142.

423 Rouillé-Lavédèze A., *Sépia-photo et sanguine-photo*. Paris: Gauthier-Villars, 1894.

тизму, лежащему в основании фотографической воспроизводимости и множественности, и ввести интерпретацию на всех этапах, ведущих от вещи к негативу, а затем – к снимку. Автоматизм делает фотопечать процедурой повторения, в то время как вмешательство руки стремится внести различие в самые основания пикториалистской печати. Вместо серии одинаковых снимков появляется ансамбль уникальных изображений, где одно не похоже на другое.

У пикториалистов ретушь больше не является единственным возможным нефотografическим действием, приложимым к чистым снимкам. Ретушь широко вторгается в фотографический процесс и распространяется на все его стадии не для того, чтобы улучшить изображение или смягчить его крайности и недостатки, но для того, чтобы радикально его изменить. Ретушь становится уже не косметикой, а глубоким воздействием, направленным на преобразование индустриального продукта в произведение искусства. Эта концепция фотографического искусства как соединения человеческого вмешательства и машинного автоматизма нашла воплощение в широко распространеннейшей печати снимков на гуммибихроматной бумаге. С 1909 года пикториалисты в основном продвигаются в направлении механизации изображений: появляется печать типографской жирной краской. Гуммибихроматы еще используются, но только для того, чтобы выполнить матрицы, необходимые для литографической печати. Здесь еще заметно стремление соединить процедуры сингуляризации с фотомеханической печатью, извлечь из множества единичное изображение. С помощью кустарного нанесения краски и благородных носителей фотографии пытаются сделать множественное единичным, следуя технике гравюры, которая становится знаком нового пикториалистского видения искусства.

Это видение согласуется с пикториалистским режимом истины. В противоположность истине документальной, которая опирается на механизм, четкость, устранение человека, объективность процедуры, пикториализм энергично защищает режим

истины, базирующийся на размытости, интерпретации, субъективности, искусстве. Пикториалистская истина утверждается в процедуре смешивания: это не воображаемая истина рисунка или живописи и не аналитическая истина фотографии, но синтетическая истина фотографического искусства. Эту истину и это искусство пикториализм будет создавать и защищать почти полвека, пока не исчезнет в 1930-е годы после ожесточенной, но безрезультатной борьбы с модернизмом.

МАШИННОЕ ИСКУССТВО: НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ

В начале 1920-х годов казалось, что Первая мировая война не повлияла на главенство пикториализма в фотографическом искусстве. Во всей Европе быстро восстановилась довоенная активность. Во Франции в 1924 году под эгидой парижского Фотоклуба и Французского фотографического общества снова открывается традиционный Салон фотографического искусства, приостановленный на время военных действий. Ситуация меняется только в 1925 году, под воздействием двух событий, которые происходят в Германии не прямо в сфере фотографического искусства, а на его периферии – в поле искусства в собственном смысле слова. Этими событиями стали публикация труда Ласло Мохой-Надь «Живопись, фотография, кино» и организация художественной выставки «Новая вещественность» («*Neue Sachlichkeit*») в мангеймском Кунстхалле⁴²⁴.

Ласло Мохой-Надь не фотограф, а художник и теоретик. Хотя он и становится значимой фигурой в фотографии, но занимается ею с точки зрения строгого искусства, стремясь изобрести небывалые изображения и преодолеть ограничения глаза. При этом с

424 Lugon, Olivier, *Le style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, thèse de doctorat, département d'histoire de l'art, faculté des Lettres. Université de Genève, 1994.

точки зрения фотографии его формальные опыты и дерзновения расцениваются как сомнительные игры. Тем не менее «Живопись, фотография, кино», которая, как мы увидим, знаменует рождение «нового видения» и всего немецкого модернистского движения, вызовет множество откликов, как дискурсивных, так и визуальных, у представителей фотографического искусства. Что до выставки в Мангейме, в ней не участвует ни один фотограф, только художники: Георг Гросс, Отто Дикс, Александр Канольдт и Георг Шримпф. Но обозначенное ею возвращение к фигуративности, предложенные ею формы холодной точности и само ее название – «Новая вещественность» – делают ее провозглашением одного из принципиальных полюсов модернизма, в том числе и за пределами живописи. В то время как художники «нового видения», подобно Мохой-Надю, пользуются фотографией как художественным материалом, *фотографы* (например, Альберт Ренгер-Патч) разрабатывают главные ценности «Новой вещественности» в поле фотографического искусства. Пикториалисты сместили фотографическое искусство к границам живописи и графических искусств, тогда как модернисты, напротив, утверждают его на границах документа.

В целом немецкий модернизм стимулирует возникновение радикально антипикториалистского фотографического искусства, которое одну за другой отвергает главные ценности пикториализма. Он предлагает версию фотографического искусства, отличную от той, что господствовала до этого момента, более близкую к машине и науке, чем к руке и искусству. Новое фотографическое искусство открыто отстаивает свою машинную специфику, позволяющую осуществить новые виды визуальности. Это скорее искусство поверхности, чем глубины.

Чисто фотографическое искусство

Развивая высказанные в 1850-е годы идеи Поля Перье, пикториализм защищал и утверждал версию фотографического искусства, основанную на создании гибрида руки и фотографии,

предполагая, что искусство не сумеет использовать машинные процедуры без определенного посредничества руки. Действительно, пикториалисты в целом признавали своеобразие фотографического искусства, обладающего особым материалом, но они всегда отказывались признавать самодостаточность фотографии⁴²⁵. По их мнению, художественная ценность изображений формируется только вмешательством руки, вне фотографической машинерии, в соединении фотографии с графическим искусством. С появлением «Новой вещественности» побеждает другая концепция, восходящая к Эжену Дюрьюе, – концепция фотографии как особого искусства, которое «обретает свою настоящую силу в себе самом, то есть в искусном использовании образующей его технологии»⁴²⁶.

В 1928 году Альберт Ренгер-Патч, центральная фигура «Новой вещественности», публикует свой знаменитый альбом из ста фотографий под названием «Мир прекрасен». В основе этого художественного шага убеждение, что фотография располагает «своей собственной техникой и своими собственными инструментами»⁴²⁷ не для того, чтобы получать «эффекты, подобные живописным», а напротив, для того, чтобы создавать «фотографии, которые могут существовать благодаря своим чисто фотографическим достоинствам», без малейшего заимствования у искусства. Это решительное утверждение специфики фотографического искусства, абсолютно независимого от традиционных художеств, является одновременно и прямым отрицанием пикториализма, и признанием недавно сформировавшейся связи между искусством и машиной. Отныне фотографические качества больше не препятствуют, но весьма способствуют художественной ценности снимка. Совершается решительный по-

425 Badiou, Alain, «Art et philosophie», in: Alain Badiou, *Petit manuel d'esthétique*. Paris: Seuil, 1998, p. 20–21.

426 Durieu E., «Sur la retouche des épreuves photographiques», in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 273–276.

427 Renger-Patsch, Albert, «Buts», *Das Deutsche Lichtbild 1927* (1927), in: Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne*, p. 138–139.

ворот: Ренгер-Патч заявляет, что именно «умение механически передавать форму», которое долгое время ставили фотографии в упрек, «возвышает ее сегодня над другими средствами выражения». Модернистский вариант фотографического искусства проистекает именно из инверсии художественного и механического статуса.

Эта инверсия, которая одновременно наблюдается и на периферии фотографии в подъеме инженерного искусства, происходит в тот момент, когда в Германии повсеместно возникает увлечение машинами, как экономическое, так и эстетическое. «Опьяненные успехами техники, – замечает саркастичный обозреватель, – мы сегодня хотим объективного искусства, утилитарной художественной формы – одним словом, инженерного искусства»⁴²⁸. Это движение затрагивает и фотографическое искусство, его формы, объекты, режимы визуальности, разрушая при этом слияние машины и руки, которое служило ядром пикториализма. Действительно, модернистская фотография характеризуется другим слиянием. Пикториалистская направленность на соединение «машина–рука» в модернизме уступает место гармоничному слиянию машины и вещи, где главенствует машина. Модернистское фотографическое искусство основывается на одобрении присущего фотографии союза между машиной и вещами мира. Это фундаментальное для «Новой вещественности» слияние вовсе не тождественно понятию отпечатка. Отпечаток – результат химической и световой реакции, где оптика, как показали фотограммы Мохой-Надя, вторична, тогда как слияние машины и вещи, в свою очередь, является прежде всего машинным. Отпечаток носит скорее химический характер: это съемка, контакт и фиксация. Характер модернистского единства «машина–вещь» скорее оптический: это видение, машинное производство визуальности.

428 Quedenfeldt, Erwin, «Photographie et art photographique», *Das Deutsche Lichtbild 1930* (1929), in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 165.

В «Новой вещественности» машина приобретает художественный суверенитет, в котором ей упорно отказывал пикториализм. Руку вытеснили вещи. В этом отношении показательно, что Ренгер-Патч сначала предполагал назвать свою книгу не «Мир прекрасен», а «Вещи». Переход от пикториалистской связи «машина–рука» к модернистской «машина–вещь», утверждение главенства вещей над вмешательством руки выражается в том, что человек стал занимать меньше места в изображениях, а также в модернистском требовании объективности и реализма, противоположном пикториалистскому стремлению к субъективности. Операционный процесс также полностью изменился. Отныне, согласно критику Эрвину Кведенфельдту, «фотографическая машина видения работает в полной независимости от любого человеческого воздействия, в особенности от эстетических и художественных установок. Она будет самостоятельно создавать новые продукты – машинные изображения, соответствующие ее специфическому характеру»⁴²⁹. Речь идет о машине видения, машине производства чисто фотографических, отдаленных от человека изображений: «Новая объективность» устроена так, что фотограф-художник больше не противопоставлен машине, не стремится, как пикториалисты, подчинить ее, но «в свою очередь, он сам превращается в машину видения, совершенно идентифицируется с ней, медленно приближается к ней и в ней совершенно освобождается от самого себя»⁴³⁰.

Слияние машины и вещи, независимость машины от человека или идентификация человека как машины – эти игры свойственны фотографии «Новой вещественности». Вещи мира сливаются с машиной-фотографией, в которой растворяется тело фотографа, ставшее устройством, механизмом. Эти материальные и дискурсивные, реальные и фантазматические обмены между человеком, машиной-фотографией и вещами ха-

429 Quedenfeldt, Erwin, «Photographie et art photographique», p. 166.

430 *Ibid.*

рактизируют внутреннее устройство фотографии «Новой вещественности», их логика связана с полным расцветом индустриального процесса. Что же видит это направление, где видение полностью механизировано, подчинено машине-фотографии, где механизмы аппаратов соединяются с живым телом фотографа? И как оно видит? Какие сингулярные визуальности производит объединение машины и вещей? Многие авторы в 1920-е годы утверждают, что «техника создает более тесные, чем когда бы то ни было, связи между нами и природой»⁴³¹, что фотоаппарат является одновременно «новым средством художественного творчества» и эффективным инструментом для того, чтобы «заглянуть в миры, которые до настоящего времени оставались закрытыми для нашего ума». Если взгляд фотографии раскрывает глубину вещей и достигает далеких предметов, то как именно это делается? Какова фотографическая визуальность «Новой вещественности», основанная на машине?

Современная визуальность: ясность

Уникальность и сила снимков представителя «Новой вещественности» Альберта Ренгер-Патча заключается в их «машинности»: он смиренно ограничивается использованием техник и инструментов фотографии, ему свойствен широко распространенный в 1920-е годы вкус к «механической передаче формы»⁴³². Фотографическая чистота, отказ от малейшего влияния пластических искусств теперь становятся условием художественной ценности снимков. Новые режимы визуальности формируются в процессе перехода от фотографии, образующей гибрид с графическим искусством и деятельностью руки, к чистой фотографии.

431 Nierendorf, Karl, preface, *Les Formes premières de l'art de Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst*, 1928, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 175.

432 Renger-Patzsch A., «Buts», *Das Deutsche Lichtbild 1927 (1927)*, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 138–139.

Чистота здесь означает четкость линий, тонкость деталей и механическую передачу форм. Фотография «Новой вещественности» производит особую визуальность. Пикториализм наделял высшей художественной ценностью размытость, тень, плотность, умножал экраны, эффекты и расстояния между вещами и изображениями; отныне превалируют резкость, ясность, тонкость, прозрачность, механическая передача. Пикториализм стремился интерпретировать реальность; «Новая вещественность» сосредоточивается на проекте «возвращения магии» с помощью точности. Первый постоянно удалялся от вещей и преображал их; вторая мечтает лишь о том, чтобы подойти к вещам как можно ближе и с уважением изобразить их такими, каковы они есть.

В широком смысле ясность, свойственная «Новой вещественности», включает в себя целый ряд технических и формальных фотографических процедур, которые создают прозрачность изображения. Ясность неотделима от формальных характеристик света, дистанции и передачи изображения, но это также идеал точности и объективности. Ясность – прежде всего качество света и характер распределения световых нюансов на снимке; это также максимальная четкость линий и бесконечное богатство деталей, полученное с помощью рационального использования технических ресурсов фотографии; к тому же это частое обращение к крупным планам и приближению видов. Наконец, ясность – это форма анонимности, дающая оператору возможность стать «машиной видения». Устраняя субъективность фотографического процесса, техническая точность способна достичь идеала объективности.

Эта ясность столь специфична и нова, что в 1920-е годы она вызывает удивление. Знакомясь с фотографиями Ренгер-Патча, художественный критик Гуго Зикер в прямом смысле слова изумлен точностью передачи, крупными планами и силой деталей. Эти формальные элементы придают в его глазах колоссальную описательную мощь снимкам, которые способны «открывать природу с интенсивностью более высокой, чем сама

природа» и таким образом заставляют «увидеть известные земные вещи <...> как странное чудо»⁴³³. Итак, ясность позволяет увидеть нечто иное, чем тени, помутнения, дистанции и субъективности пикториализма, потому что она опирается на иную практику фотографии. Будучи суммой фотографических позиций, практик и форм, ясность «Новой вещественности» заглядывает вглубь вещей, чтобы извлечь из них неизвестные аспекты, новые очевидности. Она придает взгляду неведомую прежде остроту и интенсивность. Она позволяет (в течение некоторого времени) не только видеть вещи более интенсивно, чем при естественном видении, но и видеть их по-другому: самые банальные из них возвышаются до «странных чудес». Другими словами, ясность – форма модернистской визуальности, опирающейся на особый аппарат, каковым является фотография «Новой вещественности».

Очевидно, что визуальность прилагается к вещам и воплощается в формах, но не сливается с ними. Независимо от вещей и форм режимы визуальности представляют собой способы видеть и позволять увидеть, модусы работы со светом и распределения света – уникальные конфигурации света и тени, видимого и невидимого. Пикториализм и «Новая вещественность» различаются не столько по своим тематическим регистрам, сколько по производимым ими режимам визуальности, то есть формам света, которые они проецируют на вещи, и очевидностям, которые они таким образом проявляют. Модернистский и пикториалистский режимы визуальности противостоят друг другу как два типа формирования света: резкость и размытость, механизм и рука, свет и тень, прозрачность и замутненность. Пикториализм и «Новая вещественность» характеризуются двумя различными до противоположности формами света, и эти формы актуализируются в каждом изображении. Следовательно,

433 Sieker, Hugo, «Réalisme absolu. À propos des photographies d'Albert Renger-Patsch», *Der Kreis*, mars 1928, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 138–139.

аппараты, практики и процедуры, характерные для каждого из этих двух направлений в художественной фотографии, функционируют как два модулятора света, как две машины дляковки особой формы света. Создать изображение значит пустить в действие именно эту или другую машину модуляции света, актуализировать эту или другую виртуальную форму света в осязаемых фотографических формах и материалах. Режимы визуальности (пикториалистский или модернистский) – это образы, которые каждая световая форма, каждый тип модулированного света извлекает из вещей и позволяет увидеть. Таким образом, понятие визуальности дает возможность рассматривать каждое художественное течение как модулятор света, машину модулирования света. Другими словами, в искусстве вещи освещены не случайным светом, а модулированным. Модулированный свет, присутствующий каждому виду художественной деятельности, делает очевидными, видимыми только определенные аспекты вещей, что и конституирует визуальность в точном смысле слова – визуальность, которая недоступна прямому взгляду, но актуализируется в конкретных изображениях.

Рассматривая совершенно другую сферу – тюрьму – Мишель Фуко противопоставляет две тюремные машины, карцер и паноптикон, через формы света, которые они модулируют. Паноптикон состоит из периферии освещенных камер и центральной башни надзирателей, остающейся в тени. «Паноптикон – машина, разрушающая соответствие “видеть – быть видимым” : в периферическом кольце тотально видимы, но никогда не видят; в центральной башне видят всё, но никогда не видимы»⁴³⁴. Принцип паноптикона переворачивает принцип карцера. Карцер закрыт, неосвещен и скрывает – паноптикон помещает заключенного в противоположные условия видимости, выставляя его на сильный свет, под взгляд надзирателя (который предполагается постоянным, но проверить это нельзя). Карцер лишает

⁴³⁴ Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimar, 1975, p. 203.

заключенного света и скрывает, тогда как паноптикон заливает его светом и выставляет на обозрение. Это два противоположных модуса циркуляции света и взгляда, два типа тюремной архитектуры, два типа содержания заключенных, но также и две разные ситуации осуществления пенитенциарной власти. Одно из преимуществ понятия визуальности заключается именно в том, что оно помещает фотографию в ряд более общих предметов, интересующих власть. Оно напоминает, что фотографические формы, являясь механическими, тем не менее не несут в себе ничего автоматического (как утверждают еще и сегодня); что они, напротив, прямо зависят от того, каким образом машина фотографии приводится в действие, иначе говоря – от конкретного способа обращения с аппаратами, телами, вещами, светом, взглядом.

Независимо от того, признают это деятели фотографии «Новой вещественности» или нет, за ее кажущейся нейтральностью скрываются цели власти. Работы Ренгер-Патча этого также не избежали. Переход от предполагавшегося вначале названия «Вещи» к окончательному «Мир прекрасен» уточняет его истинные цели: не только «восстановить» объективность вещей мира, но и прославить мир машин, индустрии, товаров – все то, что пикториализм отказывался видеть и пытался преобразить в своей практике, механизмах, изображениях. «Мир прекрасен» состоит из ста снимков: очень крупные планы растений и животных, шесть лиц, «маленькие уголки природы» (Бодлер), фрагменты вещей, части зданий, детали машин, участки промышленных предприятий, серии фабричных предметов или машины серийной структуры, а также сопоставления изображений – например, высокая печь и готический свод, железнодорожный мост и нефть церкви, два огромных портовых крана. Крупные планы, четкость, детальность и графическая структура кадра создают захватывающий ансамбль, который современники единодушно (или почти единодушно) восхваляют. Курт Тухольский предпочитает фотографии растений и веществ, но тем не менее отмечает, что сборник «показывает наше время»,

и в особенности то, как «техника вошла в природу»⁴³⁵: металлические конструкции похожи на леса, растения – на машины, железнодорожные мосты – на церковные нефы. В этом источник силы сборника: он прославляет индустриальное общество, не сосредоточивая взгляд на нем самом, но фотографируя растения и животных в той же манере, что машины, заводы и церкви. Ренгер-Патч в некотором роде «натурализует» и культивирует индустрию. Машины естественно и гармонично (значит, неоспоримо) вписаны в мироздание, в длинное время материи, природы, флоры и фауны, а также человечества и цивилизации. Напротив, «механическая передача» природных вещей и выявление в них геометрических структур соотносят видимое разнообразие мира со структурированной красотой индустриальных, механических, серийных форм. Ренгер-Патч дает зримую форму модернистскому убеждению в том, что индустрия имманентна миру, является его завершением.

Выбор предметов для показа, машинный характер, особая манера преобразовать любую вещь в индустриальный объект и эстетическая ориентация, в которой техника становится основанием красоты, в определенном смысле сводят фотографию «Новой вещественности» и индустрию в единое целое. Пристрастие к индустрии утверждается также в том, что «Новая вещественность» скрывает, оставляет в тени эксплуатацию и общественную борьбу, жизнь и внутренний мир людей. По мнению Оскара Шюрера, «Ренгер-Патч не стремится внести в индустриальный феномен патетическое содержание»⁴³⁶: он направляет на промышленные предприятия взгляд, «лишенный человеческой чувствительности». Силой своей объективности эта фотография сводит мир к вещам, а вещи к механизмам. Это мир без человека, он лишен социальной плотности, субъективности; и если он прекрасен, это происходит оттого, что омываю-

435 Tucholsky, Kurt, «Le plus beau cadeau», *Die Weltbühne*, 18 déc. 1928, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 138–139.

436 Schürer, Oskar, «Industrialisation et photographie», *Der Satrap*, juin 1926, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 163.

щий его свет делает видимыми мирные и гармоничные области растений и машин и покрывает тенью человеческие беспорядки, оттого, что этот мир увиден взглядом, который остается на поверхности вещей.

Поверхность вещей

Фотографическая визуальность «Новой вещественности» фундаментальным образом обращена к поверхности. В этом еще одно ее отличие от пикториализма, а также причина того, что в социальном плане она подвергается критике со стороны современников. Раздраженный забвением человека, труда и общества ради механизмов, исполненный недоверия к своего рода слепоте, которая состоит в том, чтобы видеть в мире только вещи и их красоту, Фриц Кур бросает сильное возражение: «Разве мир только прекрасен?» Автор рекомендует Ренгер-Патчу «однажды сходить посмотреть на гнездо клопов или на жилище рабочих, лучше всего – сельскохозяйственных». «Возможно, – добавляет он, – удастся также сделать очень милые фотографии в наших современных центрах и тюрьмах»⁴³⁷. Словом, мир прекрасен, если держаться только видимости, поверхности, вещей. В 1931 году Вальтер Беньямин связывает «Новую вещественность» с модой и рекламой и низводит ее до уровня фетиша, чистого продукта кризиса социального порядка: эта «фотография способна изобразить во всех подробностях любую банку консервов, но не способна передать ни одно из человеческих взаимоотношений, с которыми она соприкасается»⁴³⁸. Помещение фотографии рядом с модой, рекламой, коммерциализацией на стороне, противоположной знанию и «разоблачению», по сути декларирует ее провал, оценивает ясность как приманку, простой поверхностный эффект, а главное – приводит к оспарива-

437 Kuhr, Fritz, «Le monde n'est-il que beau? (encore une critique de Renger)», *Bauhaus*, avril-juin 1929, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 145.

438 Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie», in: Walter Benjamin, *L'homme, le langage, la culture*, p. 76-77.

нию претензий фотографии на объективность, к обвинению ее в слепоте перед лицом общественных и человеческих феноменов, к упреку в том, что она видит только вещи.

Встают вопросы о том, способна ли модернистская фотография на «разоблачение», ведет ли ясность к знанию, какова познавательная эффективность фотографической позиции «восстановления» вещей. В противоположность Ренгер-Патчу, Беньямин вместе с Брехтом утверждает, что «разоблачение» не достигается ни съемкой, ни восстановлением, ни конструкцией: «Простое “воспроизведение реальности” менее чем когда-либо способно объяснить что бы то ни было в реальности. Фотографии заводов Круппа или АЕГ почти ничего не рассказывают об этих учреждениях. Истинная реальность ускользнула, осталось функциональное. Например, сам завод овещает человеческие отношения, но нимало не выражает их. Таким образом, мы имеем дело с чем-то “сконструированным”, “искусственным”, “сфабрикованным”»⁴³⁹.

Эти различия в понимании фотографии основываются на различии в понимании реальности. С точки зрения «Новой вещиственности», «структура, материал, поверхность предмета являются его единственной и полной реальностью»⁴⁴⁰; следовательно, фотография, которая ясно «восстанавливает» видимость, есть «бесценное средство познания природы». Продукты превалируют над способами производства. Брехт и Беньямин, напротив, хотят вернуть реальности социальную плотность, выйти за пределы поверхности вещей. По их мнению, реальность нельзя зарегистрировать прямо, через восстановление или съемку, но можно изобрести непрямо, когда мы производим «нечто» отличное от нее. «Разоблачение» действует через раз-

439 Brecht, Bertolt, «Le procès de quat'sous. Une expérience sociologique», in: Bertolt Brecht, *Versuche*, Bd. 3. Berlin: Verlag Kiepenhauer, 1931. Цит. по: Benjamin W., «La petite histoire de la photographie», in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 372.

440 Petry, Walther, «Le lien au choses», *Das Kunstblatt*, Bd. 13, N 8, 1929, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 155.

личие, а не через повторение, как думал Ренгер-Патч. Кроме того, модернистская привязанность к поверхности отличается от пикториалистского поиска глубин с помощью ручного вмешательства, от утверждения субъективности фотографа-художника, эстетической интерпретации.

«Новая вещественность» всеми силами отвергает субъективную плотность индивида, особенно в практике портрета. В противоположность традиционному портрету, который стремится выразить личность, душу или страсти модели, модернистская концепция благодаря систематическому использованию приближения, резкости, увеличения, а также глянцево́й бумаги сильной контрастности «акцентирует в портрете эффект поверхности»⁴⁴¹. По мнению знаменитого немецкого критика Вилли Варштата, «присущая фотографии способность представлять поверхность предметов в ее мельчайших деталях, точно снимать каждую пору кожи, мелкую морщинку, бородавку, волосок раньше считалась нехудожественной, механической. Сегодня [1930] мы стремимся к этому эффекту поверхности и ценим его именно потому, что он является чисто фотографическим и отличается от нашего видения: он представляет нам вещи иначе, чем мы их видим». После живописной, нефотографической глубины пикториализма – «чисто фотографическая» механическая поверхность «Новой вещественности». После пристрастия пикториалистов к субъективности человеческого глаза и их подозрительного отношения к чрезмерной объективности оптики – современное видение, основанное на механике, на возможностях фотографии и отличиях ее от глаза. Визуальность поверхности, механическая и объективная, заменила визуальность глубины, человеческую и субъективную. Совершился переход от «тогда» к «теперь», изменилась парадигма фотографического искусства.

441 Warstat, Willi, «Conception moderne du portrait photographique», *Photofreund Jahrbuch 1931* (1930), in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 184.

Лицо представлено как пейзаж или как вещь, не имеющая внутреннего измерения. Старые жанры портрета, натюрморта или пейзажа сводятся к поискам все того же эффекта поверхности. «В новом фотографическом портрете» используются «ситуации и позы, которые раньше никогда не рассматривались как достойные фотографирования»⁴⁴²: человек спит в поезде, работает или смеется. Наряду с удачными с точки зрения позы моментами представлены случайные моменты⁴⁴³ действий и повседневного поведения. Принцип композиции вытеснен «непредвиденностью, бездумностью» моментального схватывания. В новом портрете выражается уже не глубина бытия, а случайное, мимолетное, «все, что искрится жизнью». Снова глубина и поверхность: бытие требовало медленности, устойчивой позы, композиции; сверкание жизни ловится мгновенными снимками, «взятыми с поднятой руки», фрагментарными видами. Другая концепция индивида, другие формы, другая визуальность.

Сам фотограф-художник лишен человеческой плотности. У него есть ремесло, но нет внутреннего мира, что отличает его от художника. Насколько несправедливо сводить картину к репрезентации внутреннего мира художника, настолько ошибочно сводить фотографию к объективной и механической репродукции вещи, не способной выразить фотографа. После оптических излишеств «нового видения» и субъективных преувеличений пикториализма «Новая вещественность» намерена следовать этике смирения перед природой и сдержанности фотографа.

Знаменитая выставка «Фильм и фото» («FIFO»), которая собирает в 1929 году в Штутгарте более тысячи немецких, а также голландских, швейцарских, американских и советских работ, однозначно воспринимается современниками как триумф

442 Warstat, Willi, «Conception moderne du portrait photographique», p. 183.

443 Bergson H., *L'Évolution créatrice*, p. 330; Deleuze G., *L'Image-mouvement*, p. 13.

«нового стиля в фотографии»⁴⁴⁴, как манифестация «решительного переворота, совершившегося в способе видения». Эта новая манера видеть характеризуется радикальным обесцениванием глаза в пользу объектива. Пикториалисты хотели насколько возможно освободиться от фотографического объектива, считая его вульгарным аксессуаром, стремились реставрировать естественное, по их мнению, субъективное видение человеческого глаза, используя размытость как пластическое средство для достижения этой цели. Напротив, современное фотографическое искусство принимает за эталон объектив, механический глаз науки, «в некотором смысле – сверхчеловеческий способ видения»⁴⁴⁵. «Несознательную линзу» оно предпочитает «глазу, связанному с сознанием», отягощенному субъективной плотностью индивида. Объектив регистрирует частичные виды вещей один за другим, тогда как человеческий глаз суммирует и синтезирует потоки образов, чтобы выработать общий концепт вещи. Прямой несознательный механический взгляд противоположен вторичности, субъективности синтезирующего глаза. Естественным отныне считается не глаз, а объектив: «Фотоаппарат, который лишен сознания, обладает более естественным взглядом, чем глаз; он является органом чистого видения, поскольку не может делать ничего другого, кроме как видеть»⁴⁴⁶.

Почти симметрично противостоящие друг другу версии фотографического искусства, пикториализм и «Новая вещественность», служат, если угодно, подтверждением изменчивости определения искусства, когда речь идет о фотографическом искусстве. Понятие фотографического искусства колеблется между гибридизацией и чистотой, вмешательством руки и машинной передачей, традицией и современностью, увлеченно-

444 Born, Wolfgang, «Das Lichtbild. Exposition internationale à Munich», *Photographische Rundschau und Mitteilungen* (1930), in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 170.

445 Sieker, Hugo, «L'autonomie de la photographie», *Der Kreis*, juin 1928, in: Lugon O., *La Photographie en Allemagne*, p. 169.

446 *Ibid.*

стью глубиной и пристрастием к поверхности вещей. Другие движения, такие как «Субъективная фотография» Отто Штайнерта и более близкая к нам творческая фотография, дорогая Жан-Клоду Лемани, также предложат другие версии фотографического искусства.

ИСКУССТВО СУБЪЕКТА: «СУБЪЕКТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ»

Сразу после Второй мировой войны в Германии, страдающей от последствий нацизма, в условиях холодной войны и восстановления разрушенной страны, Отто Штайнерт и несколько немецких фотографов основывают группу «Фотоформа» («Fotoform»), а затем движение «Субъективная фотография» («Subjektive Fotografie»). Поначалу группа существует на периферии профессионального сообщества, но «Международная выставка современной фотографии» в Саарбрюккене в 1951 году, организованная Штайнертом совместно с Ханнесом Нойнером, Тео Зигле и историком искусства Йозефом Адольфом Шмолем (Айзенвертом), обеспечивает движению широкую известность. Экспозиция, которая «стремится представить избранные работы творцов современной фотографии»⁴⁴⁷, как европейцев, так и американцев, циркулирует по Европе, а затем представлена в Рочестере; за ней в 1954 и 1958 годах следуют две другие выставки. Цель выставки – способствовать появлению нового поколения фотохудожников. Она направлена также на восстановление культурных связей, разорванных нацизмом (в этом смысл отделов, посвященных Мохой-Надю и Герберту Байеру) и выражает стремление к миру, примирению народов. «Фотография для нас является наиболее эффектив-

447 Steinert, Otto, «Par-delà les possibilités formelles de la photographie», *Subjektive Fotografie*, Sarrebruck (1951), in: Sayag, Alain et Lemagny, Jean-Claude (dir.), *L'Invention d'un art*. Paris: Adam Biro-Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 185–186.

ным способом достичь ясного видения мира, где мы живем, – отмечает Штайнерт. – «Общедоступная и простая в исполнении, эта техника – верное средство способствовать взаимопониманию народов»⁴⁴⁸.

Это экуменическое измерение выставки, служащей неким ответом на ужас и еще свежие раны, согласуется у Отто Штайнерта с пониманием, что в послевоенный момент «ясное видение мира» необходимым образом должно основываться на переоценке субъекта, разрушенного долгими годами нацистской диктатуры и испытаниями лагерей. «Новый фотографический стиль – необходимость нашего времени, – поясняет Штайнерт. – Название этой выставки – «Субъективная фотография», и эта формула подчеркивает ее особый характер: ориентацию на творческую личность фотографа в противоположность прикладной фотографии иллюстрации или документа. Итак, эта выставка главным образом посвящена фотографии, в которой художник подверг данные внешней реальности трансформациям, выявляющим его личное видение мира»⁴⁴⁹.

Для «Субъективной фотографии» «ясное видение» это прежде всего «личное видение», преображающее мир. «Субъективная фотография» отделена от коммерческой и функциональной фотографии, противопоставлена иллюстрации и документу, близка скорее к «новому видению», чем к «Новой вещественности»; она воздаст честь Мохой-Надю, но игнорирует Ренгер-Патча и Зандера и предоставляет центральное место «творческой личности фотографа» и эксперименту с чисто фотографическими средствами. Эксперимент служит «открытию всех технических и творческих возможностей, которые позволяют выразить в изображении оптический опыт нашей эпохи», – утверждает Штайнерт, выстраивающий жесткую иерархию документа, красивого изображения, репрезентирующего фотографического творения (субъективная

448 *Ibid.*

449 *Ibid.*

фотография) и абсолютного творения (абстрактная фотография). «Субъективная фотография» не сводится целиком к абстракции, однако некоторым образом абстракция является ее завершением, как если бы размытость, преднамеренный недостаток резкости, жесткие контрасты, движение аппарата и совершенно абстрактные виды соединились с субъективностью фотографа-художника, отвергающего документ с целью очертить реальность, слишком живую и весомую, чтобы ее можно было увидеть чисто фотографически. Новая визуальность, сингулярная комбинация видимого и невидимого, как будто стремится уйти от материальной, социальной и исторической реальности послевоенной Германии.

При исключительно неблагоприятном положении вещей «Субъективная фотография» отстаивает технический эксперимент в фотографии и субъективность фотографа. В отличие от пикториализма, отрицающего техническую специфику фотографии, и от «Новой вещественности», отвергающей субъективность, «Субъективная фотография» выстраивает визуальность с помощью установки на «творческую личность фотографа» и поиска специфических качеств техники. Процедурой производства этой визуальности является эксперимент, а абстрактность изображений свидетельствует об их свободе от вещей мира.

ИСКУССТВО МАТЕРИАЛА: ТВОРЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

В совершенно ином контексте во Франции 1970-х годов, на фоне широкого культурного движения, благоприятствующего фотографии, возникает новая версия фотографического искусства, названием которой станет термин Жан-Клода Лемани: «творческая фотография». Конечно, фотографическое искусство последней четверти XX века не ограничивается Францией: оно изначально существует как европейское и интернациональное и уходит корнями в глубокие культурные сдвиги,

затрагивающие сферу много более широкую, чем фотография. Тем не менее трудно отделить его от двух французских феноменов: с одной стороны, это Международные фотографические встречи в Арле, послужившие образцом для десятков фотографических фестивалей во Франции и в Европе; с другой – «Месяц фотографии» в Париже, воспроизведенный затем во многих столицах мира. Эти два явления начала 1970-х годов знаменуют усиление позиций фотографии в культурном поле, что выразилось различно: возникают Национальный центр фотографии, музеи и дома фотографии; открываются учебные курсы и создаются преподавательские должности в университетах, прежде всего в университете Париж-VIII; умножается число специализированных галерей; музеи начинают обращать внимание на фотографию; выходят журналы, книги, диссертации, исследования. Словом, фотографическое искусство, долгое время предназначенное для узкого круга, значительно расширяет свою аудиторию. Сегодня никто не спорит с тем, что существует фотографическое искусство, известное и практикуемое далеко за пределами круга профессионалов. Тем не менее представляется, что это искусство переживает упадок, о чем свидетельствует истощение его опорных точек и, как мы увидим, мощный наплыв разнообразных новых категорий изображений, которые вытесняют фотографию и делают ее неактуальной.

Творческая фотография возникла на широкой волне перемен в сфере изображений и искусства в целом, но ее расцвету, без сомнения, способствовало то обстоятельство, что она обрела дом – Национальную библиотеку в Париже, а также хозяина – Жан-Клода Лемани, хранителя фотографии в Национальной библиотеке. Он постоянно обращал внимание на творческую фотографию, размышлял о ней и защищал ее своим живым пером. На протяжении двадцати пяти лет, до своего ухода на пенсию в конце 1990-х годов, в момент заката творческой фотографии, он принимал в своем кабинете всех фотографов-художников мира.

Бедность фотографии «как таковой»?

Жан-Клода Лемани часто представляют как борца за дело фотографического искусства. Последняя часть его объемного собрания статей «Тень и время: Эссе об искусстве фотографии» носит название «Битва». В его глазах «защита творческой фотографии остается боевой, революционной позицией»⁴⁵⁰. Но его решимость парадоксальным образом соединяется с убеждением в том, что фотография «как таковая» страдает от «объективной бедности»⁴⁵¹ (другие говорят об «онтологической бедности»). В результате его наиболее полемические тексты написаны с позиций тех благожелательных авторов, которые при рассмотрении фотографии принимают за бесспорный критерий или скрытую норму станковую живопись или даже гравюру. Слово бы по прошествии ста пятидесяти лет размышление о фотографии все еще строилось на том факте, что она стала первой в ряду технологий, заменивших руку машиной в процессе производства изображения.

«Строго говоря, фотограф ничего не делает. Фото самостоятельно создает себя. Фотограф вовсе не обязателен, чтобы сделать фото». Или еще: «Фотограф не делает изображение: он его снимает»⁴⁵². Любопытно, что Лемани здесь вписывается в широкое течение обесценивания и непонимания, которое непрерывно сопровождает фотографию с начала ее существования. Никакое другое изображение не воспринималось столь абсолютной антитезой искусству. Еще недавно говорили, что фотография лишена «кода» (Ролан Барт), «истории» (Жан-Мари Шеффер), «материала» (Арно Клаас⁴⁵³); Ханна Арендт могла

450 Lemagny, Jean-Claude, «Il nous faut des critiques» (1984), in: Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps*. Paris: Nathan, 1992, p. 257.

451 Lemagny, Jean-Claude, «Noirs et mythes» (1988), in: *Ibid.*, p. 259.

452 Lemagny, Jean-Claude, «Chef-d'œuvre et photographie» (1984), in: *Ibid.*, p. 40, 61.

453 Claass, Arno «Un art sans matériau», *Les Cahiers de la photographie*, N 1, 1981, p. 21–25.

бы прибавить, что она лишена «прочности и долговечности»⁴⁵⁴. Фотографию «как таковую» на протяжении всей ее короткой истории традиционно упрекали в том, что она является изображением без человека, без души, без искусства, без автономных форм, без трудности, без ремесла, без технологии, без сингулярности, без выбора, без отбора (слишком богата деталями, слишком аналогична изображаемому предмету), без редкости (умножается до бесконечности), без оригинальности, без длительности (она моментальна, для ее создания не нужно долго работать) и т. д. Словом, фотография – изображение без достоинств или с очень малым их числом. В противовес этой длинной серии упреков фотографии «как таковой» обычно приписывалось только одно, к тому же весьма проблематичное достоинство: она является инструментом точного воспроизведения. Но эта честь, воздаваемая благородству раба, «смирнейшей служанки» (Бодлер), низводит ее до уровня орудия и ограничивает сферой практики, полезного действия, работы и коммуникации. Что до аргумента, согласно которому «ее слабость стала ее силой», он провоцирует интерпретировать диалектически, но при этом не подвергать сомнению эссенциалистский дискурс о бедности «как таковой» и фотографии «как таковой».

Любопытно, что Жан-Клод Лемани говорит о бедности фотографии и доходит даже до того, что считает ее «глубоко увечной»⁴⁵⁵. Он поступает так всякий раз, когда забывает конкретные практики и изображения (которые, впрочем, хорошо ему известны), всякий раз, когда он отодвигает в сторону свою борьбу за творческую фотографию и встает на общие и абстрактные позиции семиотики Пирса⁴⁵⁶, сильно повлиявшей на осмысление фотографии в 1980-е годы. Движимые онто-

454 Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1983, p. 223, 229.

455 Lemagny, Jean-Claude «Ce qui définit la photographie et tant qu'art: quelques réflexions» (1985), in: Lemagny J.-C., *L'Ombre et le Temps*, p. 64.

456 См. работы Розалинд Краусс, Филиппа Дюбуа, Жана-Мари Шеффера и, в ином смысле, – «Camera lucida» Ролана Барта.

логическим импульсом, сторонники этого подхода исследуют само существо фотографии «как таковой», которое они видят в абстрактном функционировании устройств, а не в сингулярной реальности изображений. Они сводят фотографию «как таковую» к ее наиболее простому выражению в световом отпечатке, знаке (Пирс), механизме записи. Парадигма фотографии «как таковой» строится также с нуля, с ее технического принципа, без учета изображений, форм, произведений: в противоположность творческой фотографии.

Что касается самих фотографических форм, Лемани прилагает к ним метафору эха, столь же прекрасную, сколь неточную: «Фото всегда дано как бы в дефиците формы по отношению к форме предмета, видимым эхом которого оно является»; или: «Форма – только ссылка на другую форму»⁴⁵⁷. Фотография «как таковая», освободившаяся от власти руки и подчиненная машине, превратившая снимки в мануфактурный продукт, заменившая множественными старые единичные изображения, низвела изображение до уровня простого светового следа и оказалась лишена принципиальных достоинств, традиционно признаваемых за художественными формами, вплоть до решительного упрека в том, что снимки – только отпечатки предметов, лишённые независимой формы. В противоположность произведениям искусства, они вызывают подозрение, потому что слишком легко читаются, слишком прозрачны, как бы растворены в вещах – лишены телесности, вещественности, говорит Лемани.

Между тем, неверно, будто фотография – чистая и простая (автоматическая) регистрация, а ее формы – только (пассивное) эхо форм вещей. Что до прозрачности, она является не нулевой степенью письма, но особой его формой. Кроме того, рост интереса к фотографии на арене современного искусства на самом деле ставит под сомнение антиномию ее природы, которая находится между искусством с одной стороны и фотографическими

457 Lemagny J.-C., «Ce qui définit la photographie et tant qu'art: quelques reflections», p. 63.

устройствами и изображениями – с другой. Суровость критики фотографии «как таковой» в конечном счете является защитой фотографического искусства, способного быть вполне фотографическим и в то же время не подчиняться типовым характеристикам процедуры. Сущность творческой фотографии состоит в том, чтобы разрешить этот парадокс через особую эстетику вещества и тени.

Вещество и тень

Творческая фотография как версия фотографического искусства имеет совершенно определенные границы. Очевидно, что она не совпадает ни с утилитарной фотографией семейного или коммерческого использования, ни с работами художников-авангардистов, которые «интересуются в фотографии тем, что в ней наименее художественно»⁴⁵⁸, ни даже с «фотографическим искусством, бегущим за авангардом». Лемани не признает за этими практиками никакой художественной легитимности, объединяет их под названием «фотография как таковая» и обвиняет в том, что они «функционируют совершенно иначе», чем пластические искусства и даже «противоположным образом»⁴⁵⁹. В отличие от этих практик, творческая фотография проходит «путь искусства, параллельного искусству»⁴⁶⁰. Фотограф-художник приглашается следовать крутым путем, пролегающим на значительном расстоянии от практической фотографии «как таковой» и вдалеке от пластических искусств, равно как и от современного искусства, которое объявляется поврежденным и ожидающим спасения (конечно же, спасти его должна творческая фотография).

458 Lemagny, Jean-Claude, «Solitude et communion» (1990), in: Lemagny J.-C., *L'Ombre et le Temps*, p. 326.

459 Lemagny, Jean-Claude, «La photographie à l'épreuve du style» (1982), in: *Ibid.*, p. 54.

460 Lemagny, Jean-Claude, «Solitude et communion» (1990), in: *Ibid.*, p. 326.

Таким образом, творческая фотография соотнесена с анти-модернистской концепцией искусства и ловко нагружена почти священной миссией: перевоплотить современное искусство, вернуть ему вещество и тень. Ее основными характеристиками становятся уважение к чистоте процедуры и особая роль спасительницы современного искусства. Лишь немногие из современных искусств несут сегодня «вечные» ценности предшествующих эпох. Современное искусство рассматривается как поврежденное, а потому вопрос не в том, чтобы ему подражать, но только в том, чтобы его спасти. Идеалом пикториализма была живопись; творческая фотография с ее амбициями искателя стремится спасти современное искусство. В некотором смысле роли сменились на противоположные.

Опрокидывая традиционно принятую иерархию фотографии и искусства, творческая фотография по существу совершает вполне пикториалистский демарш, вытесняя фотографию из сферы геометрии в сферу тени. Предполагается, что обычная фотография «как таковая» послушна объективным законам перспективы, геометрии, оптики, тогда как творческая фотография стремится представить вещи в игре теней, следуя мастерам старой живописи, которые, по замечанию Лемани, «умели видеть, что тень – не только удобная процедура для изображения объемов, и даже не просто вибрация глубин вещества, но поэтическая среда, пространственная форма мечтательности, делающая возможным переход от вымысла к творчеству»⁴⁶¹. Перспектива ограничивается описанием пространства, тогда как тень одушевляет его. По существу речь идет о переходе от одного видения к другому: от геометрической перспективы, полагающей центром глаз, к созерцанию теней, когда центральное место занимает источник света, проецируемое тело непрозрачно, а проекции создаются затененными зонами, недостатком света⁴⁶². В противоположность

461 Lemagny, Jean-Claude «La matière, l'ombre, la fiction» (1988), in: Lemagny J.-C., *L'Ombre et le Temps*, p. 304.

462 Serres, Michel, *Le Système de Leibnitz*. Paris: PUF, 1968, t. I, p. 151–174, t. II, p. 648–667.

пикториализму, создававшему затемнения на снимках вручную, творческая фотография изменяет видение или по крайней мере дает новую оценку тому, что скрывается в фотографии за светом и геометрической оптикой: ее способу представлять вещи как призраки из театра теней. В целом речь идет о том, чтобы перевести фотографию от света к тени, от прозрачности к непрозрачности, от четкости геометрических линий к размытости зон видения, от суверенности глаза к тактильной осязаемости материалов, от рациональных описаний к иллюзиям и вымыслам – от идеала истинности к «пространству мечтательности»⁴⁶³.

Художественный потенциал фотографии в таком случае находился бы в ее теневой части, прежде зачастую не востребованной в практическом использовании. Искусство определенным образом участвовало бы в том, чтобы заново определить специфику фотографии, «заново завоевать ее вещество»⁴⁶⁴, заново открыть ее «теневое тело»⁴⁶⁵. Искусство состояло бы, наконец, в том, чтобы «заново обрести воплощение», вернуть фотографии плоть, которой она была лишена. Лексика работ о фотографии, где избыточествуют слова «возвращение» (см. статьи «Возвращение размытости» или «Возвращение богов») и «заново» («заново завоевать», «заново найти»), хорошо обозначает смысл этого демарша. Речь идет о том, чтобы вернуться назад – не для того, чтобы попросту реставрировать предыдущую ситуацию, но для того, чтобы снова обрести взгляд, оказавшийся забытым в практическом использовании фотографии, чтобы открыть одновременно необходимую и священную грань фотографии.

«Битва за произведения», «защита фотографического искусства» направлена на то, чтобы «фотография обрела наконец тело и плоть». Жан-Клод Лемани неустанно напоминает, что «их можно найти именно в черноте тени»⁴⁶⁶. Поэтому в середи-

463 Lemagny, Jean-Claude, «Genius loci, ou l'étendue rêveuse» (1984), in: Lemagny J.-C., *L'Ombre et le Temps*, p. 149–159.

464 Lemagny, Jean-Claude, «Le retour du flou» (1985), in: *Ibid.*, p. 270.

465 Lemagny, Jean-Claude, «Le retour des dieux» (1987), in: *Ibid.*, p. 273.

466 Lemagny, Jean-Claude, «Noirs et mythes» (1988), in: *Ibid.*, p. 261.

не 1980-х годов он с энтузиазмом приветствует «возвращение размытости». Сначала оно происходит в жанре репортажа, например у Уильяма Кляйна. Размытость выражает там брутальный динамизм городского мира, наполненного столкновениями и движением. Решающую роль размытость играет у Бернара Пlossю в его фотографическом искусстве тени и вещества, движений и течений, очерчивающих чистые абстрактные формы, лишенные смысла, – Лемани напишет очень ясно: «К счастью, это не имеет смысла»⁴⁶⁷. Столь радикальный формализм стремится преодолеть визуальный аспект и достичь тактильного измерения. За пределами форм размытость воплощает «качество фотографического вещества самого по себе, обладающего своей фактурой, своими эффектами трения, своими сгущениями тьмы, ощущаемыми так же, как чувствуются специфические пластические качества живописного вещества: лессировка, густые слои краски»⁴⁶⁸.

Отталкиваясь от постулата «нет искусства без тела»⁴⁶⁹, Жан-Клод Лемани занят буквально изобретением тела для фотографии, которую принято считать ультратонкой, гладкой и прозрачной, страдающей от непоправимого художественного дефицита вещества. В противоположность пикториалистам, пытавшимся создать телесность снимков, наполняя их экстрафотографическим веществом, и в отличие от исследователей – от Ролана Барта до Арно Клааса, заявлявших, что фотография это изображение без материала (мы к этому еще вернемся), Жан-Клод Лемани обосновывает мысль, что «тело фотографии – это тень», «глубокий анализ показывает, что в строении фотоснимка самое ценное – осязаемые тени». Далее, чтобы примирить фотографическую специфику и чистоту творческой фотографии с пластическими искусствами, он настаивает на тактильном

467 Lemagny, Jean-Claude, «Hereusement, ça n'a pas de sens» (1990), in: *Ibid.*, p. 317–324.

468 Lemagny J.-C., «Le retour du flou» (1985), in: *Ibid.*, p. 267–268.

469 Lemagny, Jean-Claude, «La photographie est-elle un art plastique?» (1987), in: *Ibid.*, p. 286.

характере тени: «Последняя реальность фото заключена в веществе, при этом в таком веществе, предельным достоинством которого является осязаемость». Совершая своего рода теоретическое сальто-морtale, необходимо понимать «осязаемость» как можно более широко, чтобы уподобить взгляд прикосновению на расстоянии и признать таким образом, что творческая фотография есть специфическая, но легитимная часть пластических искусств (в их традиционной версии, широко открытой по отношению к веществу).

Эта изоциренная позиция строится на полном подчинении мысли традиционным пластическим искусствам, поскольку речь идет о том, чтобы сообщить снимкам формальные достоинства живописи. Эта цель, однако, вовсе не совпадает с целью пикториализма: здесь тень не скрывает фотографическое вещество, но, напротив – утверждает его специфику, его особую конституцию. Если ссылка на живопись сближает творческую фотографию и пикториализм, то в подходе к фотографической чистоте они противоположны: насколько первая ее уважает, настолько второй стремится от нее освободиться. Их разделяет также, как мы уже сказали, отношение к живописи своего времени: пикториализм стремился ей подражать, а творческая фотография – ее спасти. Соблюдения технологической чистоты окажется недостаточно для того, чтобы сделать творческую фотографию автономным фотографическим искусством. В чем же состоит ее цель возрождения современного искусства?

Миссия возрождения искусства

Решительная позиция, которую занимает Жан-Клод Лемани по отношению к искусству, является одновременно и двойственной, и определенной: с одной стороны – полное уважение к традиционным ценностям пластического искусства, с другой – жесткое противостояние современному искусству, в особенности концептуальному, как и искусству модернизма начиная с Марселя Дюшана и даже с Мане. Автор безапел-

ляционно констатирует: «Искусство повреждено. Такого с ним никогда не бывало»⁴⁷⁰. Это случилось из-за стремления к новизне любой ценой, из-за «экстремальных экспериментов, на которые провоцирует авангард начиная с Марселя Дюшана и которые испытывают искусство неискусством». Этот диагноз немного предшествует высказываниям других критиков, которые регулярно выступали во Франции против современного искусства на протяжении всех 1990-х годов, вплоть до оживленной полемики 1996 года вокруг публикации в крайне правом журнале «Кризис» материала под названием «Искусство / неискусство». Противники современного искусства, такие как Жан Клер, Жан-Филипп Домек и Жан Бодрийяр⁴⁷¹, ведут настоящий крестовый поход за возвращение к ремеслу мастеров, от абстракции к фигуративности, от идеи к веществу, от теории к традиции. Именно этого стремятся достичь чувствительность и поэзия, рождаемые той тенью, благодаря которой «фотография встречает сегодня вечную живопись там, где современное искусство начиная с Мане от нее отделилось»⁴⁷²; именно на это указывают цитаты из Эгона Шиле, утверждающего, что «современное искусство не существует», или из Жана Ле Гака, сетующего, что искусство «отправило себя в языковую ссылку»; именно в этом смысл статьи под названием «Возвращение из ссылки», наполненной радостью по поводу новых процессов реинкарнации фотографии и искусства после трех десятилетий развоплощения и концептуализации, когда «искусство дошло до того, что стало только чистой идеей искусства».

Именно здесь Жан-Клод Лемани, опираясь на работы Натали Эрвье, Дирка Брекмана, Алена Янсенса, Жизель Неджар,

470 Lemagny, Jean-Claude, «Retour d'exil» (1990), in: Lemagny J.-C. *L'Ombre et le Temps*, p. 312-316.

471 См.: Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris: PUF, 1997; Dagen, Philippe, *La Haine de l'art*. Paris: Grasset, 1997.

472 Lemagny J.-C., «Retour d'exil» (1990), p. 312-316.

Мишель Деба и других⁴⁷³, с уверенностью поручает творческой фотографии историческую миссию возрождения искусства, его перевоплощения, иначе говоря – закрытия авангарда. Он озабочен также тем, чтобы построить в своих текстах противостояние творческой фотографии и концептуального искусства, забывая при этом, что критика не достигнет цели, ведь искусство авангарда и фотографическое искусство так далеки, что друг о друге не знают. Поэтому его атаки против концептуального искусства и выставки «Нематериальное», устроенной Жан-Франсуа Лиотаром в Центре Жоржа Помпиду, предназначены прежде всего для внутреннего пользования: они создают ясно идентифицированный «образ врага» (концепт, идея, авангард), чтобы обосновать борьбу за тень, тело, плоть, мечту, поэзию; они придают ценность творческой фотографии, создавая для нее противника с неоспоримой репутацией. Это дискурсивное наступление прежде всего направлено на изменение отношений вассалитета, которые традиционно связывают фотографию с искусством. Таким образом, творческая фотография может быть (воображаемо) трансформирована в центрального деятеля возрождения искусства: вследствие действия двойного механизма развоплощения и перевоплощения ей отводится объединяющая роль. Вначале искусство найдет в «невозмутимой объективности линз» то, что сможет удовлетворить его безудержный поиск границ (развоплощение); затем оно признает тень как основание для нового развития (перевплощение): «Мы уверились в том, что сможем пойти с фотографией до конца развоплощения, и мы убедились, что именно тень, необходимое условие воплощения, позволит искусству продолжаться». Идея – это смерть Искусства, вещество – это его жизнь, и мифологический сюжет движется желанием, чтобы именно творческая фотография, «самое тонкое и прозрачное из всех искусств», воскресило Искусство (с большой буквы).

473 Lemagny, Jean-Claude, *Photographie contemporaine. La matière, l'ombre, la fiction*. Paris: Nathan/Bibliothèque nationale de France, 1994.

ИСКУССТВО СМЕШИВАНИЯ: НЕОПИКТОРИАЛИЗМ

Несмотря на мифологию творческой фотографии, предназначенной воскресить искусство, на совершаемую Жан-Клодом Лемани ловкую и амбициозную инверсию священнейшей иерархии фотографии и искусства, на жесткие антимодернистские акценты – несмотря на все это, его замысел определить чистое фотографическое искусство исходя из чистого вещества фотографии остается глубоко модернистским. Без сомнения, именно в этом причина воинственных выступлений Лемани против широкого движения неопикториализма, который в конце XX века сопрягает искусство фотографии с искусством микста. Несмотря на их глубокие различия (с одной стороны – чистое фотографическое вещество, с другой – приверженность к миксту), творческую фотографию и неопикториализм тем не менее сближает предпринимаемая ими попытка замедлить скорость циркуляции изображений и сопротивляться их дематериализации.

Эту попытку сопротивления осуществляет фотограф-художник, который отличается как от фотографа, так и от художника. В противоположность художнику, использующему фотографию точечно или эксклюзивно, фотограф-художник находится не в поле искусства, а в поле фотографии, часто составляющей его профессиональную активность. Это главный пункт: фотограф-художник является фотографом прежде, чем художником; для него фотография – это место, где осуществляются одновременно его ремесло и его искусство. Это искусство часто воспринимается фотографом-художником как отдых от ремесла, подчиненного жестким законам рынка, рентабельности, прибыли, то есть правилам мобильности, скорости, легкости, однообразия, серийности и т. д. Именно поэтому фотографическое искусство часто стремится изменить документальную этику ремесла фотографа.

Продолжая традиции пикториалистского движения конца XX века и, возможно, ностальгируя по минувшему состоянию

искусства, некоторые фотографы-художники царапают, ретушируют или подрисовывают карандашом свои снимки, объединяют их или переносят на ткань. С помощью руки фотографы делают свои работы более вещественными. Ограниченный тираж, подписывание снимков, культ оригинала, прямое вмешательство руки, возврат к кустарным практикам – все это направлено на производство уникального или редкого, тогда как в самой сути процедуры заключена возможность умножения. Фотографы-художники стремятся устранить идентичное, множественное, серийное, смягчить действие законов механики. Это ведет к материальному уплотнению изображений, придает им вес, противодействует двойному процессу ускорения и дематериализации, которому подчинены рыночные документальные снимки. С этой целью снова используются старые, архаические устройства и технологии минувших лет: стеноп, дагерротип, прямые позитивы, гуммибихроматы. Они восстанавливают связь с доиндустриальным, рудиментарным и даже – в случае стенопа – с доисторическим состоянием фотографии.

Хотя в эстетическом смысле эти произведения, где часто смешиваются разные практики и материалы, далеки от фотографической чистоты, которую защищает Жан-Клод Лемани, они в своем сопротивлении ускорению и дематериализации тоже тяготеют к веществу, тени и вымыслу. Вещество в противовес свойственной снимку тонкости; непрозрачность и тень в противовес прозрачности и нейтральности форм; выразительность в противовес отсутствию или удаленности фотографа; вымысел и конструкция в противовес плоскому реализму и тривиальной реальности вещей и мира – все нацелено на то, чтобы отойти как можно дальше от документальных практик. Главный прием этой эстетической программы – размытость, вершиной которой можно считать деятельность Бернара Пlossю, – разрушает давнее представление о тождественности фото процесса и резкости: размытость знаменует доминирование художника над технологией. Порывая с (фальшивой) точностью репрезентации, размытость определяет позицию, которая отчетливо нахо-

дится вне практической области, – позицию фотографического искусства, выстраиваемого как противоположность документу, как сопротивление потоку, несущему фотографию-документ.

Расцвет (неопикториалистского) фотографического искусства в течение последней трети XX века сопровождался мощным движением музеефикации и интенсивным умножением фестивалей, выставок, печатных трудов, часто роскошных. Одним словом, совершился торжественный вход фотографии на территорию культуры. Метаморфоза фотографии в тот момент, когда ее практическое применение переживало упадок, не случайно совершилась под знаковой формулой «Месяц фотографии», появившейся в Париже в конце 1970-х годов и принятой во всем мире, от Москвы до Монреаля, от величайших столиц до самых скромных городков. Этот успех, однако, является признаком не столько жизненности фотографии, сколько ее нарастающего устаревания, постепенного перехода из области практики в область культуры. То, что фотография оказалась в центре внимания культуры, объясняется многими причинами: ностальгическим вдохновением неопикториалистского искусства, общим увлечением культурным наследием (французское Министерство культуры создало Миссию фотографического наследия), расцветом прослойки просвещенных любителей и искушением переквалифицировать специалистов, ставших жертвами упадка фотографии-документа (пример пресс-агентств «Magnum», «Vu» или «Rapho» с Робером Дуано, которые пытались отыграть на рынке культуры то, что проиграли на рынке информации). Кроме того, показательно, что «Месяцы фотографии» сильны скорее количеством (в Париже часто происходит более ста выставок!), чем художественной концепцией или эстетическим качеством изображений, не говоря уже о бедности представляемой проблематики, о почти полной утрате интереса к теоретической рефлексии и об отсутствии даже самых робких попыток осмысления довольно-таки парадоксальной ситуации, в которой находится современная фотография. Создается впечатление, что главные деятели фотографической культуры – по

большей части выходцы из среды, долгое время исключенной из легитимного культурного поля, – пока почти не знают правил игры. Весьма символично, что Европейский дом фотографии, открытый в Париже недалеко от Центра Жоржа Помпиду, столь же близок к нему топографически, сколь удален культурно, и это в момент, когда фотография как никогда широко представлена в залах музеев современного искусства. Причина в том, что фотография фотографов, пусть и художественная, несопоставима с фотографией художников. Используя одни и те же материалы, фотографы и художники тем не менее всегда отделены друг от друга.

VIII

ФОТОГРАФИЯ ХУДОЖНИКОВ

В последней четверти XX века фотография выходит на первый план в современном искусстве, но это фотография художников, почти не имеющая точек соприкосновения с фотографией фотографов. Последняя остается неоднородной в плане репрезентации: либо она пытается буквально воспроизвести видимость (фотография-документ), либо удаляется от них (фотография-экспрессия), либо свободно их трансформирует (художественная фотография).

Главная задача фотографии художников состоит не в том, чтобы воспроизвести видимое, но в том, чтобы сделать видимым нечто в мире, нечто такое, что не обязательно принадлежит порядку видимого. Она существует не в сфере фотографии, а в сфере искусства.

При всем различии фотографии фотографов и фотографии художников у них есть очевидное сходство: обе они весьма разнообразны. Прежде чем фотография художников стала материалом современного искусства (к примеру, Кристиан Болтанский утверждает, что начиная с 1970-х годов «пишет фотографией»), она последовательно выступала для искусства в роли вытесняемого (в импрессионизме), парадигмы (у Марселя Дюшана), инструмента (у Фрэнсиса Бэкона и – иначе – у Энди Уорхола) и носителя (в концептуальном искусстве, боди-арте и лэнд-арте). Она исполняла утилитарную, посредническую, аналитическую, критическую и прагматическую функции. Возможно, с наступлением третьего тысячелетия она станет последним прибежищем вещей в искусстве, способом сопротивления широкому движению дематериализации изображений.

ФОТОГРАФИЯ КАК ВЫТЕСНЯЕМОЕ ИСКУССТВА: ИМПРЕССИОНИЗМ

Импрессионизм недостаточно изучен как направление в живописи, которое по сути дела было создано фотографией. Живопись импрессионистов то усваивает основные черты, свойственные фотографии, чтобы более эффективно оказать ей сопротивление, то открывается элементам, недостижимым для фотографии, чтобы сильнее от нее отличаться. Как бы то ни было, фотография виртуально присутствует в работах импрессионистов, воздействует на них и в то же время вытесняется.

Конечно, речь идет не о том, чтобы перечислить художников, которые более или менее прямо использовали фотографию в живописной работе, чем ограничился Аарон Шарф в книге «Искусство и фотография». Речь идет скорее о том, чтобы рассмотреть, как фотографическая парадигма насквозь пронизывает импрессионистскую эстетику, как эстетика импрессионизма обнаруживает виртуальную фотографичность, в конечном счете – как индустриальное общество работает внутри живописи импрессионизма.

В 1863 году, когда Мане выставляет свой «Завтрак на траве», фотография пользуется огромным успехом у буржуа, которые, «все как один уподобившись Нарциссу», бросились в фотостудии на Больших бульварах заказывать свои фотографические портреты. Однако это повальное увлечение визуальностью, свойственное победившему нарциссическому классу, почти не имело художественной мотивации, поскольку для большинства буржуа в то время искусство прежде всего ассоциировалось с живописью – конечно, не с Мане, а с наследниками классической традиции: Месонье, Фландреном, Верне или даже с посредственными художниками, обладавшими «исключительным вкусом к Реальному» и приводившими в такое отчаяние Бодлера, для которого фотография является крайним выражением «глупости» публики, убежденной,

что «искусство может быть только точным воспроизведением природы»⁴⁷⁴.

Чтобы исследовать все оттенки бодлеровского предубеждения, прямо связывающего фотографию с тривиальным вкусом публики и с второстепенной живописью, столь ценимой массами за ее прилизанность, пришлось бы рассмотреть, как в первой половине XIX века одновременно изобретаются буржуазная публика и буржуазный вкус, живописная практика, способная их удовлетворить, новая индустриальная цивилизация и фотография, которая становится одним из главных ее носителей и символов⁴⁷⁵. Нас же будет занимать вопрос о том, как фотография влияет на живопись во второй половине века.

С момента своего появления в 1839 году, прежде чем она смогла составить конкуренцию существующим изображениям, фотография уже была сильным свидетельством о том, что изображения не смогут остаться вне глобального процесса индустриализации, что скоро машина вторгнется и в этот сектор, чтобы соперничать с рукой. Эта конкуренция оказала глубокое воздействие на живопись, породив в ней чувство нарастающей непригодности, то есть объективной ненужности в обществе, где изображения производятся индустриально, где механизация и разделение труда со всех сторон теснят ручное ремесло. При этом осуществляемое фотографией наступление на ценность руки в живописи болезненнее воспринимается художниками, так как оно сочетается с глубокими потрясениями, уже пережитыми их ремеслом с появлением фабричного производства и продажи расфасованных в тюбики красок. Таким об-

474 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», p. 748.

475 Здесь обнаруживается ограниченность защищаемой Петером Галасси концепции, согласно которой фотография была изобретением художников. Он утверждает: «Фотография это не бастард, которого наука подкинула к дверям искусства, но законнорожденный ребенок западной изобразительной традиции» (Galassi, Peter, «La peinture et l'invention de la photographie», in: Sayag A., Lemagny J.-C., *L'invention d'un art*, p. 20).

разом, индустрия одновременно влияет на живопись снаружи, через фотографию, и изнутри, через угасание старой традиции растирания красок, которая в течение долгого времени играла важную роль в обучении ремеслу художника, в передаче цеховых приемов от учителя к ученику⁴⁷⁶.

Влияние новой индустриальной модели на живопись раньше всего проявилось после 1848 года в барбизонской школе: легко транспортируемые краски в тюбиках соответствовали новой практике пленэра, разрабатываемой в то время художниками (например, Добиньи); кроме того, художники-барбизонцы много общались с фотохудожниками, которые приходили в лес Фонтенбло работать рядом с ними (как делал, например, Гюстав Ле Гре). Эстетические ответы, которые дают на эти вызовы художники-барбизонцы, в течение следующих десятилетий будут подхвачены и развиты импрессионистами, а затем – дивизионистами. В целом различные направления живописи второй половины XIX века в своей практике будут оказывать двойное сопротивление эффектам индустриализации: либо подражать противнику, в данном случае – фотографии, либо осваивать новые территории, увлекая живопись в пространства, недоступные для фотографии.

Инкорпорировать фотографию

Современная живопись начинается в Барбизоне, когда художники покидают искусственность мастерских ради пленэра, начинают работать не *in situ*, на месте, а на дневном свете, таким образом вырабатывая эстетический ответ на конкуренцию со стороны рождающейся фотографии⁴⁷⁷. Добиньи раньше всех оказался готов отдать предпочтение свету, а не оттенкам, и работать исключительно снаружи – в частности, в мастерской, ко-

476 Duve, Thierry de, «Le readymade et le tube de couleur», in: Thierry de Duve, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989, p. 168.

477 *Ibid.*, p. 157.

торую он устроил себе в 1857 году на кораблике, дрейфующем по течению Уазы. Добины прежде многих других разрушает традиционное противопоставление пленэра, предназначенного для эскизов, и мастерской как основного места работы живописца.

В отличие от мастерской, пленэр дает эффект соприсутствия (физического контакта) предмета изображения и полотна, что соответствует новому режиму копии, который фотография как раз в то время вводит в область изображений. Работа на пленэре, ведущая к отказу от мастерской и связанных с ней конвенций школы, возникает в результате глубоких изменений в живописи. Пленэр означает физическое и символическое отделение картины от мастерской, прямое прикрепление ее к предмету изображения и в конечном счете подчинение живописи новому закону, устанавливаемому в тот период фотографией, – закону смежности вещи и ее образа.

Таким образом, в барбизонской школе вчерне прорабатывается набросок того поворота, который найдет свое завершение в импрессионизме после «Завтрака на траве», выставленного Мане в Салоне отверженных в 1863 году⁴⁷⁸: появляется новая живопись, столь же далекая от классической живописи, сколь близкая парадигме фотографии. По существу импрессионизм отказывается от воображаемого, которое царило в живописи в течение веков, вплоть до Курбе и Делакруа. Классическая живопись идеализировала мифическое прошлое и цела хвалу светским или религиозным героям, прославляла сменявшие друг друга версии идеальной красоты, стремилась достичь совершенства трансцендентных моделей, была захвачена невидимым присутствием легенд и мифов – одним словом, она развивалась вне пространственно-временной определенности. Напротив, импрессионизм включил живопись в здесь-и-сейчас, и сделал это в тот момент, когда невероятным успехом

⁴⁷⁸ Picon, Gaëtan, 1863. *Naissance de la peinture moderne*. Genève: Skira, 1974.

пользовалось фотографическое запечатление. Таким образом, в противоположность классической живописи, но в унисон с действием фотографии импрессионизм обращает живопись к тому, что воспринимается здесь и сейчас, к присутствию вещи и отворачивается от воображаемого, невидимого, находящегося вне пространства и времени. Воображаемое уступает место воспринимаемому, прошлое и память – настоящему, отдаленность мифа – близкой реальности: видимой, простой, не имеющей подтекста.

Полотна импрессионистов, как и фотоснимки, представляют собой изображения света. Будучи в фотографии химическим реактивом, в импрессионизме – эстетическим элементом, свет становится силой, энергией, источником неповторимости и для первой, и для второго. Сближающий их друг с другом и отличающий от иных видов изображений принцип работы на пленэре – на открытом воздухе, а следовательно, и при полном свете – каким-то невероятным образом впускает в изображение большие потоки естественного света. Моментальные фотографии, как и полотна импрессионистов, это прежде всего формы света: невиданное ранее распределение светлого и темного, непрозрачного и прозрачного, видимого и невидимого; лишь во вторую очередь они являются картинами, нарисованными серебром или красками. Это новая визуальность⁴⁷⁹. Радикально изменяя роль света в изображении и способ его распределения, моментальная фотография и живопись импрессионистов одновременно и в одном направлении обновляют искусство и сферу изображений. Каждая со своей стороны, но вместе, они вырабатывают современную визуальность и поддерживают современный режим истины, основанный на схватывании реального, понимаемого как видимое.

Схватывание, примером коего может служить моментальная фотосъемка, является основной чертой, отличающей живопись импрессионизма от классической живописи. Последняя обра-

479 Deleuze G., *Foucault*, p. 64.

щается к совокупности вечных положений, трансцендентных моделей, изначально заданных форм, которые необходимо воплотить, извлекая их из бедной породы реальности, и ее способ репрезентации соответствует именно этой задаче. Живопись импрессионизма и фотография действуют иным образом: они схватывают любое мгновение, разбивают реальность на обладающие ценностью элементы. Трансцендентное помещается в имманентном, вечное – в эфемерном. Импрессионизм как искусство, направленное скорее на схватывание, быстроту жеста, улавливание ускользающих действий, чем на описание вещей, формируется в следовании моментальной фотографии и, шире, современности XIX века.

Тем не менее насколько открытость вопросам современности максимально сближает живопись импрессионизма и фотографию, настолько эстетические решения, принимаемые одной и другой, зачастую их разводят. Современность соединяет их в пространстве близкой проблематики: схватывание, свет, пленэр, визуальность, здесь-и-сейчас, эфемерность; материальная, социальная и эстетическая специфика их разделяет. Похоже, что живопись импрессионизма определяется через двойное размежевание: с классической живописью и с моментальной фотографией. Живопись импрессионизма отграничивает себя от классической живописи, ассимилируя определенные черты, свойственные фотографии, и одновременно стремясь сопротивляться ее влиянию. Таким образом, импрессионизм представляется ответом живописи на вызов фотографии и, шире, индустриального общества. Поскольку фотографии свойственны повизна и колоссальная фигуративная мощь, она, вовлекаясь в игру миметизма и отвергающих его практик, оказывается способна расширить границы живописи, направить ее к новым территориям.

Бросить вызов фотографии

Взрыв цвета очевидным образом отличает живопись импрессионизма от монохромной фотографии и от классической жи-

воисси, смешивающей краски, чтобы имитировать тон вещей. Вслед за Делакруа, стремившимся освободить романтическую палитру от мрачных земляных тонов, художники-импрессионисты широко используют чистые цвета еще до того, как Жорж Сера, начиная с «Летнего воскресенья на острове Гранд-Жатт» (1886), стал создавать «работы, написанные исключительно чистым, отдельным, уравновешенным цветом и производящие оптическое смешение цветов согласно рациональному методу»⁴⁸⁰. Таким образом, в ответ на вызов фотографии появляется не-импрессионизм, где эксперименты с цветом и светом становятся более радикальными, чем у импрессионистов. Этот ответ, адресованный также индустриализации образа, становится – парадоксально – возможен именно в индустриальных условиях: краски, которые художники веками растирали кустарным способом, все шире и шире производятся на фабрике и продаются в тюбиках. Для художников индустриализация становится одновременно и причиной действия (против фотографии), и возможностью действовать (используя тюбик с краской). Наименее индустриальное (цвет) выходит на борьбу с наиболее индустриальным (фотографией), и все же оно не способно отодвинуть неизбежный закат ремесленного измерения искусства.

Несмотря на то что глубинным импульсом к возникновению живописи импрессионизма является процесс индустриализации, она остается антитезой повсеместно распространяющемуся индустриальному способу труда, который фотография вводит в сферу изображений. Художественная работа импрессионистов противопоставляет бесполезность и качество – рентабельности, полезности, количеству. Вспомним, что в 1859 году во имя «вкуса к Прекрасному»⁴⁸¹ Бодлер осудил одновременно фотографию, «неудавшихся художников», публику и «исключо-

480 Signac, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, in: Harrison, Charles et Wood, Paul, *Art en théorie. 1900–1990. Une anthologie (1992)*. Paris: Hazan, 1997, p. 48.

481 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le public moderne et la photographie», p. 748.

чительный вкус к Реальному» – буквальному, прилизанному. В импрессионизме границы противостояния сместились: бодлеровское воображение уступило место восприятию, ностальгия трансформировалась во внимание к настоящему, современность добилась того, что ее признали позитивной ценностью, а откровенная враждебность к фотографии превратилась в более амбивалентное отношение. Два видения мира – присущее художникам и свойственное буржуазным деятелям современной экономики и производства – знаменательным образом сблизились, но не смешались. Говоря в бодлеровских терминах, индустрия и искусство продолжают «ненавидеть друг друга инстинктивной ненавистью»⁴⁸², преследовать различные цели, принимать разные формы.

Именно фигура незавершенности наиболее эффективно отграничивает импрессионизм от индустриальной продукции, от живописи, подчиненной «точному воспроизведению природы», и в особенности от фотографии. Мазок и линия, характерные для эскиза, сообщают полотнам импрессионистов оттенок незавершенности, абсолютно чуждый четко прорисованным линиям реалистической живописи, гладким поверхностям и заостренным краям индустриальных продуктов, равно как и свойственной фотографии точности деталей, в особенности характерной для снимков, полученных с негативов на стекле. Еще до импрессионистов художники-пейзажисты – от Добиньи до Руссо и Будена – вводили в живопись ценности, противоположные традиционным, в частности тем, которые защищает Бодлер: по его мнению, картина характеризуется завершенностью и «крепостью»⁴⁸³, то есть композицией, «законченностью» и «совершенством деталей». В 1859 году Бодлер критикует работы Добиньи и Будена. Они кажутся ему только «этюдами», «набросками», «маленькими кусочками природы», эскизами,

482 Baudelaire Ch., «Salon de 1859. Le public moderne et la photographie», p. 749.

483 Baudelaire, Charles, «Le paysage. Salon 1859», in: Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, p. 775–780.

выполненными на пленэре согласно «методу немедленной копии», – чем угодно, только не настоящими картинами. Так он обрекает себя на непонимание новой живописи, отделившейся в тот момент как от фотографии, так и от классической живописи.

Предполагается, что тонкость деталей, свойственная как традиционным картинам, так и снимкам, свидетельствует о владении ремеслом живописца или об описательном могуществе фотографии. Из-за этого они выглядят одинаково вблизи и издалека. Несмотря на различие в размерах, фотография и традиционная картина порождают один и тот же пристальный взгляд, который привязывается к деталям и действует на определенном расстоянии. Живопись импрессионизма, напротив, рассматривается в постоянном приближении и удалении: зритель то подходит как можно ближе к полотну, чтобы восхититься работой живописца, то удаляется на расстояние, чтобы рассмотреть общий вид. Завершенность линий и композиции направлена на воспроизведение реальности, тогда как эскизные штрих и рисунок, цветовые мазки, противостоящие друг другу на полотне, создают своего рода виртуальную (незавершенную) картину, которая актуализируется (завершается) только в разворачивании процесса прочтения, более близкого к производству реальности, чем к ее восприятию. Действительно, незавершенность выражает новую концепцию отношений между картиной и реальностью, ставит под сомнение традиционную репрезентацию, а также доверяет зрителю новую роль. Зритель фотографии, как и классической живописи, получает завершенную форму, тогда как зрители импрессионистских и дивизионистских полотен включаются в активный процесс актуализации, где происходит соединение материально данного (полотна) и динамической игры тела и глаза.

Начиная с «Флейтиста» Мане⁴⁸⁴ до серии Моне «Кувшинки» стирание перспективы, стремление к плоскостности становится

484 «Это молодой музыкант [...]. Его фигура наложена на монохромный серый фон: ни почвы, ни воздуха, ни перспективы – несчастный приклеен к химерической стене» (Mantz, Paul, «Les œuvres de Manet», *Le Temps*, 16 jan. 1884).

одной из главных регулирующих идей современной живописи и бросает еще один вызов фотографии, которой, напротив, свойственна классическая перспектива в предельном механическом виде. Перспектива служит созданию иллюзии изображаемого предмета, тогда как плоская поверхность задает себе как очевидность цвет, линии и пятна и настаивает на этом по мере того, как углубляется кризис репрезентации, в меру того, как собственно художественная работа в живописи стремится возобладать над функцией референции. Это стремление к плоскостности приводит живопись к упразднению точки схода и разрушению соотношений центра и границ именно в тот момент, когда в фотографии осуществляется противоположная тенденция – кадрирование, укрепляющее границы и пределы изображения. В противоположность центрированному, унитарному и ограниченному миру фотографии и классической живописи, импрессионизм дает форму миру плоскому, без глубины, без границ, без единства, без пределов, разбегающемуся в разные стороны.

Итак, импрессионистская живопись поддерживает противоречивые отношения с фотографией: она действительно никогда не использует ее, но «пропитывается» ею и одновременно противопоставляет себя ей. Так фотография образует фигуру противника или абсолютно Другого: живопись подражает ему, чтобы лучше оказать ему сопротивление. Другой зачаровывает, пугает и волнует – словом, разрушает устойчивость. Несколькими десятилетиями позже, в начале XX века, фотография у Марселя Дюшана будет играть другую роль, непрямую, но активную: роль парадигмы искусства.

ФОТОГРАФИЯ КАК ПАРАДИГМА ИСКУССТВА: МАРСЕЛЬ ДЮШАН

Сам Марсель Дюшан не занимался фотографией, хотя многократно использовал ее при содействии Альфреда Стиглица и особенно Мана Рэя. Тем не менее фотография занимает фунда-

ментальное место в его творчестве – скорее как парадигма, чем как инструмент. Не являясь фотографиями, реди-мейды вносят в искусство наиболее характерные черты фотографического процесса. Иначе говоря, фотография присутствует в искусстве Дюшана как принцип, вне фотографических форм и материала. Творчество Дюшана дает начало новой и более очевидной по сравнению с практикой импрессионизма актуализации базовых принципов фотографии в современном искусстве.

Выбор

Если появление фотографии и шокировало художников, это произошло вовсе не потому, что они испугались прямой конкуренции (едва ли фотография была тогда в состоянии вытеснить живопись), а потому, что фотография открывала возможность для другого функционирования искусства. Впервые в производстве изображений произошел отказ от медленной и кропотливой работы руки в пользу машины, ремесло уступило дорогу индустрии. Впервые физический контакт установился уже не между художником и полотном, но помимо них обоих, между вещью и фоточувствительной поверхностью. Чему и впрямь угрожала фотография, так это ручному и кустарному производству изображения, которое уступало место селекции с последующей химической фиксацией. Традиционно, как подчеркивает сам Марсель Дюшан, «слово “искусство” означает сделанное, или даже сделанное руками»⁴⁸⁵, тогда как фотография создает условия, делающие возможным искусство нового типа, технологическое искусство, где тайны мастерства отходят на второй план, уступая место секретам кадрирования.

Для фотографии «создавать» больше не означает «производить». Создавать – значит выбирать или, точнее, кадрировать. Так происходит новое определение модальностей эстетическо-

485 Duchamp, Marcel, «Entretiens inédits avec Georges Charbonnier», RTF, 1961, in: Duve Th. de, *Résonances du ready-made*, p. 23.

го выбора. Полную свободу выбора, постоянно действующую в живописном процессе, в фотографии сменяет сочетание полной свободы выбора во время кадрирования с последующей невозможностью выбора во время съемки. Именно из-за этих ограничений художники и критики XIX века, сторонники отчетливо классической «теории жертв», отказывают фотографии в каком бы то ни было праве на художественность. «Искусство должно не фиксировать все, что видит, но выбирать то, что ему подходит, и отвергать то, что не подходит, – отмечает Гюстав Планш. – Солнце действует иначе: оно прикасается ко всему, что освещает, и запечатлеывает все, к чему прикоснулось; оно ничего не опускает, ничем не жертвует, поскольку действует без участия воли, без предварительного замысла»⁴⁸⁶. В фотографической машине выбор совершается перед запуском процесса, во время кадрирования, а затем выбранный сегмент пространства и времени запечатлевается автоматически.

Реди-мейд Марселя Дюшана вводит в искусство фундаментальный принцип селекции-запечатления, свойственный фотографии и противоположный функционированию живописи. Фотография и реди-мейд сходны в том, что обе они используют вещи как материал, но при этом их способы воздействия на вещи различны: фотография копирует вещь, реди-мейд выделяет ее. Однако расстояние между реди-мейдом и картиной еще больше. Картина является завершением длительного процесса ручного изготовления, она представляет собой продукт трансформации элементарных материалов (красок) в уникальный объект, тогда как реди-мейд использует, по образцу фотографии, готовые вещи, зачастую обыденные (велосипедное колесо, писсуар, сушилку для бутылок и т. д.), а затем в двойственном процессе отбора художником и запечатления художественной институцией производит их конвертацию в произведения искусства. В реди-мейде на смену трансформации материала, совершаемой худож-

486 Planche, Gustave, «Le Paysage et les paysagistes», *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1857, in: Rouillé A., *La Photographie en France*, p. 269.

ником, приходит трансформация символическая, конвертация. Не все является искусством, но все может им стать – точнее, любая вещь может стать материалом искусства, если она включена в художественную процедуру. Искусство становится вопросом процедуры и доверия к ней.

Запечатление

Свойственная реди-мейду символическая алхимия – эхо фотографической химии; иначе говоря, реди-мейд, как и фотография, неотделим от процесса запечатления. В параллель фотографическому запечатлению вещей с помощью света и серебра реди-мейд вводит в искусство принцип запечатления объекта с помощью определенного места, институции, которая, наделяя объект автором, представляет его публике⁴⁸⁷. Очевидно, что ту же самую роль запечатления и распространения произведений в свое время играли музей, Салон или Академия. Однако новизна реди-мейда определяется тем фактом, что институция не просто запечатлевает уже созданные произведения, но утверждает в статусе произведений искусства любые вещи, выбранные художником. Как для фотографии необходимо химическое запечатление, так для реди-мейда – институциональное. Фотография ввела в сферу изображений парадигму запечатления, а затем реди-мейд распространил ее на все современное искусство. Будучи выбранной и запечатленной, какая угодно вещь в фотографии конвертируется в изображение, а в реди-мейде – в произведение.

Существенно, что этот способ создания произведений искусства через конвертацию любых вещей (иначе говоря, вне всякой «идеи изготовления»⁴⁸⁸) сопровождается глубоким изменением роли художника. Его действия больше не направлены на из-

487 Duve, Th. de, *Résonances du readymade*, p. 19.

488 Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe, écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1975, p. 36.

готовление – они состоят в том, чтобы встретиться с вещью, выбрать ее, запечатлеть с помощью институции (музея) и попытаться направить на нее внимание всех деятелей сферы искусства: авторов, критиков, издателей, продавцов, покупателей и т. д. Художник становится похож уже не на ремесленника, изготовляющего нечто, но скорее на мага, превращающего вещи в произведения реди-мейда. Исследования магии, проведенные Марселем Моссом⁴⁸⁹, позволяют видеть, что эффективность действий художника-мага определяется не столько его личными качествами, произведениями, инструментами или действиями, сколько «групповой магией», сосуществованием всех деятелей мира искусства. Словом, в отличие от художника-ремесленника, художник-маг больше не является центром произведения. Вслед за фотографией, которая поставила в центр оптико-химическую машину и тем самым маргинализовала руку, реди-мейд делегирует изготовление произведения институциональной машине. Фотографию квалифицировали как изображение без человека, но равным образом и реди-мейд обесценивает представление о таланте, внутреннем мире и мотивации художника. Отныне художник тяготеет к тому, чтобы быть только одним из винтиков огромной машины изготовления произведений, а другими ее винтиками являются публика и деятели мира искусства. Дюшан, впрочем, настаивает на том, что «художник исполняет акт творения не в одиночку, потому что зритель [...] вносит свой собственный вклад в творческий процесс»⁴⁹⁰, и выражает эту мысль более концентрированно: «Именно зрители делают картины»⁴⁹¹.

Таким образом, когда завершается эпоха «идеи изготовления», фотография, а затем и реди-мейд выдвигают в центр парадигмы выбора (встреча, совпадение, случайность), запечатления

489 Mauss, Marcel, «Esquisse d'une théorie générale de la magie» (1920), in: Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris: Quadrige/PUF, 1993.

490 Duchamp, Marcel, «Le processus créatif» (avril 1957), in: Duchamp M., *Duchamp du signe*, p. 189.

491 Duchamp, Marcel, «Alpha (B/CRI)tique. Regardeurs» (printemps 1957), in: Duchamp M., *Duchamp du signe*, p. 247.

(соприкосновение, схватывание, машина) и восприятия (зритель), вытесняя тем самым как производителя (ремесло, мастерство, субъективность), так и саму возможность что-то разглядывать.

Разглядывать, запаздывать

Поскольку фотография неизбежно обеспечивает физический контакт между вещью и ее образом, разглядывание больше не является такой необходимостью, как раньше было в живописи. В пределе фотография делает разглядывание необязательным. В середине XIX века это предположение могло показаться нелепым, но с течением лет оно обнаруживает все большую правдоподобность, особенно с развитием моментальной фотографии, выразительную силу которой открывает молодой Жак-Анри Лартиг в 1913 году, в тот самый период, когда Марсель Дюшан регистрирует свои первые реди-мейды – «Велосипедное колесо» и «Три остановки-эталона».

Угасание разглядывания нарастает в период между двумя мировыми войнами по мере того, как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием. В терминах Дюшана, разглядывание уступает место «запаздыванию»: необходимо «позволить “запаздыванию” работать вместо картины или живописи»⁴⁹². Эпоха разглядывания и живописи завершилась; отныне именно запаздывание управляет изображениями индустриальной эпохи – сначала фотографией, затем реди-мейдом.

Как это происходит? В отличие от рисунка, гравюры или живописи, машина фотографии не дает доступа к изображению ни в процессе его производства, ни даже немедленно по-

⁴⁹² Duchamp, Marcel, «La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la “boîte verte”)», in: Duchamp M., *Duchamp du signe*, p. 41.

сле съемки. Снимок всегда возникает на дистанции, в запаздывании, поскольку нажатие на затвор не производит ничего видимого, но создает ничто или почти ничто: скрытое, невидимое изображение, обещание образа, виртуальный образ, который актуализируется только в условиях химической обработки (проявления). Поэтому фотограф обречен никогда не видеть одновременно вещь и ее изображение: их физическое соприкосновение сопровождается их разделенностью для взгляда. В моментальной фотографии эта разделенность углубляется до такой степени, что приводит к крайней точке, где взгляд, обращаемый на вещь, вовсе упраздняется, где фотограф обнаруживает лишь апостериори – с запаздыванием – то, что он снял. Место взгляда занимает съемка. «Природа, говорящая с камерой, – это не та природа, что говорит с взглядом», – отмечает Вальтер Беньямин, который считает, что камера «вводит нас в оптическое бессознательное, подобно тому как психоанализ вводит в бессознательное желания»⁴⁹³.

Фундаментальное для фотографии, в особенности моментальной, понятие «запаздывание» входит в искусство вместе с реди-мейдом, который является, чтобы включить в традиционные отношения между картиной и художником третьего партнера – зрителя. Заявляя, что «именно зрители делают картины»⁴⁹⁴, Марсель Дюшан с некоторой насмешкой подчеркивает ту центральную роль, которую играют, помимо художника, публика и все деятели художественного поля. Он приводит в действие «диалогический принцип», впоследствии теоретически разработанный Михаилом Бахтиным, советским семиотиком, исследователем литературы и романа⁴⁹⁵.

493 Benjamin, Walter, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Écrits français*, Paris: Gallimard, p. 163.

494 Duchamp, Marcel, «Alpha (B/CRI)tique. Regardeurs» (printemps 1957), p. 247.

495 См.: Bakhtine, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage*; Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*; а также: Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

С приходом современности набирает силу публика и растет разделение труда в сфере искусства, в результате чего нарушается суверенитет, который был свойствен художнику по праву его мастерства, его ремесла, его взгляда. Художник с его рукой и взглядом больше не является единственным гарантом художественной ценности. Эта ценность, долго пребывавшая главным образом в художнике и картине, отныне должна конструироваться (с запаздыванием и ненадежно) на сцене искусства. Творить искусство теперь означает не фабриковать (ремесленным способом) картины, а выбрасывать на символический рынок вещи или эстетические предложения, адресованные «зрителям». Это закон спроса и предложения, закон нового художественного рынка, и, как и на любом рынке, ценность продукта не обязательно совпадает с его собственными качествами. Ручная работа, приложение руки, ремесло, взгляд художника («Я не хотел удалиться от всей этой живописи руки и сетчатки»⁴⁹⁶, – подтвердит Дюшан) стоят меньше, чем переменчивое, случайное и неустойчивое внимание публики, «зрителей». Художественная ценность, таким образом, отныне образуется с запаздыванием, не в момент производства произведения (время творения и художника), но в момент его вторичной циркуляции (время публики). Реди-мейд и фотография освобождают ценность от ремесленных правил рукоделия, чтобы подчинить ее более неустойчивым законам выбора, случайности, рыночной экономики.

Работа Марселя Дюшана по большей части может рассматриваться как актуализация в современном искусстве фотографической парадигмы без использования фотографии, но некоторые отдельные работы – «Фонтан» (1917), «Рроз Селави» (1920), «Прекрасное дыхание: Вуалетная вода» (1921) и т. д. – действительно используют фотографию в качестве инструмента.

⁴⁹⁶ Марсель Дюшан, цит. по: Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors*. New York: Viking Press, 1968; Duve Th. de, *Résonances du readymade*, p. 156.

Эта инструментальная функция является только одним вариантом отношений между фотографией и искусством.

В качестве парадигмы или вытесняемой силы фотография оказала на искусство столь же реальное, сколь и не прямое воздействие – воздействие виртуальной мощи. Актуализация фотографии в искусстве, ее действительное, прямо видимое присутствие реализовались лишь постепенно, несколькими способами и в несколько этапов: сначала фотография была простым инструментом, затем – носителем и наконец – материалом современного искусства. Эти этапы, следовавшие один за другим и добавлявшиеся друг к другу, не вызывая исчезновения предыдущего, различаются по своим практикам, художественным движениям, художникам, произведениям. Они отмечают вехи развития современного западного искусства в течение второй половины XX века.

ФОТОГРАФИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ИСКУССТВА

В современном искусстве существует давняя традиция использования фотографии именно как инструмента. Еще до рекомендаций Бодлера принять фотографию на роль «смирненной слуги искусства», в 1853 году, художник и фотограф Луи-Камиль Д'Оливье основывает Фотографическое общество, специализирующееся на производстве ню для художников. В начале 1860-х годов Александр Кине также продает серии ню, на каждом из которых имеется пометка «Этюды с натуры, без права выставлять на продажу», обличающая их двойное предназначение в контексте эпохи: для художников, а равно и для любителей легкомысленных картинок. В начале 1870-х годов Маркони, «фотограф Школы изящных искусств в Париже», прямо предлагает для использования в академической живописи того времени объемный каталог «обнаженной натуры для художников», содержащий основные позы женщин, а также мужчин и детей. В противоположность Д'Оливье и Валу де

Вильневу, Маркони подчеркнуто жертвует эстетическим эффектом ради функции изображения: передать возможно более точно позы, отвечающие требованиям художников или задачам учебных программ. Чтобы еще более поставить фотографию на службу живописцам, Жан Луи Игу в 1880 году делает фототаблицы, составленные из восьми или шестнадцати различных снимков обнаженного тела или даже частей тела: торсов, ног или рук. Цель этой работы тоже состоит в том, чтобы художник мог обойтись без услуг натурщиков, которые часто были платными⁴⁹⁷. Впоследствии многие живописцы продолжают использовать фотографию именно в качестве простого, пассивного, максимально достоверного документа.

Фрэнсис Бэкон: живопись против клише

Во второй половине XX века Фрэнсис Бэкон также пользуется фотографией как инструментом, но делает это на свой лад, намного сложнее и мудреней. Его отношение к фотографии не практическое и нейтральное, но страстное: это одновременно очарованность и презрение, о чем можно судить уже по облику его мастерской, где пол был покрыт фотографическими снимками, которые присутствовали повсюду, но при этом были постоянно попираемы ногами самого художника и его посетителей.

Фотография является глубинной составляющей визуального мира Бэкона: для анализа движений человеческого тела он постоянно пользуется снимками Мейбриджа как «словарем»⁴⁹⁸, изучает старые картины по фотографиям, заявляет, что «все время рассматривает в журналах фотографии футболистов и боксеров»⁴⁹⁹, а также животных, предпочитает писать портреты не в присутствии своих моделей, а по фотографиям. Бэкон

497 Rouillé A., *Le Corps et son images*, p. 48–51.

498 Silvester, David, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 36.

499 *Ibid.*, p. 124.

не только постоянно использует уже существующие снимки, но и специально заказывает (как правило, Джону Дикину) фотографии тех людей, портрет которых хочет написать⁵⁰⁰: Джорджа Дайера, Изабель Росторн, Люсьена Фрейда, Генриетты Морес и др.

Кроме того, Бэкон полагает, что с появлением фотографии практика живописи пережила глубокое потрясение. Именно фотографию он считает основной причиной различий между его живописной манерой, основанной на деформации, и манерой Дега, еще способного соблюдать границы, потому что «в эпоху Дега фотография еще не была так совершенна, как сегодня»⁵⁰¹. Впрочем, техническое совершенствование фотографии обязывает живописцев «проявлять все больше и больше изобретательности», но в то же время заставляет живопись постоянно переопределять себя, «погружаться в нечто более элементарное и фундаментальное»⁵⁰², иначе говоря, «заново изобрести реализм»⁵⁰³.

Бэкон видит в фотографии нечто большее, чем простой инструмент или движущую силу истории искусства: это средство видения. Он говорит: на вещь «мы смотрим не только прямо, на наш взгляд уже оказали воздействие фотография и фильм»⁵⁰⁴. Наш взгляд на вещи не является ни прямым, ни чистым; напротив, он наполнен мириадами фотографий и киноизображений, а к ним при этом следовало бы добавить еще изображения телевидения, компьютерных игр или интернета, число которых умножается все быстрее. В результате эти фотографии и технологические образы настолько пресыщают наш взгляд, что начинают существовать сами по себе, становятся уже не средствами видения, но тем, что именно мы видим. В конце концов

500 Silvester, David, *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 44.

501 *Ibid.*, p. 186.

502 *Ibid.*, p. 71.

503 *Ibid.*, p. 186.

504 *Ibid.*, p. 36.

мы уже не видим ничего, кроме них. Они замещают вещи⁵⁰⁵. Бэкон признается, что он «всегда был одержим» фотографическими изображениями и причина этого не в том, что они непосредственны, содержат истину или прозрачны для вещей, а, напротив, в том, что они «слегка уклоняются от факта, властно возвращая меня к факту»⁵⁰⁶. Вопреки общепринятому представлению о фотографии как прямом указании на реальность, Бэкон утверждает также, что способность фотографии передавать реальное строится не на ее предполагаемом сцеплении с вещами и фактами, но на неустранимом сдвиге, всегда ее от них отделяющем. Фотография способна схватывать реальное в силу именно этого сдвига, а вовсе не сцепления. Бэкон убежден, что благодаря этому самому сдвигу, позволяющему взгляду и мысли блуждать в фотографических снимках, в них и открывается реальное, причем лучше, чем в самих вещах и фактах⁵⁰⁷.

Понятие сдвига отсылает к понятию деформации, которое Бэкон ставит в центр своей художественной практики и концепции сходства. В его глазах фотография обречена оставаться вне искусства, потому что она позволяет только «легкий сдвиг по отношению к факту», тогда как искусство должно, напротив, радикально «деформировать вещь и отодвинуть ее от видимости», чтобы достичь глубокого сходства через это сконструированное несходство⁵⁰⁸. Свободно отходить от моделей, деформировать вещь, удаляться от подобия – все эти процедуры чужды фотографии: как бы ни была она полна воображения, она все равно остается в строгих рамках *предживописи*. Бэкон

505 Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981, p. 13.

506 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 36.

507 «Оказывается, что благодаря фотографическому изображению я принимаю блуждать в картинке и воспринимаю его реальность намного больше, чем вижу ее, глядя на саму вещь» (Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 36).

508 Мишель Лерис употребляет в отношении Фрэнсиса Бэкона выражение «сходство в несходстве» (*Ibid.*, p. 10).

и впрямь одержим фотографией, но он тем не менее удерживает ее в подчиненной роли инструмента, на периферии искусства. Он даже делает из нее антитезу искусству – тому, против чего он обращает всю свою живописную практику, которая имеет целью отделить «неиллюстративную форму», затрагивающую чувственность, от «иллюстративной формы», обращенной к интеллекту⁵⁰⁹. Говоря в терминах Делеза, «живопись должна оторвать фигуру от фигуративного»⁵¹⁰. Это происходит в процессе ожесточенной борьбы против клише, вторгающихся как на полотно, так и в видение художника; это строится на остром сознании разрыва, отделяющего фигуративное, или иллюстративное, от неиллюстративной фигуры.

Одержимость Бэкона фотографией соответствует тому напряжению между «иллюстративным» и «неиллюстративным», которое проходит через все его творчество; она стоит рядом с вопросами о «тайне живописи», об «изобразительной манере, способной передавать видимость»: не об иллюстрации, как в фотографии, но о таком способе иллюстративности, «когда тайна видимого была бы схвачена в тайне фактуры»⁵¹¹. Это положение о таинственности видимого опирается на «нелогичный метод создания» произведений, символизирующий у Бэкона, с одной стороны, избрание живописи в противовес фотографии, с другой – помещение случайного события в сердце акта живописи. Тогда живопись, «схватывание тайны реальности», состоит в том, чтобы, отталкиваясь от вещей и тел (или, чаще, от их фотографий), деформировать, приводить в беспорядок, перемещать видимости⁵¹², а также в том, чтобы «выводить»⁵¹³ из рационального и вероятного мира изображений в иррациональный и невероятный мир первообразов (неиллюстративного). Для живописца Бэкона это означает выводить из фигуративно-

509 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 62.

510 Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 13.

511 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 111.

512 *Ibid.*, p. 124–126.

513 *Ibid.*, p. 44.

го к фигуре. Если зачастую фотография (по преимуществу фигуративная) и соперничает с живописным процессом, все равно последний может завершиться только тогда, когда радикально освободится от фотографии. Фотография, таким образом, является у Бэкона инструментом в двух смыслах: как активный элемент процесса производства образов и как абсолютная ценностная противоположность живописи.

Деформации – следствие «трудности живописи»⁵¹⁴. Они свидетельствуют об усилиях, необходимых для того, чтобы переиграть мимолетные, «непрестанно колеблющиеся и текущие»⁵¹⁵ видимости, чтобы схватить их тайну и победить «предустановленные идеи»⁵¹⁶, не позволяющие видеть ясно. Но разъятие формы прежде всего показывает ожесточенность той борьбы, которую Бэкон ведет против клише, визуальных и дискурсивных стереотипов. Его эстетическая позиция, характеризующаяся одновременно очарованностью фотографией и презрением к ней, отличается тем, что ему удается фигура за пределами фигуративного, иллюстративного, нарративного: он пишет против клише. Жиль Делез, кстати, подчеркивает, что, в противоположность слишком очевидному общепринятому мнению, современная живопись никогда не имеет дела с белой поверхностью. Скорее, наоборот: «У художника множество вещей в голове, или вокруг него, или в мастерской, и все то, что у него в голове или вокруг него, уже находится на полотне, более или менее виртуально или актуально, еще до того, как он начинает свою работу. Все это присутствует на полотне под видом образов, актуальных или виртуальных. Художник не только не должен заполнять белую поверхность – напротив, он должен ее опустошить, освободить, расчистить. Таким образом, он пишет

514 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 108.

515 *Ibid.*, p. 126.

516 Фрэнсис Бэкон: «Существуют предустановленные идеи по поводу того, каким является или должно быть видимое», или: «То, как я пытаюсь показать видимое, постоянно приводит к вопросу о том, что же такое на самом деле это видимое» (*Ibid.*, p. 111, 124).

не для того, чтобы воспроизвести на полотне объект, выступающий в функции модели. Он пишет по уже присутствующим там образам, чтобы создать картину, действие которой перевернет отношения модели и копии»⁵¹⁷.

Узкий, неочевидный и всегда болезненный путь, каким упорно следует Бэкон, – путь от «иллюстративной формы» к «форме неиллюстративной» – на самом деле сливается с процессом очистки полотна и взгляда, с выделением видимостей из густой и мутной породы многочисленных клише: фотографических иллюстраций, журналистских рассказов, кинематографических повествований, телевизионных новостей, предустановленных идей, автоматического восприятия, воспоминаний, фантазмов и проч. Но от клише (иллюстративных и нарративных) к чистым видимостям (таким, какими их понимает Бэкон) путь не прямой: он проходит в удалении от вещей, не является ни копированием, ни регистрацией, ни иллюстрацией – напротив, он представляет собой «такой метод, который позволяет видимости присутствовать, но при этом она возникает из других форм»⁵¹⁸, совершенно искусственным образом. Сходство не создается прямо в результате буквальности⁵¹⁹ и рациональности, оно скорее обретает форму, следуя непрямой траектории искусственного в неразрешимых изгибах иррациональности, в хитросплетениях и неопределенностях случайностей и непредвиденных обстоятельств. Сходство является живописным, а не фотографическим. Открыть вещи, освободить видимости от закрывающих их клише, прийти к обновленной концепции сходства – одним словом, «заново изобрести реализм»⁵²⁰.

Представляется, что целостность этого художественного предприятия, где фотография на самом деле занимает доволь-

517 Deleuze G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, p. 57.

518 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 113.

519 Фрэнсис Бэкон: «Именно буквальность я постоянно разрушаю» (Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 129).

520 *Ibid.*, p. 186.

но скромное место, определяется по меньшей мере четырьмя главными принципами. Наиболее очевиден, конечно, принцип «постоянного разъятия образа»⁵²¹, вкпе с принципом искусственности, согласно которому обновленный реализм предполагает «новый способ укрепления реальности через нечто дополнительное [искусственное]»⁵²². Кроме того, Бэкон уверен и в другом принципе: «Почти всегда случайные изображения являются самыми реальными»⁵²³. Наконец, сходство у него всегда невероятно, оно может возникнуть только в экстремальной ситуации, когда художник утрачивает свое мастерство, в особого рода трансформации автоматизма, присущего его действиям, в забвении его техники: «Я хочу сделать похоже, но я не знаю, как сделать похоже»⁵²⁴, – часто повторяет Бэкон.

Вплоть до своих последних работ начала 1990-х годов Фрэнсис Бэкон сохраняет с фотографией отношения скорее чувственные и в определенном смысле парадигматические, чем практические. В начале 1960-х годов, уже став достаточно известным, он участвует в огромном перевороте, который Энди Уорхол произвел в традиционных отношениях фотографии и живописи. В то время как фотография в картинах Бэкона действует виртуально и негативно, она позитивно присутствует в работах Уорхола, заимствующего у нее темы, формы и процессы. Бэкон пишет против фотографии, тогда как Уорхол подчеркнуто работает с ней, «желая быть машиной»⁵²⁵ и осуществляя настоящее отделение искусства от живописи.

521 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 124.

522 *Ibid.*, p. 189. Бэкон сначала говорит «дополнительное» и оговаривается: «Я сказал “дополнительное”, но я думаю, было бы лучше сказать “искусственное”».

523 Silvester D., *Entretiens avec Francis Bacon*, p. 186.

524 *Ibid.*, p. 158.

525 Warhol, Andy, «What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters, Part I», entretien avec Gene Swenson, *Art News*, New York, nov. 1963, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 806–810.

Уорхол-Машина: отделение искусства от живописи

Бэкон и Уорхол противоположны во всем: в своих работах, своих художественных практиках, концепциях культуры. Противоположны и их мастерские. Уже одно название знаменитой «Фабрики» Уорхола противопоставляет ее мастерским Бэкона, неопиcуемый хаос которых представляется мощной метафорой глубокого вклада личности в акт искусства. В отличие от Бэкона, вполне пребывающего на территории большого искусства, Уорхол буквально стремится погрузиться в массовую культуру с ее ценностями, инструментами и процедурами. «Завод, – заявляет он, – это место, где конструируют вещи. Именно там я делаю, или, скорее, *конструирую*, мои работы. В моем художественном труде живопись могла бы занимать слишком много места, но это, во всяком случае, несовременно. Современные механические средства. Используя их, я могу принести искусство многим людям. Искусство предназначено для всех»⁵²⁶.

Границы обозначены ясно: с одной стороны – завод, механические средства, конструирование, скорость, массовое распространение, с другой – мастерская, рука, медленность, уникальность. В художественном творчестве утверждается восходящая к Форду модель индустриального серийного производства и массового потребления. В этой концепции искусства фотография играет главную, хотя и неявную роль – роль главного инструмента в деле отделения искусства от живописи. С помощью фотографии и таких фотомеханических процессов, как сериграфия, Уорхол подрывает канонические ценности ученой культуры в пользу ценностей массовой.

В начале 1960-х годов, когда Уорхол выходит на сцену американского искусства, фотография прессы является одним из сильных направлений в национальной культуре. Уорхолу всегда

526 «Douglas Arango, *Underground Films: Art of Naughty Movies*», *Movie TV Secrets*, juin 1967. Цит. по: Buchloh, Benjamin, *Andy Warhol. Rétrospective*, p. 40.

будут симпатичны фотографии происшествий, знаменитостей и рекламы. Он начинает с того, что в 1961 году рисует акриловыми красками значительно увеличенную первую страницу «New York Post», в 1962 – страницу «Daily News», и главное – ту страницу «New York Mirror» от 4 июня, которая полностью посвящена крушению самолета. В этот момент Уорхол совершает двойной выбор. Технический выбор состоит в том, чтобы использовать фотографическую сериграфию на полотне, а иконографический – в том, чтобы извлекать из прессы фотографии наиболее знаковых и характерных для повседневной американской народной культуры фигур (звезд кино, шоу-бизнеса и политики, таких как Элвис Пресли, Мэрилин Монро, Джеки Кеннеди, затем – Лиз Тейлор и Марлон Брандо) и происшествий (автокатастроф, самоубийств, пищевых отравлений, стихийных бедствий, мятежей). У него есть обширная серия электрических стульев, а также коллекция «Их разыскивает полиция» («Thirteen Most Wanted Men»), представляющая собой полицейские фотографии, двойные, в фас и в профиль, разграниченные широкими рамами из газет, в которых они были напечатаны. Знаменитости и происшествия, блестящая и мрачная поверхность жизни представляют собой два главных зрелищных жанра в американском обществе того времени. Звезды и воры, многоцветное счастье и суровая участь, мечта и ужас – все эти стереотипы желтой прессы Уорхол ввел в пространство, дотоле предназначенное для большого искусства, и сделал это с помощью фотографии: все или почти все его картины являются сериграфическими репродукциями сенсационных фотографий из прессы, способных повергнуть в дрожь унылую реальность слишком ординарного существования. Представляя исключительное, небывалое, экстраординарное, эти фотографии помогают избежать монотонности скучной и банальной жизни. Обращаясь к чудесному или ужасному, они содействуют тому, чтобы в безнадежное существование могла вернуться радость, чтобы оно освободилось (иллюзорным образом) от глухого отчуждения повседневности.

Общество зрелищ является также обществом товарного фетишизма, серийных продуктов и денег, которые представляют собой другую тематическую грань работ Уорхола. В 1960 году он создает серию акрилов на полотне, полностью посвященную знаковым предметам общества потребления: «Телевизор за 199 долларов», «Водонагреватель» («Water Heater "Cumulus"»), «Сверла за 7,88 доллара» («Drills 7.88»), «Пылесос» («3-D Vacuum») и т. д. Эти черно-белые изображения, увеличенные репродукции рекламных объявлений, появившихся в прессе, – своего рода гимн товару и тому союзу, что отныне связывает вещь и ее товарную цену. В 1962 году он долго варьирует главные образы Америки: с одной стороны, банковские билеты достоинством один, два и десять долларов, с другой – банку супа «Campbell's» и бутылку кока-колы. Очевидно, что Уорхол не первый художник, который изображает продукты общества потребления. В 1954 году Джаспер Джонс начинает серию энкаустических картин, изображающих американский флаг – высший символ *american way of life* (американского образа жизни). *Combine paintings* (комбинированные картины) и полотна Роберта Раушенберга изобилуют множеством знаков и эмблем общества потребления, равно как и различными техниками: фроттаж, обже труве, нефигуративная живопись, рисунок и техники репродукции, такие как сериграфия и фотография. Все поп-художники 1960-х годов – Рой Лихтенштейн, Клас Ольденбург, Джеймс Розенквист и др. – также делают это, но никогда не бывают так радикальны, как Уорхол. Никто другой не включает с такой энергией в элитарную культуру не только темы, но и ценности культуры массовой, в особенности механизацию, серийность, репродуцируемость, и это благодаря интенсивному и очень последовательному использованию фотографии и фотомеханических техник.

Именно потому, что в центре художественных предприятий Уорхола находится механизация, в его работе такое важное место занимают технологические изображения: фотография, ее версии, напечатанные в прессе, и ее сериграфические репродук-

ции на полотне. Весьма открыто он ставит своей целью перейти от руки к сериграфии (именно к фотографической), чтобы создавать свои полотна как можно быстрее («живопись рукой занимала бы слишком много времени») и сблизить искусство с массовой индустриальной продукцией, которая на его глазах переживает беспрецедентный взлет. «Современны механические средства», – заявляет он, утверждая: что истинно для индустрии, должно быть истинно для искусства. Он дает самое широкое распространение этому тезису, кощунственному с точки зрения концепций, сложившихся за многие десятилетия абстрактной выразительности. Культу живописного творчества, мистике экспрессивного жеста, догме оригинальности и изобретательности, преклонению перед талантом художника Уорхол, опираясь на фотографию и ее производные, противопоставляет механизацию, рентабельность и разделение труда. Все это он не только на редкость красноречиво актуализирует в своей работе, но и непрестанно утверждает в своих интервью, комментируя эффекты использования сериграфии в живописи. Разделение труда: «Пусть любой другой сможет создать все мои картины, оказавшись на моем месте»⁵²⁷; анонимность, деперсонализация: «Пусть будет невозможно различить, написал ли картину я или кто-то другой»; отказ от творчества: «Сегодня я не изобретаю»; отрицание стиля: «Стиль на самом деле неважен» и, конечно, его знаменитая фигура художника-машины, в точности противоположная фигуре художника-ремесленника по своим действиям и подходу к выразительности: «Я хочу быть машиной, и я знаю: все то, что я делаю как машина, и есть именно то, что я хочу делать». Отталкиваясь от модели машины и индустриального производства, с помощью машинного характера своих художественных инструментов (фотографии и сериграфии) Уорхол подрывает ценности живописи-как-живописи, воплощением которой является абстрактная выразительность:

527 Warhol A., «What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters, Part I», p. 806–810.

его живопись (механическая) противостоит живописи экспрессивной, приводя тем самым в начале 1960-х годов к своего рода отделению искусства от живописи.

Даже его манера писать, помещать рукой краску на полотно механична, полностью безразлична к экспрессивности жеста, равно как и к реализму. Бирюзовая, золотистая, малиновая и т. д. «Мэрилин» следуют одна за другой, и произвольный цвет выступает за очертания сериграфических мотивов. Часто – в работах «Голубая Лиз в роли Клеопатры» (1963), «Оранжевая автокатастрофа № 5» (1963), «Пятеро погибших на красном фоне» (1962), «Сиреневая катастрофа» (1963) и др. – один цвет однообразно покрывает полотно. В диптихах, где одно из двух панно лишено изображения, – «Серебряная катастрофа» (1963), «Голубой электрический стул» (1963) и др. – эта манера отсылает к монохромности неопластицизма или абстрактного экспрессионизма. Уорхол, однако, исключает метафизические обертоны, связанные с монохромностью, варьируя один и тот же мотив на картинах разного колорита. Это отсылает к техникам офсета, где нюансы конечного изображения достигаются последовательным отпечатком четырех чистых цветов. Что касается черно-белых сериграфических картин – например, «Катастрофа машины скорой помощи» (1963), – они сводят живописный акт только к механической работе передачи фотографии из прессы на полотно. Механизация (иначе говоря, устранение автора, жеста, экспрессии) не ограничивается одной живописью. Уорхол идет дальше, используя фотографии как можно более механическим способом: прежде всего он выбирает уже существующие снимки, в большинстве своем опубликованные в прессе и подвергнутые действию печатного процесса, а также проявляет живой интерес к фотоматону в первой серии автопортретов в 1964 году и к полицейским фотографиям в тринадцати диптихах из «Их разыскивает полиция» (1964).

Наконец, работу Уорхола еще сильнее сближает с фотографией и в той же мере удаляет от живописи-как-живописи ее систематически серийный характер. Начиная с 1962 года его

продукция полностью структурирована в серии: доллары, картины «Сделай сам», «Банки супа “Campbell’s”», «Бутылки кока-колы», «Мэрилин», «Лиз», «Элвисы», «Джоконды», «Джеки», «Автокатастрофы», «Катастрофы» и т. д. Речь идет не о темах, которые художники более или менее свободно варьируют от одного полотна к другому, а скорее о сериях, где каждое полотно – единица, глубоко связанная с другими идентичностью формы. В противовес большому искусству, создающему настоящий культ уникальности и ауры произведения, искусство Уорхола насквозь серийно, как и фотография, сериграфия, товары и изображаемые сюжеты. Произведение, следующее логике индустриального продукта, позволяет глянцевого журналу некоторым образом проникнуть в музей, массовой культуре – вторгнуться на территорию культуры элитарной. Сам по себе закон повторения стремится уничтожить закон сингулярности, различия. Модель производства согласно спросу вытесняет мистику творчества: «Я сожалел о том, что не могу вечно писать одну и ту же картину, – заявляет Уорхол, – например, только банку супа и ничто другое. Как только кто-то захотел, раз – и сделал еще одну. В любом случае пишется одна и та же живопись, отличается ли она по виду или нет»⁵²⁸.

Помимо Энди Уорхола, в 1960-е годы широко используют фотографию в живописном процессе Том Вессельман и Джеймс Розенквист. В это время они еще доминируют на американской художественной сцене вместе с другими художниками поп-арта, такими как Клас Ольденбург и Рой Лихтенштейн, однако уже появляются новые художники, которые тоже будут пользоваться инструментом-фотографией, но в радикально иных модальностях. Речь идет о художниках концептуального искусства, а также лэнд-арта и боди-арта.

528 Blinderman, Barry, «Modern Myths: an Interview with Andy Warhol», *Arts Magazine*, N 56, oct. 1981, p. 144–147. Цит. по: Buchloh B., *Andy Warhol. Rétrospective*, p. 47.

ФОТОГРАФИЯ КАК НОСИТЕЛЬ ИСКУССТВА

В работах Фрэнсиса Бэкона фотография выступает как инструмент и отсутствует на материальном уровне; у Энди Уорхола она является только этапом или операцией художественного процесса, инструментальная роль удерживает ее по эту сторону произведений. Напротив, в лэнд-арте и боди-арте положение фотографии, ее роль и мера очевидности ее присутствия меняются. Оба эти движения открывают фотографии доступ в поле современного искусства, и не только ей: часто ее сопровождают другие, нефотографические элементы (открытки, тексты, схемы, предметы).

Вспомогательное положение фотографии снова приводит к такому положению вещей, когда она материально, технически и пластически используется как чистая констатация, как тривиальный документ, нейтральное средство, автоматическая регистрация, банальная вещь в ряду других банальностей, простой инструмент – как носитель. Как правило, изображения небольшие, черно-белые, без особой заботы о композиции и даже о качестве снимка, как если бы имелось в виду ясно обозначить, что главное в произведении находится в другом месте, что фотография является в прямом смысле слова только аксессуаром, которым можно пренебречь или, по меньшей мере, поставить его на второе место. Таким образом, благодаря своей легкости и слабости ее материального носителя, благодаря возможности минимального вложения ручного труда, благодаря предполагаемому ею устранению индивидуальности, традиционно производимому впечатлению дефицита легитимности и особому формальному использованию, которому она подвергается, фотография способна соответствовать фундаментальному художественному феномену: ослаблению роли объекта в пользу подходов и процессов (с этой точки зрения знаковыми являются выставки «Когда позиции становятся формами» – Берн, 1969, и «Хеппинг & флюксус» – Кельн, 1970, организованные Харальдом Цееманом).

Концепт: искусство об искусстве⁵²⁹

В самом начале января 1969 года в Нью-Йорке открывается выставка «5–31 января», которую впоследствии назовут первой выставкой концептуального искусства. Задуманная Сетом Зигелаубом совместно с художниками Робертом Барри, Дугласом Хьюблером, Джозефом Кошутом и Лоуренсом Вайнером, выставка объявлена так: «0 объектов / 0 живописцев / 0 скульпторов / 4 художника / 1 Роберт Барри / 1 Дуглас Хьюблер / 1 Джозеф Кошут / 1 Лоуренс Вайнер / 32 работы / 1 выставка / 2000 каталогов / Нью-Йорк, 52 ул., 44 / 5–31 января 1969 / (212) 288-5031. Сет Зигелауб». Другими словами, это четверо художников, не желающих быть ни живописцами, ни скульпторами, работы (*works*), не являющиеся ни произведениями, ни объектами⁵³⁰, и каталоги, по существу конституирующие эпицентр события.

Итак, новая концепция искусства и выставки дистанцируется как от поп-арта, так и от абстрактного экспрессионизма. Концептуальные художники, как говорит Дуглас Хьюблер, располагают свою работу «по ту сторону прямого опыта восприятия» и выстраивают свои произведения вокруг «системы документации»: фотографий, открыток, чертежей и описательной речи. Замещение восприятия и экспрессии документацией они считают радикальным переходом, как уже сказал Сол ЛеВитт, от искусства «перцепции», предназначенного главным образом для взгляда, к искусству «концепции», предназначенному прежде всего для «мысли»⁵³¹. Требование дистанции, которую искусство должно соблюдать по отношению к вещи, – «дематери-

529 В интервью с Мишель Де Анджелус Брюс Науман использует выражение «искусство, которое говорило об искусстве» (*Bruce Nauman, Image/texte 1966–1996*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 122).

530 Poinso, Jean-Marc, «Déni d'exposition», *Art conceptuel I*, p. 13.

531 LeWitt, Sol, «Alinéas sur l'art conceptuel», *Artforum*, vol. 5, N 10, été 1967, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 910–913.

ализации искусства»⁵³² – еще яснее заявляет Лоуренс Вайнер, провозгласивший в каталоге ставшие с тех пор знаменитыми правила: «1. Художник может сделать вещь. 2. Вещь может быть сделана кем-нибудь другим. 3. Вещь не должна быть непременно сделана». Дематериализация не обязательно означает полное исчезновение предмета в искусстве: она указывает на ослабление главенства предмета и отказ от его культа, существовавшего прежде. Даже если произведение только в очень редких случаях сводится к чистой бестелесной идее, отныне категорически утверждается, что его не следует искать только в его материальности, что оно никогда точно не совпадает с вещью. Произведение всегда превосходит вещи, которые являются только его случайными актуализациями. Возможно, великий урок, преподанный концептуальными художниками, состоит именно в этом: они задумали искусство, показавшее пример отношений между всегда виртуальным «по ту сторону прямого опыта восприятия» произведением и множеством его возможных актуализаций. «Видимая часть работы остается второстепенной, – замечает также Сол ЛеВитт. – Конечная форма не важна, все должно начинаться с идеи. Самое ответственное для художника – именно процесс замысла и реализации». Процесс преобладает над конечным продуктом, идея – над вещью.

Так, более чем за год до открытия выставки «5–31 января» в статье, опубликованной в летнем номере журнала «Artforum» за 1967 год, Сол ЛеВитт намечает основные контуры концептуального искусства, «обращенного больше к мысли, чем к взгляду или чувствам». Это искусство скорее духа, чем тела, искусство, которое сознательно стремится редуцировать «цвет, поверхность, текстуру и форму, подчеркивающие лишь физические аспекты работы». Актуальное, телесное, материальное, чувственное изгоняются также в силу убеждения, что слишком

532 Lippard, Lucy Rowland, *Six Years: the Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1973.

большое внимание, уделяемое «физическому», увлекает произведение в сторону экспрессивности в той мере, в какой наносит ущерб пониманию идеи. Но поскольку материальность произведения трудно полностью уничтожить, поскольку идея, чтобы утвердиться, нуждается в воплощении, концептуального художника призывают скорее не к тому, чтобы отвернуться от материальности, а к тому, чтобы ее «конвертировать в идею». Следовательно, художник не вполне свободен от материальности произведения, но сталкивается с вызовом: найти, как «исполнить его в парадоксальной манере», как изобрести искусство, основанное на максимально возможной «экономии средств». Именно для того, чтобы ответить на этот вызов, некоторые концептуальные художники используют фотографию, сохраняя в этом верность ЛеВитту, согласно которому можно «возвещать идеи с помощью цифр, фотографий, слов, с помощью чего угодно, потому что форма неважна».

Таким образом, концептуальное искусство вводит фотографию в современное искусство негативным, «парадоксальным» образом – через ее недостатки. Концептуальные художники обращаются к ней именно потому, что ее материальность и функциональность ставят ее в строгую оппозицию к традиционным ценностям живописи, заново обретшим силу в абстрактном экспрессионизме, но отвергаемым концептуальным искусством. Использовать фотографию, иначе говоря, передоверить художественное действие машине – означает некоторым образом присоединиться к программе «Параграфов о концептуальном искусстве»⁵³³, где Сол ЛеВитт провозглашает основные принципы новой художественной практики. Последняя предположительно будет состоять в том, чтобы «заставить умолкнуть аффекты», освободиться от «профессии в ремесленном смысле слова», считать исполнение «поверхностной вещью» и отказаться от «материальности, принимающей манеру за идею» – одним

⁵³³ LeWitt S., «Alinéas sur l'art conceptuel», *Artforum*, vol. 5, N 10, été 1967.

словом, ожидается, что эта практика приведет к предпочтению мысли и документальной модели и отвержению экспрессионизма и ремесленности в искусстве. Итак, на англо-американской художественной сцене конца 1960-х годов выставить фотографические снимки значит определенным образом выступить в защиту новой версии искусства, одновременно развоплощенной и аналитической. В то же время это означает, что галереи художественного авангарда, пусть и робко, открываются для фотографии; что началось движение, которое в ходе последующих десятилетий завоюет для нее видное место. То обстоятельство, что введение фотографии в поле искусства могло совершиться только благодаря неустойчивому, но реальному резонансу между фотографией и концептуальным искусством, делает последнее более, чем инициатором, – условием, которое обеспечивает возможность нового сплава искусства и фотографии.

При этом фотография лишь изредка представлена как таковая и никогда не используется ради самой себя – только ради того, что ее свойства входят в резонанс с эстетическими предприятиями концептуальных художников. По крайней мере, так думают они, потому что их острая аналитика искусства больше, чем для краткого обзора, открывается навстречу фотографии, которую они в соответствии со своим учением считают простым носителем, столь же нейтральным, имперсональным и прозрачным, сколь и механическим. Они предполагают, что фотография – лишь чистый документ и не заслуживает никакого особого технического и формального внимания; ей отводится только роль визуального контрапункта к текстам, схемам, картам или вещам, которые концептуальные художники составляют, чтобы выстроить «высказывания» (концептуальное «высказывание» занимает место традиционного «произведения», а составление стремится уничтожить живописную композицию).

Так, Джозеф Кошут задумывает серию работ по принципу «Одного и трех стульев» (1965), где соседствуют предмет (в данном случае стул), увеличенная фотокопия взятого из словаря определения слова «стул» и фотография стула в масштабе

1/1, сделанная в том самом месте, где он выставлен. Составляя таким образом предмет, фотографию и текст, размещая в одном уровне реальное, речь и изображение, Кошут применяет в поле искусства метод, уже испытанный для представления дидактических и тавтологических ценностей в торговле и в научных музеях. Он замещает композицию составлением еще и для того, чтобы выступить против правил традиционного поля искусства: Дон Джадд квалифицировал композицию как «философию старого мира», Кошут со своей стороны утверждал, что она «предполагает неправильную конструкцию внутреннего магического пространства», унаследованную от «старых религиозных практик живописи»⁵³⁴. Кошут использует фотографию не потому, что она соответствует его вкусу, а скорее по причине ее предполагаемой конвергенции с его собственными эстетическими принципами: замещение традиционной композиции регистрацией (какой-то сцены), а затем составлением (последовательностью снимков). В фотографии различие уступает место повторению, которое довольно близко понятию «тавтология», отстаиваемому Кошутом. Помимо своего развоплощенного характера, фотография соответствует одному из главных стремлений концептуального авангарда конца 1960-х годов: «Сделать произведение искусства, которое не было бы ни скульптурой (на полу), ни живописью (на стене)».

Основное же достоинство фотографии состоит в том, что она вносит решительный вклад в процессуальный характер концептуальных работ, подобных «Одному и трем стульям», в их характер скорее «высказываний» (в становлении), чем «произведений» (завершенных). В «Одном и трех стульях» снимок должен был стать во всех отношениях (в том числе по размеру) подобным стулу. «То, что мы видели, глядя на предмет, должно было, – рассказывает Кошут, – быть идентично тому, что мы видели, глядя на фото; таким образом, надо было делать но-

⁵³⁴ Kosuth, Joseph, «L'art comme idée comme idée», entretien avec Jeanne Siegel (7 avril 1970), *Art conceptuel I*, p. 101–107.

вую фотографию всякий раз, когда вещь выставлялась в новой среде». Это на первый взгляд незначительное условие сообщает процессуальный характер данной работе: форма меняется от одной выставки к другой, но принцип остается одним и тем же. В противовес неизменным произведениям-предметам искусства, издавна создаваемым для взгляда, концептуальные художники задумывают высказывания, всегда пребывающие в становлении, не обладающие неподвижной материальной формой, сделанные для мысли. «Работа сама по себе не ограничивалась тем, что видно. Нужно было, чтобы всякий мог модифицировать место, предмет, фото, не изменяя при этом работу как таковую: это означало, что можно получить произведение искусства, представляющее саму идею произведения искусства, в котором были бы неважны его формальные составляющие». Таким образом, концептуальное высказывание не является бесформенным, как можно было бы подумать, читая правила Лоуренса Вайнера, но «его форма есть только инструмент на службе у идеи».

Посредством фотографии концептуальное искусство производит настоящий переворот в природе того, что оно представляет: в то время как традиционные произведения являются собой видимые вещи со своим материалом и завершенной формой, концептуальные высказывания являются случайными, присутствующими здесь и сейчас актуализациями принципов или проблем, существующих лишь виртуально. Так в концептуальном искусстве совершается переход от порядка субстанций к порядку событий. Эти термины, заимствованные у Бергсона и Делеза, конечно, не входят в терминологию, используемую концептуалистами, и в особенности художниками «Искусства и языка», близкими скорее к Томасу Куну или к Витгенштейну. Тем не менее эти термины раскрывают радикальность позиции концептуализма, которую Кошут определяет как «искусство как идея как идея». В противоположность формализму, считавшему искусство совокупностью формальных проблем и подвергавшему его постоянной «угрозе овеществления», формула

Кошута означает, что идея, или концепт, конституирует произведение само по себе (это «искусство как идея»), но прежде всего она предполагает, что творческий процесс должен состоять в трансформации самой идеи искусства (это удвоение: «искусство как идея как идея»). В этой перспективе роль художника состоит в том, чтобы «ставить под вопрос природу искусства»⁵³⁵, произведения искусства являются «аналитическими высказываниями», а искусство – тавтологией: «Искусство – это определение искусства». Так достигается предельная точка, в которой искусство более не имеет тела, где «художник, будучи аналитиком, не вступает в прямые отношения с материальными высказываниями вещей».

Итак, концептуальное искусство, которое пренебрегало формой, материалом и композицией и стремилось поддерживать столь же новую, сколь и провоцирующую концепцию искусства, позволило фотографии преодолеть этап «дополнения к искусству» и открыло для нее желанные залы галерей и музеев, продолжая при этом считать ее простым средством и подчиняя ее абсолютно внешней по отношению к ней логике.

Описанная выше постановка под вопрос модернизма и буржуазных ценностей в искусстве не была изолированной. В течение 1970-х годов аналитический шаг концептуального искусства в Соединенных Штатах, а затем в Европе сопровождается другими авангардистскими предприятиями, которые соединяют искусство с природой (лэнд-арт) или с телом и жизнью (боди-арт). Невзирая на их различия, часто глубокие, все эти направления авангарда в разной мере затронуты фотографией. Все они пользуются ею как простым носителем, достоинства которого исчерпываются минимальными функциями регистрации, репродукции и передачи изображения как можно более нейтральным и прозрачным способом. Именно на этом нулевом уровне,

⁵³⁵ Joseph Kosuth, «L'art après la philosophie», *Studio international*, vol. 178, N 915–917, octobre–novembre–décembre 1969, in: Harrison Ch. et Wood P., *Art en théorie*, p. 916–927.

где фотография низведена до уровня прибора, где ее изображения еще не имеют права на признание и автономное существование, художники авангарда открывают перед ней дверь в мир искусства. Надо ли уточнять, что эта дверь ни в коей мере не является дверью в искусство, так как то использование фотографии, что тогда практикуют художники, никоим образом не предполагает ее независимости от изобразительного искусства?

Тело, природа: между исполнением и представлением

Если концептуальных художников интересуют тавтологические возможности фотографии, то художников лэнд-арта, боди-арта и перформанса привлекает ее способность к точной передаче. В течение второй половины 1960-х годов эти американские и европейские художники, использующие как материал тело или территорию, начинают в своем творчестве ставить искусство под сомнение, критиковать его канонические ценности и традиционные места (галереи, музеи). Тем не менее освободиться от строгих рамок искусства не значит порвать с ним полностью. К тому же разве не парадоксально, что многие художники авангарда используют фотографию, чтобы привести свои центробежные действия в лоно искусства? Фотография сохраняет свойственную ей амбивалентную роль, пребывая между исполнением и представлением, между действием и вещью, между внешним и внутренним пространством мест искусства.

Из течения антиформализма, который проявился в американских хеппингах конца 1950-х годов, развивается широкое движение боди-арта, прежде всего в Австрии, у венских акционистов (Герман Нитч, Отто Мюль, Тюнтер Брус и Рудольф Шварцкоглер), затем в Соединенных Штатах (Брюс Науман, Вито Аккончи, Крис Бёрден и Деннис Оппенгейм). После 1968 года это движение завоевывает Западную Европу (Мишель Журниак, Джина Пане, Юрген Клауке, Урс Люти и Лучано Кастелли). Выстраивая свою практику с опорой на тело и жизнь, эти художники в своих работах представляют ценности.

радикально отличные от тех, что доминировали в поле послевоенного искусства, в особенности в американском абстрактном экспрессионизме. Как и хеппинги на нью-йоркской сцене, описанные Алланом Капроу в 1961 году, боди-арт черпает значительную часть своей художественной неповторимости в «контексте, месте разработки и представления»⁵³⁶: вместо галерей он приходит в мастерские, обустроенные в служебных помещениях, в подвалы, пустые магазины, где «очень маленькие группы посетителей определенным образом оказываются вовлечены в событие». Импровизация ставит перформансы в зависимость от случая, эфемерности, событийности, в отличие от театральных пьес, которые чаще всего написаны заранее, и особенно в отличие от доминировавших тогда разнообразных практик, от Поллока до минимализма, ориентированных на производство объектов.

«Период с 1968 по 1972 год, – вспоминает Вито Аккончи, – был особенно продуктивным, но о результатах этой продуктивности особенно не беспокоились. Результат считался чем-то вроде побочного продукта. Скорее, хотелось все время быть в движении»⁵³⁷. Тем не менее, продолжает он, «некоторые люди хотели сохранить следы всей моей работы. Имелись в виду не объекты, а процесс. Имелся в виду сам замысел этого процесса»⁵³⁸. Наконец, вот обобщающее размышление о пропасти, отделяющей живое искусство от рынка искусства: «Галереи всегда хотели бы, чтобы все было поставлено на пьедестал»⁵³⁹.

536 Caprow, Allan «Les happenings sur la scène new-yorkaise» (1961), in: Allan Caprow, *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 48.

537 Bear, Liza et Sharp, Willoughby, «Le Body Art & Avalanche: New York», 1968–1972 (questions-réponses à Vito Acconci, mai 1996), in: *L'Art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille: Musées de Marseille/RMN, 1996, p. 111.

538 Mokhtari, Sylvie, «Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues» (entretien avec Vito Acconci, 30 nov. 1995), in: *L'Art au corps*, p. 139.

539 Bear L. et Sharp W., «Le Body Art & Avalanche: New York», in: *L'Art au corps*, p. 111.

Аккончи здесь называет некоторые из условий, которые в то время благоприятствовали вхождению фотографии в искусство (следует уточнить: условий, возникающих в поле искусства и никогда – в поле фотографии). Действительно, кажется, что художники прибегают к фотографии, когда процесс преобладает над предметом, когда законченное, фетишизированное, любезно-приятное произведение ставится под сомнение, когда через искусство проходит сильное движение дематериализации – словом, когда колеблются позиции произведения-товара. Тем не менее неясностей не может быть: фотография-объект является только «побочным продуктом» произведения-процесса. В противоположность мнению о якобы большой фигуративной мощи фотографии, Аккончи использует ее скорее по причине ее бессилия, чем ради возможностей свидетельствовать о процессе. Всегда отказываясь от кино съемки своих перформансов, он тем не менее соглашается, чтобы их фотографировали: «В фотографии, по крайней мере, – комментирует он, – ясно обозначена ее неспособность свидетельствовать о всей работе в целом. Если есть вербальное описание, если есть фотография, ясно, что речь идет только о ссылке на работу, но не о самой работе. Напротив, фильм создает некую иллюзию по этому поводу»⁵⁴⁰. Итак, художникам представляется, что фотография страдает дефицитом вещественности и своего рода фигуративной недостаточностью; именно поэтому они и считают ее совместимой с движением дематериализации, или дезобъективации, охватившим искусство в середине 1970-х годов. Что до галерей, они, напротив, принимают фотографию в свое лоно именно для того, чтобы удовлетворить запрос на реобъективацию искусства. По сравнению с процессом, который не поддается продаже, фотография, как бы она ни была незначительна, простовата, далека от священных художественных ценностей, все-таки приобретает в глазах продавцов искусства вес самого солидного предмета. В любом слу-

540 Mokhtari S., «Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues» (entretien avec Vito Acconci, 30 nov. 1995), in: *L'Art au corps*, p. 139.

чае она обладает великолепным достоинством – способностью конвертировать искусство-процесс в вещь, которую можно показывать, продавать, обменивать. Таким образом, фотография принята в поле боди-арта и лэнд-арта, чтобы восполнить дефицит предметов: она скорее квазипредмет искусства, чем вовсе не предмет – в этом, вероятно, причина (экономическая) приключений (эстетических) фотографии⁵⁴¹. Боди-арт и лэнд-арт используют фотографию как носитель, который предназначен соединить два полюса, активно противостоящих друг другу в конкретной ситуации того времени: процесс и вещь, исполнение и представление или, в терминологии Роберта Смитсона, *Site* (работы) и *Nonsite* (галереи)⁵⁴² – так много есть вариантов диалектики «там» и «здесь», виртуального и актуального.

В конце 1960-х годов фотография вступает в союз с радикализмом таких художников, как Дэн Грэхем, который «попытался обойти систему галерей»⁵⁴³, выйти из изоляции, навязываемой «белыми стенами истории искусства», искал «что-то, что невозможно коллекционировать, что может становиться известным в условиях массового распространения, а не в условиях коллекции». Перейти от единичного к множественному, разрушить фетишизм искусства (коллекции) ради распространения – эти стремления, разделяемые большинством авангардистов, в особенности боди-артом и лэнд-артом, в то же время являются условиями, благодаря которым стало возможным использование фотографии в искусстве. Но есть еще и другое условие, обязанное своим возникновением потреблению и масс-медиа: воля художников к «освобождению от идеи

541 «Художественные институции так сильно зависят от объектов, которые можно покупать и продавать, что я вовсе не жду от них особых усилий ради искусства, которое противостоит доминирующим системам» (Lippard L., *Six years: the Dematerialisation of the Art Object*, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 972).

542 См. ниже.

543 Mokhtari S., «Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues», p. 127.

качества»⁵⁴⁴ ради количества, скорости, дешевизны. Действительно, с тех пор как художники больше не выказывают озабоченности материальными результатами своей художественной деятельности, не стремятся к тому, чтобы их действительно сохранить, отказываются от традиционно приписываемого предмету искусства понятия качества, ничто больше не может исключить фотографию из набора художественных средств, тем более что это время открыто для изменений и для эклектики. В самом деле, «в 1960-е годы, – замечает Брюс Науман, – от вас не требовалось держаться чего-то одного. Использование разных видов материалов или переход от фотографии к танцу, от перформанса к видео не составляли никакой проблемы»⁵⁴⁵. И так, по причинам весьма различным, часто даже противоположным, художники авангарда и его галереи открывают фотографии доступ в поле современного искусства, причем в трудный момент, когда в искусстве происходят глубокие потрясения, решительно ставятся под вопрос его традиционные ценности. В этот период перехода и разрыва фотография играет двойственную роль: что касается художников, она согласуется с процессуальным характером боди-арта и лэнд-арта; что касается галерей, она вносит вклад в постоянство и изменение рынка, который вступает в конфронтацию с произведениями, критикующими и избегающими его.

В этом контексте наиболее элементарная функция фотографии – зарегистрировать действие-процесс, происходящий на теле или на территории, преобразовать его в изображения-предметы и доставить их в места искусства, удаленные от мест протекания этих процессов. Венский акционист Герман Нитч использует фотографию только для того, чтобы документировать свои большие кощунственные, порнографические или сексуальные хеппенинги, – как и Мишель Журниак, в «Мессе

544 Mokhtari S., «Dan Graham et Vito Acconci au corps des revues», p. 131.

545 Nauman, Bruce, «Rompre le silence» (entretien avec Joan Simon), in: *Bruce Nauman*, p. 107.

тела» (1969) приглашающий публику причаститься облатками спиралевидной формы, изготовленными из его собственной крови. Сделанные без заботы о технической или эстетической стороне дела, снимки получились посредственного качества, они бедны информацией. Они только удостоверяют, что такая-то акция действительно имела место, но по-настоящему не дают о ней сведений. Если оставить в стороне то прозаическое обстоятельство, что художникам и их окружению недостает технического умения обращаться с инструментом-фотографией, эти часто простоватые снимки обладают, как настаивает Аккончи, большим достоинством: они позволяют избежать возможного смешения произведения (акции) и его репродукции и сохранить за произведением его виртуальную чистоту случайного, эфемерного, событийного.

Начиная с 1965 года акционист Рудольф Шварцкоглер доверяет фотографии совершенно другую функцию, нежели простая передача действия. В это время он прекращает появляться на публике, предназначая свои акции для одного фотоаппарата и переходя таким образом от зрелищной логики и темпоральности к фотографической⁵⁴⁶. На смену бесконечно реагирующему телу зрителя приходит бесстрастная машина. В Соединенных Штатах в 1966 году Брюс Науман фотографирует свои жесты – например, в работе «Finger Touch with Mirrors» («Прикосновение пальца в зеркалах») – и свое тело в его наиболее элементарных функциях (сидеть, слушать, смотреть), а затем создает свой знаменитый «Автопортрет в виде фонтана» (1967), где он с обнаженным торсом выпускает изо рта тонкую струйку воды. Изображение как можно более нейтрально, однако это не сообщает ему документального характера. Напротив, оно подчиняется двойной художественной интенции: воздать честь «Фонтану» Марселя Дюшана и проиллюстрировать фразу «Истинный художник – это дивный световой фонтан». Затем для голограммы «Making faces» («Изготовление лиц»,

546 Fleck, Robert, «L'Actionnisme viennois», in: *L'Art au corps*, p. 73–87.

1970) Науман делает фотографические этюды, на которых мнет свое лицо так, чтобы сделать его подобным бесконечно податливому художественному материалу и закончить ироническим и вымученным автопортретом.

Как и Аккончи, Крис Бёрден использует фотографию, живо сознавая ее изобразительные ограничения, ее неспособность надлежащим образом передать перформансы. Не питая иллюзий по поводу документальной надежности фотографии, Бёрден не доверяет ей одной заботу о том, чтобы установить прямую связь между исполнением и представлением. Напротив, он всегда интегрирует ее внутрь единства, в котором снимок, тщательно выбранный за его выразительную или означающую силу, соседствует с другими объектами и текстами. В перформансе «Trans-fixed» («Проколотый», 23 апреля 1974) снимок представляет Бёрдена распятым на дверце багажника «Фольксвагена». Снимок сопровождается настоящей реликвией – парой гвоздей – и следующим текстом: «В маленьком гараже на Спидвей-авеню я поднялся на задний бампер "Фольксвагена". Я оперся спиной о зад машины, раскинув свои руки по крыше. Сквозь мои ладони в крышу машины были вбиты гвозди. Дверь гаража была открыта, и автомобиль наполовину выдвинулся на Спидвей-авеню. Мотор запустили на полную мощность, и он выл вместо меня. Двумя минутами позже его заглушили, а автомобиль закатали в гараж, дверь которого закрылась»⁵⁴⁷. Четко различая события, высказывания и видимости, Бёрден отделяет себя от обширных слоев фотографической литературы, издавна перевозносившей полный изоморфизм между вещами, изображениями и словами, – именно эта иллюзия, в частности, питает известные дискуссии между репортерами и прессой, обвиняемой в том, что подписи под фотографиями искажают изображения и факты. Итак, видимость несводима к высказыванию, между ними есть разделение:

⁵⁴⁷ Цит. по: Martin, Timothy, «Trois hommes et en bébé», in: *Hors limites. L'art et la vie 1952–1994*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 270.

«Если высказывание и имеет предмет, то ему соответствует именно дискурсивный предмет, который не изоморфен предмету видимому»⁵⁴⁸.

От знаменитого перформанса «Shoot» («Выстрел», 1974), когда Крис Бёрден выстрелил в себя из револьвера, остался только снимок, представляющий художника со струйкой крови, вытекающей из его раны на плече. Жестокость этого произведения вызвала громадный отклик, а для художника смысл его состоял в том, чтобы получить умственный опыт соприкосновения с такими исходными данными: «Вы знаете, что в 7 часов 30 минут вы будете находиться в комнате и какой-то тип выстрелит в вас»⁵⁴⁹. Но этот личный опыт неотделим от прямых художественных интересов: «Это было нечто связанное с временем, – объясняет Бёрден. – Это было почти мгновенно. Именно это мне понравилось в этой вещи. Прежде чем она произошла, она не существовала. Вдруг какой-то тип нажимает на гашетку, и через долю секунды я делаю скульптуру». Акция – скульптура, обращенная к материалу, а не театральное представление, ориентированное на зрителей. Кроме своей темпоральности, этот перформанс-скульптура обладает особенностью очевидной фотографичности. Фотография в нем является одновременно парадигмой и одним из материалов наряду с телом и временем.

Фотография уже выполняла похожую функцию материала и парадигмы в «Reading Position for Second Degree Burn» («Ожог второй степени в позе чтения», 1970) – перформансе, в ходе которого Деннис Оппенгейм разместился на солнце с обнаженным торсом, положив на грудь книгу. Через несколько часов книгу сняли, и на покрасневшей груди обнаружился белый четырехугольник. Благодаря своей светочувствительности поверхность кожи превратилась в фотографический негатив в прямом смыс-

548 Deleuze G., *Foucault*, p. 68.

549 Chris Burden (entretien avec Jim Moisan), *High Performance*, N 5, mars 1979, p. 9, цит. по: Martin T, *Hors limites*, p. 271.

ле слова: части, освещенные солнцем, стали темными, а защищенные от солнца секторы тела остались светлыми. В снимке Оппенгейма, представляющем собой фотографию (на серебре) фотографии (на коже), снова соединяются функции носителя, материала и художественной парадигмы.

Художественная вторичность фотографии-носителя и удаленность произведения (процесса) от того, что показывают снимки (объекты), отчетливо проявляются в технических и эстетических небрежностях: снимки всегда маленького формата, изображения часто не стремятся к формальной оригинальности, композиция по большей части банальная, а отпечатки нередко страдают от рудиментарных технических процессов. Более того, снимок редко представлен сам по себе: чаще он соседствует с другими снимками (например, у Джини Пана), с предметами (у Криса Бёрдена). Почти всегда в этих компоновках, предназначенных для создания ситуации, актуализирующей пространственную и временную удаленность от произведения, снимок сопровождается текстом. У художников лэнд-арта компоновки составлены из снимков, карт, планов и природных элементов. Для работы «Site/Nonsite» («Место/Не-место», 1968) Роберт Смитсон собрал в некоем геологическом месте (Site) куски камней, слюды и сланца, и представил их в залах галереи (Nonsite) в геометрически расположенных баках, сопроводив их картами и фотографиями, прикрепленными к стене, чтобы локализовать место (Site).

Без сомнения, именно Роберту Смитсону лучше всех удалось как в статьях, так и в художественных работах проблематизировать диалектику исполнения и представления, которую он связывает с диалектиками места и не-места (Site и Nonsite), отсутствия и присутствия, открытого и закрытого, внешнего и внутреннего, а также целого и части. «Поле схождения Site и Nonsite, – отмечает Смитсон, – создается последовательностью случайностей; это двойной путь, сделанный из знаков, фотографий и карт, принадлежащих сразу двум потокам диалектики. Эти два потока одновременно присутствуют и отсутству-

ют. Мы помещаем породу или почву, взятую в Site, в искусство (Nonsite) вместо того, чтобы помещать искусство на землю. [...] Двух- и трехмерные вещи соответственно меняются местами в поле совпадений. То, что имеет большой размер, становится маленьким, а маленькое становится большого размера. Точка на карте увеличивается до огромной массы земли. Масса земли уменьшается до точки. Отражается ли Nonsite в Site как в зеркале или наоборот?»⁵⁵⁰ Акции Смитсона в пустыне Мохаве, в ландшафтах Нью-Джерси и на Большом Соленом Озере, где он сделал «Спиральную пристань» («Spiral Jetty»), скорее означают открытие его мастерской навстречу измерению природы, чем разрыв с миром искусства, с галереями. Его работы «Место/Не-место» (1968) и «Спиральная пристань» (1970) обличают «утрату ремесла и провал мастерской»⁵⁵¹, являются скорее новой постановкой под сомнение модернистской эстетики, чем утверждением отказа от рынка искусства. Произведения Смитсона находятся на границе между открытой мастерской и закрытой галереей: «Спиральная пристань» одновременно представляла собой ландшафтное сооружение на одном из озер Юты и фильм, представленный в одной из галерей Нью-Йорка.

Модернистской эстетике Роберт Смитсон противопоставляет эстетику энтропии, отмеченную сильным сознанием времени и обветшания, живым ощущением процесса неумолимого распада структур, разложения форм, разрушения мест: «Человеческий дух и Земля постоянно находятся на пути эрозии, – утверждает Смитсон. – Обрушение, осыпь, обвал – все это производит трещины внутри, в пределах мозга»⁵⁵². В искусстве ржавчина, «связанная со страхом забвения, прекращения ак-

550 Smithson, Robert, «Spiral Jetty», in: Robert Smithson. *Le Paysage entropique, 1960–1973*. Marseille: Musées de Marseille/RMN, 1994, p. 209.

551 «Выйдя из изоляции мастерской, художник в определенной мере избегает ловушек ремесла и рабства креативности» (Smithson, Robert, «Une sédimentation de l'esprit: Earth Projects», in: Robert Smithson. *Le Paysage entropique*, p. 195).

552 *Ibid.*, p. 192.

тивности, энтропии, разрушения», опрокидывает технологическую идеологию профилированной стали, крепкого и твердого металла, фетишизированную такими художниками-модернистами, как Дэвид Смит или Энтони Каро. За пределами искусства опустошение, производимое энтропией, соперничает с постиндустриальными пейзажами заброшенных заводов и шахт, примером которых могут служить «Памятники Пассейика» («The Monuments of Passaic», 1967), серия из двадцати четырех маленьких квадратных черно-белых снимков. «Памятники» Пассейика, городка в штате Нью-Джерси, на самом деле представляют собой антипамятники: буровые вышки, канализация, автостоянка, заброшенный карьер, стена, испачканная граффити, пустыри, разоренные берега реки и т. д., без единого человека. В Пассейике порядок и рациональность индустриального общества потерпели крушение, вызвав хаос и катастрофу; структуры и системы там подверглись распаду.

Смитсон констатирует факты энтропийного распада с помощью «Инстаматика», которым он систематически пользуется с 1966 года. Такие его работы, как «Памятники Пассейика», созвучны маленьким инвентарным книгам Эдварда Рушея, также сделавшего (в как можно более нейтральной и анонимной манере) фотографии двадцати шести станций автосервиса между Оклахомой и Лос-Анджелесом – «Двадцать шесть заправокных станций» («Twenty-Six Gasoline Stations», 1963). Другая инвентарная книга в шестьдесят две страницы, «Все здания на Сансет-стрип» («Every Building on the Sunset Strip»), в 1966 году зарегистрировала все здания, улицы и перекрестки по обе стороны Сансет-Стрип, самого знаменитого участка бульвара Сансет. Книга представляет собой сложенную гармошкой длинную ленту, на которой находятся две фотографические панорамы, причем одна из них перевернута и размещена над другой⁵⁵³. Кроме того, Рушей опубликовал «Несколько квар-

553 Bois, Yves-Alain et Krauss, Rosalind, *L'Informe. Mode d'emploi*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 247.

тир Лос-Анджелеса» («Some Los Angeles Apartments», 1965), «Девять бассейнов и разбитый стакан» («Nine Swimming Pools and a Broken Glass», 1968), «Несколько пальм» («A Few Palm Trees», 1971) и «Тридцать четыре парковки в Лос-Анджелесе» («Thirty-Four Parking Lots in Los Angeles», 1967). Предельная скромность моделей и впечатлений, полная нейтральность изображения и глубокая банальность тем – все способствует тому, чтобы породить ощущение пустоты, всеприсутствующего однообразия, диктатуры ничто.

Тем не менее смитсоновское использование фотографии представляет собой нечто большее, чем визуальная регистрация знаков энтропии или исполнение роли носителя, который движется между местом и не-местом, чтобы сделать эту энтропию видимой⁵⁵⁴. Темпоральное измерение энтропийной порчи и разрушения в данном случае передается с помощью конфронтации позитивного и негативного снимков одного и того же места. Инверсия ценностей разбивает очевидность документальности, придает снимку темпоральную плотность и сообщает ему вполне драматическое, то есть апокалиптическое, измерение⁵⁵⁵. Смитсон применяет эту процедуру в большинстве своих ландшафтных работ, таких как «Разгрузка бетона» («Concrete pour», 1969), «Частично зарытый в землю деревянный барак» («Partially Buried Woodshed», 1970), «Разорванный круг/Спиральный холм» («Broken Circle/Spiral Hill», 1971) и др.

Таковы произведения, в которых складывается другой способ использования фотографии – как материала современного искусства, и утверждается новая версия искусства – искусство-фотография, основанное на вполне признанном, небывалом и долгое время невероятном слиянии искусства и фотографии.

⁵⁵⁴ Одно из интервью Роберта Смитсона носит название «Энтропия стала видимой» (*Robert Smithson. Le Paysage entropique*, p. 216–219).

⁵⁵⁵ Lingwood, James, «L'entropologue», in: *Robert Smithson. Le Paysage entropique*, p. 28–36.

ФОТОГРАФИЯ КАК МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА

Невзирая на сказанное выше, потребовалось ждать середины 1980-х годов, чтобы фотография стала одним из главных материалов современного искусства. Эта эволюция весьма радикальна: разница между носителем и материалом не количественная – они различаются по своей природе. Конечно, боди-арт, лэнд-арт и концептуальное искусство сделали решающий шаг, вводя фотографию в залы галерей и музеев современного искусства, но в действительности эти движения отвели ей только второстепенное место носителя, предназначенного актуализировать в «non-site» искусства эфемерные и процессуальные произведения, задуманные вне его, для всегда единичного «site». Это второстепенное положение, когда фотографии очевидным образом отличаются от произведений, к которым они отсылают, выражалось чаще всего в технической и формальной посредственности снимков. Намеренный отказ художников от качества фотографий согласовывался с двойной позицией: с одной стороны – обозначить, что художественная работа находится вне представленных снимков, с другой – укрепить границу, разделяющую ценности искусства и фотографии, чтобы не допустить полного их слияния.

Таким образом, в качестве инструмента и носителя фотография использовалась без специальной обработки: бедное исполнение снимков было эквивалентно отказу от фотографического мастерства. Кроме того, снимки часто комбинировались с другими элементами (картами, чертежами, предметами и т. д.). Напротив, на стадии использования фотографии как материала искусства изображения выставляются обычно сами по себе, без экстрафотографических элементов, и часто являются результатом серьезной специфической работы. Большую часть снимков, выставленных в 1970-е годы, сделали не сами художники. Начиная с 1980-х годов стало по-другому: художники превосходно владеют этой техникой, изображения часто

имеют отличное техническое качество, иногда – монументальный размер. Фотография переросла свою старую подчиненную функцию инструмента или носителя, чтобы стать центральной составляющей произведений – их материалом.

По правде говоря, движение, в результате которого фотография начиная с 1980-х годов стала одним из главных материалов современного искусства, развивает ситуацию полувековой давности – авангард 1920-х годов, когда в фотограммах и фотомонтажах фотография выступала в роли художественного материала.

Немецкие дадаисты Георг Гросс, Джон Хартфилд, Рауль Хаусман и Ханна Хёх в конце 1910-х годов первыми обращаются к фотомонтажу как реакции на живопись, отвергаемую ими за нарастающую абстрактность, концептуальную пустоту, разрыв с реальностью. По их мнению, сразу после кровопролития Великой войны живопись должна претерпеть «радикальную трансформацию, чтобы сохранить связь с жизнью эпохи»⁵⁵⁶, полной потрясений. Дадаисты в действительности считают искусство не средством ухода в очарованность мечтой или красотой, но выражением того раздирающего настоящего, где, согласно Раулю Хаусману, «человек является машиной, культура превратилась в лохмотья, образование замкнуто на себе, дух брутален, глупость повсеместна, и господином нашим стала армия»⁵⁵⁷. Очевидно, что с этой точки зрения прекрасные цвета и формы представляются «буржуазным жульничеством», перед лицом которого необходимо срочно «искать новое содержание, выраженное в новом материале»⁵⁵⁸. Такова роль фотомонтажей – скомбинированных и склеенных рекламных листов, фотографий, вырезок из журналов.

556 Hausmann, Raul, «Photomontage, a bis z», Cologne, mai 1931, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 231.

557 Behne, Adolf, «Dada», *Freiheit, Berlin*, 9 juillet 1920, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 215.

558 Hausmann R., «Photomontage, a bis z», p. 231.

В отличие от дадаизма, вписывавшего фотомонтаж в общее намерение шокировать, протестовать, «сокрушать фразы, условности и лицемерие буржуазной мысли»⁵⁵⁹, художники Ласло Мохой-Надь и Рауль Хаусман, как и историк искусства Франц Ро, в 1920-е годы считают фотомонтаж величайшей формой современного реализма. После дадаистских деконструкций они приписали ему конструктивную роль согласования свободной композиции и прямой имитации – двух черт, чужеродных современному искусству⁵⁶⁰. Кроме того, фотомонтаж представляет огромный интерес, поскольку распространяет на художественную работу доминирующее в ту эпоху понятие монтажа. С распространением инженерной мысли и развитием промышленности, а также под влиянием советских режиссеров и теоретиков кино⁵⁶¹ монтаж начинает руководить эстетическими поисками в кино и музыке, на радио и в театре. Что касается художника, собирающего готовые изображения, чтобы их свободно компоновать, его роль также меняется. Отсутствие необходимости самому создавать собираемые изображения приводит к тому, что художник теряет романтическое положение абсолютного творца, приобретая современный статус монтажера. По мнению Мохой-Надя, эти изменения в творческом процессе заставляют «трансформировать фотографический процесс съемки в свободную художественную активность»⁵⁶²: фотограф снимает видимость вещей, тогда как художник фотомонтажа «строит новую

559 Behne A., «Dada», p. 214.

560 Roh, Franz, «L'expression propre de la nature (Art et photographie), *Nachexpressionismus. Magischer Realismus*», Leipzig, 1925, in: Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 222.

561 Режиссер Всеволод Пудовкин предлагает теорию кинематографического монтажа в 1926 году в работе «Кинорежиссер и киноматериал». Дзига Вертов снимает «Человека с киноаппаратом» в 1929 году. «Стачка» Сергея Эйзенштейна датируется 1924, а «Броненосец "Потемкин"» – 1925 годом.

562 Moholy-Nagy, László, «Photographie, mise en forme de la lumière» (janvier 1928), in: László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 152.

фотографическую целостность с помощью данных или избранных фотографий». Съемка или выстраивание, отправление от вещей или от уже существующих фотографических снимков, использование фотоаппарата или клея и ножниц, поиск истины на поверхности вещей или на окольных путях искусственных конструкций (монтажей) – вот некоторые черты, отделяющие фотографию от фотомонтажа. Для фотографов снимок является завершением работы, тогда как для художников это художественный материал, которым можно манипулировать: резать, клеить, собирать.

Джон Хартфилд и Рауль Хаусман в Германии, Эль Лисицкий и Александр Родченко в СССР воспринимают фотомонтаж в революционной перспективе – как средство сделать видимыми социальные и политические ситуации, не поддающиеся фотографическому представлению. Во Франции и Бельгии сюрреалисты Пьер Буис, Жорж Юнье, Э. Л. Т. Мезенс и Макс Эрнст, напротив, видят в фотомонтаже «магистральное нашествие иррационального»⁵⁶³. Фотомонтаж пользуется благосклонностью сюрреалистов именно потому, что обладает неведомой фотографии способностью вписывать в культуру систематическую необычность, позволять «неожиданную встречу в неподходящем плане двух отстоящих друг от друга реальностей». Что касается Ласло Мохой-Надя, он стремится уйти от дадаистского фотомонтажа, на его вкус слишком запутанного, чтобы выделить «ясный смысл»⁵⁶⁴ из сложности события. По его мнению, могущество фотомонтажа заключается в способности предлагать «репрезентацию одновременности», показывать «уплотненные ситуации», проникать «в скрытый смысл того, что бьет ключом».

Вне зависимости от цели, ради которой используется фотомонтаж, будь то революция, иррациональность или одновре-

563 Max Ernst, «Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?», *Cahiers d'art*, N 6-7, 1937, in: Baqué D., *Les documents de la modernité*, p. 115-118.

564 Moholy-Nagy László, «Photographie, mise en forme de la lumière» (janvier 1928), p. 152-157.

менность, эффективность его опирается на противоречивые отношения близости и дистанцированности с фотографией. Соединяя фотографический материал (в схватывании) и открытый принцип свободного конструирования, фотомонтаж пользуется достоинством интенсивности снимка, не страдая от ограничений съемки. Фотомонтаж свободен от прямой фотографической логики – без сомнения, именно поэтому он был занятием скорее художника (и рекламщика), чем фотографа⁵⁶⁵. В противоположность фотографии, где, как считают, истина лежит на поверхности вещей и прямо (или естественно) поддается съемке, режим истины, свойственный фотомонтажу, строится на удалении, обходном маневре, конструкции, искусственном – на искусстве. Противопоставляя друг другу эти два режима, Бертольд Брехт отмечает, что «фотография заводов Круппа или АЕГ не сообщает об этих институциях ничего особенного», добавляя, что «таким образом, действительно нужно что-то выстроить – что-то искусственное, сфабрикованное»⁵⁶⁶. Подобно Сезару Домеле и большинству адептов фотомонтажа, Брехт отличает фотографию, которая считается описанием «реальных предметов», от фотомонтажа, предположительно воплощающего идею⁵⁶⁷ – скрытый смысл, выстроенный с помощью его гибридных, ручных и фотографических, процедур.

В фотограммах авангард 1920-х годов использует фотографию иначе – как художественный материал. Немецкий живописец Кристиан Шад обращается к фотограмме с 1919 года, в 1921-м за ним следует американский фотограф и художник Ман Рэй, а еще через год – Мохой-Надь. Они называют фотограм-

565 По мнению художника Сезара Домела, «именно художнику, а не фотографу удалось придумать и разработать фотомонтаж» (Domela, César, «Les photomontages» (1932), Domela, 65 ans d'abstraction, in: Baqué D., *Les documents de la modernité*, p. 113).

566 Brecht, Bertolt, *Bertolt Brecht Dreigroschenbuch* (Le Livre de l'Opera de quat'sous de Bertolt Brecht). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, p. 93.

567 Domela C., «Les photomontages» (1932), p. 114.

мой фотографическое изображение, световой силуэт предметов, полученный в лаборатории без аппарата, прямым помещением предметов на светочувствительную бумагу и последующим воздействием солнца. Фотомонтаж, который отправляется от готовых снимков, наследует от фотографии ее материал и ее оптический миметизм, но отказывается от съемки и от присутствия вещей; фотограмма, в свою очередь, является съемкой, произведенной без оптической системы, световым следом без миметизма. Это своего рода натуральное изображение, произведенное только светом, без действия руки и машины. Фотомонтаж – это ручное конструирование изображения без вещей, тогда как фотограмма – чисто химическая съемка вещей независимо от их формы.

Согласно Мохой-Надю, который разделяет фотографию на две гетерогенные части – оптическую систему и фоточувствительный слой, – именно в последнем заключены художественные возможности фотографии. Таким образом, фотограмма превозносится как способ «выполнять основную творческую цель фотографического процесса: способность удерживать фоточувствительные сущности»⁵⁶⁸. В глазах художников способность фотографии благодаря фотограмме освободиться от ограничений мимесиса открывает перед ней широкий путь чистого творчества... вплоть до абстракции. Фотограмма, таким образом, воспринимается как «живопись, выполненная светом»⁵⁶⁹, как преодоление (утилитарной) фотографии в новом и настоящем искусстве – «искусстве абстрактного светового изображения». Мохой-Надь утверждает, что с помощью светочувствительности обретается та же художественная суверенность, что и с помощью полотна и кистей: «Композиция световых эффектов в этом суверенна, она зависит только от желаний

⁵⁶⁸ Moholy-Nagy, László, «Nouvelles méthodes en photographie» (janvier 1928), in: Moholy-Nagy László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, p. 158–164.

⁵⁶⁹ Quedenfeldt, Erwin, «Le tournant», *Der Photograph*, 1928, N 6, 7, in: Lugin O., *La Photographie en Allemagne*, p. 99.

творца и свободна от ограничений и случайностей, навязываемых предметом»⁵⁷⁰. Освобождая свет от его привязанности к вещам, фотограмма трансформирует фотографическую копию в искусство. Энтузиазм современности побуждает Мохой-Надя даже пророчествовать, что фотограмма возвещает новую эру художественного творчества – эру, когда ручная живопись на полотне с помощью кисти и красящих субстанций отступит перед световыми фресками, когда световые мастерские займут место академий живописи. Что касается сюрреалистов, для них фотограмма – это способ трансформировать видимость, играть с контрастами прозрачного и непрозрачного, экспериментировать с необычными чувственными сближениями, позволяющими немного приоткрыть тайну вещей.

Фотомонтажи и фотограммы неотделимы от новых способов видения. Так происходит в Германии, где «Новое видение», фотография художников, во всех отношениях противостоит двум движениям в фотографическом искусстве – пикториализму и «Новой вещественности».

В то время, когда пикториализм ставит фотографию в зависимость от искусства, подчиняя ее живописной модели, Ласло Мохой-Надь публикует свою работу «Живопись, фотография, фильм» («Malerei, Fotografie, Film», 1927)⁵⁷¹, которая отмечает рождение «Нового видения» и движения немецкого модернизма. Различие с пикториализмом тем более велико, что превосходит эстетическое, достигая плана почти физиологического. В «Новом видении», объясняет сегодня Оливье Люгон, фотографический процесс в меньшей степени служил «созданию произведений искусства в традиционном смысле слова, чем

570 Moholy-Nagy László, «Nouvelles methodes en photographie» (janvier 1928), p. 163.

571 Текст этой работы был опубликован в издательстве Жаклин Шамбон (коллекция «Rayon photo») в собрании статей Мохой-Надя о фотографии: Moholy-Nagy László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

совершенствованию и расширению слишком ограниченного человеческого видения. Он был средством выражения или репродукции в меньшей степени, чем орудием перцепции, визуальным протезом, который сделал возможным беспрецедентное расширение чувственных возможностей человека»⁵⁷².

Видеть во всех направлениях, освободить современный взгляд от уз перспективы, равно как и от импрессионистской и пикториалистской неясности, увеличить его мобильность в пространстве – вот главное в программе «Нового видения». В изображениях это проявляется как изобилие наклонных или децентрированных видов, смелых погружений и отдалений, знаменательным выражением которых служит мода на виды с воздуха. Геометрические композиции без направления, без оси, без различия верха и низа передают эту свободу, неопределенность, небывалую с точки зрения учеников, подчиненных законам тяготения и перспективы⁵⁷³. «Новое видение» в такой же мере является эстетическим течением, в какой представляет собой новую практику видения. Это машина: не только оптическая машина, но и собрание механизмов и процессов, положений (прежде всего телесных), точек зрения, дистанций и т. д., выводящих на свет, делающих видимым, позволяющих увидеть нечто другое, извлекающих из вещей новые очевидности, новые видимости⁵⁷⁴. Даже если фотография здесь расценивается как средство, позволяющее увеличить технические параметры глаза, она вводит в игру не только видение, но и тело, а также вещи и положение вещей, свойственное немецкой ситуации середины 1920-х годов. Рауль Хаусман, например, считает фотографию средством расширить чувственные способности человека, освободить его от бесплотного видения – наследия Ренессанса, позволить ему достичь того «естественного видения», формальной гармонии между телом и физиологическими принципами,

572 Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 31.

573 *Ibid.*, p. 127 – 133.

574 Deleuze G., *Foucault*, p. 64–65.

которое считается фундаментальным. Эта переоценка тела в фотографии и через нее происходит точно в тот момент, когда в Германии все большую аудиторию захватывает спорт. Она подтверждает, что в практику видения вовлечен не только глаз, но все тело.

Помимо представления того или иного тела или вещи, снимки передают интенсивный оптимизм, свойственный современности, веру в нового человека, в его рождение, равно как и в пришествие современной объективной и рациональной эпохи на смену эре импрессионизма и пикториализма. Смелые наклонные и децентрированные виды, до того отвергаемые из-за своей слишком сильной близости к любительской практике, становятся эмблемой новой эстетики; такие практики, как фотограмма, повторная съемка на уже снятый кадр или негативный отпечаток, которые прежде были лишь маргинальными явлениями, имеют значительный успех благодаря своей способности освобождать предметы от их материальности, вводить в своего рода невесомость и абстрактность. Снимки в X-лучах, макрофотографии, астрономические или снятые с воздуха виды, раньше изгонявшиеся из сферы искусства, теперь публикуются и выставляются рядом с художественными снимками⁵⁷⁵.

«Новое видение» перераспределяет взгляд и не-взгляд (представляющий собой не невидимое, а второстепенное), оно переопределяет легитимные и нелегитимные формы, возвращает ценность некоторым практикам и обесценивает другие (а именно: ценности пикториализма), заново размечает территорию искусства и переоценивает статус некоторых изображений (в особенности научных), переворачивает иерархию руки и машины, установленную пикториализмом. Изменения достигают высшей точки в той новой роли, которую играет свет. Мохой-Надь мыслил фотографию не как средство воспроизведения вещей, но как материал для производства художественных произведений. Материал, состоящий из света и чувстви-

575 Lugon O., *La photographie en Allemagne*, p. 31–32.

тельных поверхностей, в его фотограммах приводит к полному устранению аппарата и оптики. Мохой-Надь – один из первых художников, которые сознательно использовали свет и фотоматериалы как художественный материал. К тому же введенная им новая практика видения и его способ использования фотографии неотделимы от двойной переоценки, переоценки тела и света, завершившейся его знаменитым «Модулятором пространства-света». Именно потому, что «Новое видение» уникальным образом распределяет телесность и модулирует свет, оно и является машиной; именно здесь оно производит новые видимости, открывает вещи, позволяет увидеть нечто другое. Оно отличается как от машины пикториализма, так и от машины «Новой вещественности», каждая из которых предлагает свои телесные расположения, траектории и функции света, свои отношения с вещами – одним словом, другие формы, другие изображения.

Независимо от их различий, практики фотомонтажа и фотографии, равно как и «Новое видение» в целом, едины в том, что впервые считают фотографию настоящим материалом искусства. Так они предвещают слияние искусства и фотографии, которое произойдет шестьюдесятью годами позже, после того, как глубокие изменения в мире, в изображениях и в искусстве радикальным образом переопределят место и роль фотографии.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ИСКУССТВО-ФОТОГРАФИЯ

1980-е годы увидели расцвет того, что долгое время было немислимо, того, что предвещали фотомонтажи и фотограммы 1920-х годов, – слияния искусства и фотографии. Теперь фотографический процесс не только используется как инструмент или носитель искусства – фотография часто становится единственным веществом произведений.

Это слияние определяет новую версию искусства, которую мы обозначим термином «искусство-фотография». Поскольку это прежде всего художественная практика и уже затем фотографическая, искусство-фотография очевидным образом отличается от «искусства фотографов». Оно радикально порывает со всеми внешними по отношению к нему художественными практиками, поскольку строится на профессиональном владении фотографией и сознательном, часто эксклюзивном, ее использовании. Таким образом, оно придает фотографии принципиально новый статус художественного материала.

Ослепленные широтой и внезапностью этой перемены, некоторые сочли возможным говорить о появившихся тогда на ху-

дожественной сцене крупноформатных – размером в несколько метров – произведениях, выполненных из фотографического вещества, как о «форме картины»⁵⁷⁶. Слово «картина», хотя и довольно неуместное, должно было здесь появиться, но более удачной была бы формулировка «фотографическая картина». Она ясно подчеркнула бы, что процесс является в большей мере художественным, чем фотографическим, что именно художники дают своим картинам фотографическое вещество, а не фотографы увеличивают свои отпечатки до размеров картины. Это не фотография, которая из подражательности поверхностно принимает размер картины; напротив, мы присутствуем при глубоком слиянии фотографии и определенных художественных практик, при возникновении новой версии искусства – искусства-фотографии.

⁵⁷⁶ Например, в 1990 году американский художник Льюис Балц создает «Круг ночи» – произведение из исключительно фотографического материала длиной 12 метров.

ХАРАКТЕР ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Будучи инструментом или носителем, фотография оставалась внешней и чуждой по отношению к искусству; будучи материалом, она входит в него, участвуя в создании небывалых произведений, где художественная концепция и пространство бытования сливаются с фотографическим веществом. Слияние искусства и фотографии вносит в сферу искусства глубокие изменения, чуждые фотографии как носителю или инструменту. Это, заметим в скобках, свидетельствует о теоретической неточности понятия «художественное средство коммуникации», которое без должного различия используется для обозначения всех пересечений фотографии с искусством. Широта и новизна этих изменений придают фотографии-материалу контуры другого искусства в искусстве.

ДРУГОЕ ИСКУССТВО В ИСКУССТВЕ

Слияние искусства и фотографии характеризуется тремя основными чертами. С одной стороны, оно полагает конец остракизму, который долгое время выталкивал фотографию за пределы поля искусства; с другой стороны, подтверждает неизменность предметного искусства в художественном поле (чему угрожала дематериализация); наконец, оно дает начало сильному движению секуляризации искусства.

Новый материал

(миметический и технологический) для искусства

Вопреки общепринятому мнению, фотомонтаж и фотограмма показали, что фотография – это богатый и сложный материал, в

котором различаются три основных компонента: регистрирующий материал, записываемый материал и машинное основание.

Первый компонент – регистрирующий материал – состоит из света, чувствительных поверхностей и химикатов. Это базовый материал, не имеющий формы и значения, свойственный техническому аппарату. Именно он дает изображению семиотическую природу снимка, равно как и его индустриальное вещество, технические качества и особые эстетические эффекты (включающие в себя цвет, хроматическую чувствительность, зернистость и т. д.). С другой стороны, поскольку фотографическое изображение технически функционирует в режиме снимка, ему материально необходимы вещи, расположения вещей и события мира: они конституируют его записываемый материал. Последний в свою очередь состоит из единства природы, существ и вещей по эту сторону всякой фотографической обработки. Записываемый материал является внешним по отношению к аппарату и нагружен специфическими значениями. То, что вещи и события мира являются частью материала фотографии, свидетельствует о разрыве, который ее появление произвело в поле изображений: фотография разрушила платонические споры вещей и образов. Если вещи действительно представляют собой записываемый материал для фотографии, то изображения и мир прекращают быть внешними друг для друга, начинается их взаимопроникновение. Наконец, в-третьих, поскольку фотография является технологическим изображением, последней составляющей материала может считаться способ обработки вещества; назовем его «машинное основание». Именно оно актуализируется в технических аппаратах вне всякого эстетического выбора и фигуративного жеста. Машинное основание соединяет в себе главным образом линейную перспективу оптики и автоматический миметизм изображений, но также и время машинной выдержки, подчинение круглой (неориентированной) формы оптического изображения форме (ориентированной) прямоугольного кадра и т. д. Этот машинный логос, который заранее автоматически формирует изображение независимо от

любого фигуративного и эстетического выбора, – полноправная часть фотографического материала.

Слияние искусства и фотографии впервые открывает доступ в поле искусства материалу миметического и технологического схватывания. Многочисленные художники, использующие фотографию как материал, теперь уже превосходно владеют ее техникой, поскольку больше не удаляют фотографию на периферию своих произведений. Этот переход от функции носителя к функции материала современного искусства является основополагающим. Носитель или инструмент остается внешним по отношению к произведению, а материал в полной мере является его частью. Инструмент используют, тогда как над материалом работают, с ним экспериментируют, его комбинируют, подвергают бесконечным трансформациям в ходе непрерывного процесса, в котором техническая и эстетическая стороны неразрывны. Даже если материал никогда не является простым инертным веществом, даже если он всегда скрывает в себе смысл, сопротивляется, предлагает определенные решения, все равно он прежде всего открыт, свободен для множества возможностей, не имеет фиксированной направленности и обязательной формы.

По мере продвижения от инструмента к материалу художники освобождают фотографию от функциональной подневольности и ограничений документальной прозрачности, или принимают эту прозрачность как художественно допустимую черту, или же исследуют ее. Например, серия Рене Сультра и Марии Бартелеми «Турция» состоит из четырех больших пейзажей (1,20 × 1,80 м) совершенно прозрачной фактуры и намеренно банальной формы, поскольку проект этих художников заключается не в том, чтобы документировать пейзажи Турции, – их художественная программа предполагает исследование отношений «жить–есть». В каждом из четырех пейзажей серии их интересует также белая геометрическая форма, свободное от изображения пространство, которое они получают на снимках с помощью непрозрачного затвора. Присутствие этой формы в одном из снимков доходит до того, что она почти полностью

закрывает изображение: одновременно живет в нем и съедает его. Эти белые формы, пустоты, лишённые всякой информации, опровергают миметическую логику фотографии, разрушают традиционный жанр пейзажа, опрокидывают визуальные привычки. Слепые пятна, поляризующие взгляд, недостаток света, обнажающий фотографическое вещество, своего рода примитивные норы, противопоставленные тому, что их окружает, как внутреннее внешнему, гладкие поверхности, разрывающие линейную перспективу, – эти диалектические зоны одновременно являются афотографическими и вполне фотографическими, потому что в них логика фотографии-материала соседствует с иной документальной логикой.

Фотография в качестве регистрирующего материала, записываемого материала и машинного основания (иначе говоря, в качестве материала миметического и технологического схватывания) в течение 1980-х годов завоевывает важное место в искусстве, что обусловлено глубокой эволюцией фотографии, искусства и мира. На смену эре угля и железа, механики и химии, которая была и эрой фотографии, приходит эра электроники, то есть новое состояние науки, индустрии и информации и новая потребность в изображениях, которая намного превосходит возможности фотографического процесса, ускоряет его устаревание и вытесняет его на обочину производства. Это снижение практических функций процесса сопровождается повышением эстетической ценности изображений, что благоприятствует расцвету фотографического искусства и его рынка, равно как и возведению фотографии в ранг художественного материала.

На протяжении всего XX века современное искусство широко открывалось для множества художественных материалов. На заре XXI века приходит черед фотографии стать одним из главных материалов, что происходит одновременно с эволюцией практик. Кристиан Болтанский, утверждающий: «Я пишу фотографией», является во Франции одной из знаковых фигур движения, идущего против модернистской концепции, согласно

которой художник должен освободить свое искусство от всех заимствованных элементов, очистить его специфичность, его сущность. Эта мистика чистоты вела к борьбе с малейшим несходством и неоднородностью и имела своей целью исключение. Тем самым она соответствовала историческому, интеллектуальному и политическому периоду противостояния, изоляции, холодной войны, когда царствовал принцип «или – или». Эта культура, построенная на оппозициях, исключениях и контрастах – между Востоком и Западом, между коммунизмом и капитализмом, между их ценностями, – разрушилась в период между поражением американцев во Вьетнаме (1975) и разрушением советской системы, знаком которого стало падение Берлинской стены (1989). Сегодня ускоряется и распространяется процесс глобализации, интенсифицируются изменения, встречи и контакты, передвигаются географические и иные границы, колеблются и один за другим меняют свои очертания пределы, разрушаются и обновляются тоталитарные общества, правилами настоящего становятся гибкость, номадизм и смешение, исключения перемещаются в область нормы – все знаменует конец царства «или – или» и наступление новой эпохи – эпохи «и – и», как в искусстве, так и вне его сферы. Признается единство противоположностей, объявляется о крушении старых оппозиций и исключений. В царстве смешения больше не является немислимым как статус бисексуала (гетеро и гомо), так и статус пластичного художника, предполагающий возможность открыто высказываться за неограниченное комбинирование практик и материалов. Именно в таком контексте произведения, подобные работам Болтанского и многих других, могут быть одновременно в полной мере живописными и вполне фотографическими.

Будучи выражением особой ситуации в мире, современном искусстве и фотографии, трансформация фотографии в художественный материал ставит вопрос об историчности материалов. В искусстве – как, впрочем, и в строительстве или индустрии – материалы никоим образом не являются нейтраль-

ными, прозрачными и инертными элементами⁵⁷⁷, поскольку они эволюционируют параллельно техническим и экономическим условиям, вопросам эстетики и типам чувствительности. Если трудно вполне согласиться с Адорно, для которого «продуктивная эстетическая сила – это та же сила, что действует в полезном труде, она сама по себе преследует те же цели»⁵⁷⁸, если искусство не обязательно создается на базе наиболее развитого материала, все же принятие фотографии как материала некоторым числом современных художников свидетельствует о том, что они всегда стремятся выбирать из доступных материалов те, которые достигли определенного уровня эстетической зрелости, лучше подходят для их художественных планов и согласуются с типами чувствительности и визуальными привычками данного момента. Тот факт, что живопись в собственном смысле слова отныне соседствует в картинных галереях с фотографией (равно как и с видео, и с электроникой), является симптомом определенного истощения живописного материала, его частичного замещения фотографией и происходящего обновления художественных материалов. Это увеличение доли фотографии в художественных материалах вписывается в более широкое движение, свойственное развитым обществам: невероятное распространение на протяжении менее чем пятидесяти лет аналогового изображения и переход, благодаря огромному расцвету технологий распространения, от сравнительной скупости к избытку фотографических, фильмических и телевизуальных изображений. Аналоговые изображения отныне сопровождают каждое наше мгновение, наш взгляд пресыщен ими. Мы купаемся в мимесисе: наша чувствительность, наша манера видеть и наше отношение к реальному глубоко пропитаны им. Делая сам по себе художественный материал, регистрационный и записываемый, миметичным, фотография отвечает на эту ситуацию.

577 Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1974, p. 54.

578 Adorno Th. W., *Théorie esthétique*, p. 21.

Мимесис, который уже перестал быть целью искусства, отныне становится его отправной точкой, и, таким образом, искусство в очередной раз обнаруживает себя глубоко изменившимся.

Переопределение художественной продукции

Слияние искусства и фотографии парадоксальным образом означает закат репрезентации: оно передает производство произведений, раньше осуществляемое рукой, машине и возводит в ранг делания саму возможность выбирать. Другими словами, это слияние представляется своего рода результатом действия, которое фотография подпольно производила в искусстве благодаря дюшановскому течению реди-мейда. Похоже, что фотография, послужившая парадигмой современного искусства в работах Марселя Дюшана, семьдесятю пятью годами позже, в начале XXI века, прямо пришла к тому, чтобы предложить себя искусству в качестве материала.

Фотографы-художники непрестанно исключали или затуманивали миметические возможности фотографии, тогда как художники, напротив, именно их и оценили. Эти противоположные позиции, возникшие одновременно, но в двух разных культурных полях, свидетельствуют об одном и том же процессе заката репрезентации. Фотографы отказываются от репрезентации из-за ее самых традиционных свойств – чистоты и прозрачности. Художники, напротив, принимают миметизм безусловно, но не как репрезентацию – копию референта, имеющую репутацию подлинной, а как презентацию – данность, отсылающую только к самой себе. Впрочем, эта черта характерна для искусства-фотографии: фотография переходит от статуса документа (инструмента или носителя) к статусу художественного материала, когда *производство репрезентации* исчезает в *данности презентации*. В этом случае фотографическое изображение может требовать только минимального процесса производства (как в любительских снимках Кристиана Болтанского) или же производство изображения

может быть очень тонко разработано (как, например, у Патрика Тозани), но в любом случае оно не является конечной целью работы, поскольку в фотографии художник стремится скорее не к репрезентации реальности, но к ее проблематизации. Он ставит своей целью скорее не достичь Идеи, платонического существа реальности, но актуализировать идеи, с которыми он имеет дело. Возможности презентации, присущие фотографии, тот факт, что она является световым отпечатком вещей и что в ней пересекаются регистрирующий и записываемый материалы, делают ее наиболее подходящим для этого проекта художественным материалом.

Итак, искусство-фотография завершает репрезентацию (оно одновременно доводит ее до апогея и закрывает), сводя ее к презентации и механизировав. Искусство-фотография не только передвигает цели эстетического проекта реальности в сторону концептов, но и передает производство изображений от руки к машине. Так терпит неудачу двойная традиция: традиция платонического философствования об оригинале и копии и традиция ручной, ремесленной концепции искусства. Конечно, борьба с репрезентацией была одной из главных целей искусства XX века, начиная с реди-мейдов Дюшана (которые были не репрезентациями, а презентациями вещей) до бума абстракционизма (не забудем также и о первых попытках фотомонтажа и фотограммы). Искусство-фотография созвучно именно этим начинаниям, замещающим руку художника машиной-фотографией. «Фотографические картины» были первыми созданиями машины, они избавились от ручного умения художника, освободились от ремесленного мастерства. Такое замещение руки технологией приводит к преодолению одного из самых серьезных препятствий, полагаемых художественной традицией, настаивающей на связи между искусством и жестом художника. Так снимается абсолютная антиномия искусства и механического изготовления. Хотя машины у Мохой-Надя (или, очень эффектно, у Жана Тэнгли) остаются плодом тщательной ремесленной работы, искусство-фотография тем не

менее решительно открывает искусство механическому изготовлению как таковому.

Технология замещает ручное действие художника, а иногда полностью перекрывает его. С этой точки зрения показательна работа Жоржа Русса. В пустых залах заброшенных складов, разрушенных дворцов или жилых домов, предназначенных на снос, он расписывает стены, пол и потолок как единое поле, чтобы создать иллюзию, что все пространство там занято геометрически простыми и монументальными объемами. Он работает несколько дней, иногда до полного исчезновения стен и перегородок. Затем то, что он сделал с помощью живописи на плоскости, как по волшебству предстает объемным на фотографических картинах. Но эти объемы являются только обманом зрения – фиктивными объектами, зависящими от определенной точки зрения; иллюзией, существующей только для взгляда. Эта эфемерная работа живописи, обреченная исчезнуть вместе со зданиями-носителями, полностью опирается на фотографию: именно фотоаппарат устанавливает пределы расписываемого пространства, определяет точку зрения и линию перспективы; именно большой цветной фотографический снимок, и только он, возникает в результате этого длинного архитектурного и живописного процесса, нацеленного на создание фотографии; наконец, в работе представлена именно критика иллюзионизма, ординарной очевидности и фактичности, присущих фотографическому изображению. В любом случае архитектура, живопись и фотография объединены, чтобы произвести воображаемое, сделать неразличимыми реальное и ирреальное. Фотография служит здесь силе обмана, который превращает реальное место в виртуальное через своего рода смещения – и это осуществляет не электроника, а тело, время, длительность, ручная работа (даже если это работа команды).

В фотографических картинах, часто значительного формата, которые отныне занимают залы музеев, медленная и тщательная работа руки полностью уничтожена машиной и технологическим процессом или же им подчинена. Традиционный прямой

контакт между художником и его полотном заменен удаленным контактом между вещью и фоточувствительной поверхностью. Ручное и ремесленное производство изображения уступает место селекции с последующей химической регистрацией. Традиционные произведения были созданы на скрещении ручного мастерства и процесса длительного, полноправного эстетического выбора, тогда как искусство-фотография привносит в условия творчества двойное изменение. С одной стороны, оно заменяет ручное мастерство технологическим умением. С другой – ограничивает процесс выбора моментом кадрирования. Таким образом искусство-фотография вызывает изменения в искусстве. В реди-мейдах Марселя Дюшана творить больше не означает производить (вручную), но выбирать. Передавая производство машине, искусство-фотография приводит к той границе, где творить значит кадрировать.

Деконструкция модернистской оригинальности

Поставив машину на место руки, искусство-фотография продолжает начатую Марселем Дюшаном подрывную работу, разрушающую традиционные представления о художнике, таланте, внутреннем мире и художественном замысле. Оно начинает разрушать модернистский миф об оригинальности и культ индивидуальности художника как принципиального источника оригинальности его произведения.

Харольд Розенберг настаивает на том, что живопись абстрактного экспрессионизма (в его терминологии – «живопись-действие») неотделима от биографии художника, что она является частью сложного целого его жизни, «самой метафизической субстанции» его существования, – словом, он утверждает, что модернистская картина «может быть оправдана только как действие гения»⁵⁷⁹. Без сомнения, наиболь-

⁵⁷⁹ Rosenberg, Harold, *La Tradition du nouveau*. Paris: Minuit, 1962. p. 27–28.

ший вклад в поддержку этой модернистской идеологии внес Джексон Поллок – как потому, что критика в лице Клементы Гринберга нашла в его уникальном методе работы образцовую ценность, так и благодаря отголоскам живого успеха фотографий Поллока в его мастерской, сделанных Хансом Намутом. Запачканный краской, склонившийся над лежащим на полу холстом, как бы одержимый творческим безумием, Поллок воплощает образ художника-модерниста в противоположность художнику перед мольбертом: художник-деятель занял место художника-изготовителя⁵⁸⁰. Фундаментальный идеологический эффект фотографий Намута заключен в производимой ими инверсии произведения и художника: виды, снятые с высокой точки, сообщают телу художника превосходство над его разложенными на полу холстами; при этом тонкости цвета, текстуры и фактуры картин ускользают от черно-белой фотографии. В 1950-е годы снимки Поллока, сделанные Намутом, вносят свой вклад в укрепление идеи художника как единственного истинного источника произведения и единственной причины его оригинальности. Таким образом, художник стремится затмить произведение, и в этом движении поворота от произведения к художнику Поллок встречается с другой великой фигурой модернистской истории – с Марселем Дюшаном в фотографиях Мана Рэя. Несмотря на то, что Поллок Намута и Дюшан Мана Рэя воплощают две версии художника, по многим позициям противоположные друг другу; несмотря на то что ручной характер творчества, эмоциональная экспрессивность и спонтанность одного радикально отличаются от интеллектуальной позы и холодной отстраненности другого, Дюшан и Поллок объединяет то, что оба они – художники-деятели, каждый из них представляет новый способ художественного действия.

580 Rose, Barbara, «Le mythe Pollock porté par la photographie», in: Namuth, Hans, *L'Atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1978. Настоящее изложение во многом вдохновлено этим текстом.

Вслед за Ван Гогом, с которым его сближает трагичность судьбы, Поллок являет пример привилегии, предоставляемой автору художественным модернизмом и философским экзистенциализмом (то есть Западом): ему делегируется поиск аутентичности и оригинальности. Однако на протяжении 1960-х годов понятие автора неоднократно ставилось под сомнение как искусством в лице Энди Уорхола, так и структуралистской мыслью в лице Ролана Барта и Жака Лакана, а также Мишеля Фуко, который в 1969 году опубликовал знаменитую статью «Что такое автор?». Верный своим антигуманистическим концепциям, Фуко уже в работе «Слова и вещи» отметил, что «человек – это только недавнее изобретение, фигура, которой нет еще и двух веков, простая складка нашего знания, и он исчезнет, как только последнее найдет новую форму»⁵⁸¹. В своей статье он приглашает «проследить разрушение традиционной идеи автора» и «пересмотреть привилегии сюжета»⁵⁸². Таким образом, речь идет о том, чтобы «лишить сюжет (или его субститут) роли исходного основания и проанализировать его как изменчивую и сложную функцию дискурса». Утверждение, что «автор не предшествует своим произведениям», приводит к радикальному изменению модернистского дискурса, где автор – творческая инстанция произведения. Перестав быть источником постоянного проявления новизны, автор, напротив, должен был бы препятствовать разрастанию смысла, играть «роль регулятора вымысла – характерную роль буржуазной и индустриальной эры индивидуализма и частной собственности».

В русле этого широкого движения, ставящего под сомнение положения модернизма, Ролан Барт в 1968 году публикует статью под многозначительным названием «Смерть автора»⁵⁸³,

581 Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, p. 15.

582 Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1968), *Bulletin de la Société française de philosophie*. Paris, N 63, 1969.

583 Barthes, Roland, «La mort de l'auteur» (1968), in: Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984, p. 61–67.

где вопреки общепринятым идеям доказывает, что «рождение читателя должно быть оплачено смертью автора». Сыграв на стороне читателя против автора, в 1971 году в своей статье «От произведения к тексту»⁵⁸⁴ Барт принимает сторону текста против произведения. Произведение всегда присваивается его автором, тогда как текст ускользает от процесса филиации. «Автор имеет репутацию отца и собственника своего произведения», и общество гарантирует ему эту власть. Между тем ни один человек не стоит у истоков текста, его автор не обладает ни биографией, ни психологией, потому что «то “я”, которое пишет текст, никогда не является тем “я”, что на бумаге». Структуралистское движение отрицает право художника, как и автора, выступать в роли источника произведения, а за последним не признает статус места зарождения смысла, который подлежит интерпретации. Текст соотносится с произведением как множественность и промежуточность – с единством, исследование – с интерпретацией, практическое сотрудничество читателя и зрителя – с потреблением. Становление вытесняет старые понятия источника и оригинала.

В ту же самую эпоху концептуальных художников волнуют сходные проблемы: они пытаются, часто средствами фотографии, «заставить умолкнуть аффекты»⁵⁸⁵ и освободиться от «профессии в ремесленном смысле слова». Их цель – вступить в борьбу против оригинальности, разрушить миф о художнике-творце, чтобы прийти к развоплощенному и аналитическому искусству, противопоставленному ценностям, реставрированным абстрактным экспрессионизмом. Но только десятилетием позже в постмодернистском движении вопросы оригинальности, плагиата и прав собственности становятся основным содержанием фотографических работ. Ярко ставит эти вопросы в 1981 году американская художница Шерри Ливайн, фотографируя

584 Barthes, Roland, «De l'œuvre au texte» (1971), in: *Ibid.*, p. 69–77.

585 LeWitt S., «Alinéas sur l'art conceptuel», *Artforum*, vol. 5, N 10, été 1967, p. 910–913.

снимки некоторых наиболее известных современных фотографов: документальные работы, сделанные Уолкером Эвансом для Администрации по защите фермерских хозяйств, ню Эдварда Уэстона, изображающие его сына Нейла, пейзажи Элиота Портера. Помимо неизбежной потери качества, связанной с репродукцией, фотографии Ливайн отличаются от оригиналов Уэстона и Эванса только подписями: «Шерри Ливайн по мотивам Эдварда Уэстона» или «Шерри Ливайн по мотивам Уолкера Эванса». Деконструктивное красноречие жеста апроприации, совершаемого Шерри Ливайн, широко мобилизует материал, процесс и фотографические произведения, потому что с точки зрения здравого смысла фотография является эмблемой механического, а следовательно, нехудожественного процесса апроприации видимостей, фабрикации симулякров. Используя фотографию для апроприации снимков, которые считаются результатом тщательной фотографической работы и признаны шедеврами фотографического искусства, Ливайн не только производит апроприацию второй степени, но и четко заявляет, что ни инструмент, ни жест, ни автор не являются гарантами художественной ценности, поскольку сокровища фотографического искусства – столь совершенные в техническом и формальном отношении снимки таких авторитетных фотографов, как Эванс или Уэстон, – достигают поля искусства (в точном смысле слова) только через вульгарные репродукции, иначе говоря, через обесценивание их специфических качеств как предмета. Итак, предполагается, что художественная ценность определяется не самой вещью, а скорее ее контекстом. Творчество художника и аура произведения представляются устарелыми понятиями. Тогда ставится под сомнение вся традиционная художественная система, вновь вошедшая в силу в модернистской живописи. Для понимания творчества Шерри Ливайн важен еще один аспект: мужское доминирование, которое всегда неразрешимо тяготеет над искусством и женщинами. Средствами фотографического процесса Шерри Ливайн создает сильную критическую позицию в противовес доминирующей художественной

системе: это позиция апроприации в противоположность творчеству, репродукции в противоположность оригиналу, плагиатора в противоположность творцу, но также и женского в противоположность мужскому, механики в противоположность жесту – словом, современного искусства в противоположность фотографии. «Картина – это только пространство, в котором возникают и сталкиваются разнообразные образы, совершенно лишенные оригинальности»⁵⁸⁶, – утверждает Ливайн в 1982 году, открыто заявляя о смерти живописи и утверждении плагиата в терминах, близких тем, что использовал пятнадцатью годами ранее Барт в «Смерти автора».

Закат и постоянство предметного искусства

Как уже было сказано, на заре 1980-х годов искусство-фотография вписалось в широкое движение десубъективации и дематериализации искусства, демифологизации художникатворца и оригинальности произведения. Это движение прошло через весь XX век и достигло своего апогея в 1970-е годы в концептуальном искусстве.

В конце 1960-х годов для концептуального художника Терри Аткинсона материальный предмет в искусстве – признак прошедшей эпохи, когда доминировали механическая наука и индустрия⁵⁸⁷. Угасание предмета подтверждается историческим истощением живописи и скульптуры, достигших, по его мнению, «предела своих так называемых внутренних возможностей»⁵⁸⁸. Роберт Смитсон со своей стороны вводит в свои произведения процессы минеральной дезинтеграции: например, окисление

586 Levine, Sherrie, «Déclaration», *Style*. Vancouver, mars 1982, p. 48, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 1157.

587 Atkinson, Terry et Baldwin, Michael, «Air Show» (1968), *Art & Langage*, Eindhoven, Van Abbe Museum, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 937–943.

588 Atkinson, Terry, edit., *Art-Langage*, Coventry, mai 1969, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 954.

(ржавчину), для достижения символического и эстетического эффекта обесценивания стали – твердого, жесткого индустриального материала, который так ценили модернистские скульпторы Дэвид Смит и Энтони Каро. В 1968 году Смитсон уже диагностирует порчу ремесла, провал мастерских, закат понятий творчества и художника. Он объясняет: классический художник копировал модель; «современный художник вырабатывает абстрактную грамматику в пределах своего ремесла»⁵⁸⁹ и своей мастерской; в лэнд-арте, напротив, «выйдя из замкнутости мастерской, художник избегает ловушек ремесла и зависимости от творчества». Утрата профессии художника, дематериализация произведений (иначе говоря, релятивизация предмета искусства в творческом процессе, с одной стороны, и приход в искусство фотографии – с другой) вписываются в одну и ту же динамику. Таким образом, в начале 1980-х годов слияние искусства и фотографии в движении концептуального искусства предстает как завершение долгого заката материальных и ремесленных ценностей искусства, как результат процесса, ведущего от произведений-предметов, сделанных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, сделанным для мысли. Искусство-фотография с ее явным дефицитом материальности и субъективности замещает те художественные критерии, воплощением которых долгое время была живопись. Сделав фотографию художественным материалом, слияние искусства и фотографии некоторым образом знаменует победу концептуального искусства над предметным (уникальным, ремесленным, субъективным и т. д.), важным для модернистской живописи.

Но речь идет лишь о частичной победе. Если искусство-фотография и противопоставляет своего рода квазипредмет (технологический) каноническим художественным предметам (рукотворным), конкретизированным в живописи, все же

⁵⁸⁹ Smithson, Robert, «Une sédimentation de l'esprit: Earth projects», in: Robert Smithson. *Le Paysage entropique*, p. 192-197.

квазипредмет остается предметом. В данном случае он обеспечивает сохранение предметного искусства на фоне долгого и нарастающего движения дематериализации искусства (дематериализация при этом является не тотальным исчезновением объекта в искусстве, а только концом его гегемонии и культа, создаваемого вокруг него). После дадаизма, делавшего из искусства событие и из события – искусство, после лозунга супрематиста Маяковского («улицы – наши кисти, площади – наши палитры»), после попыток сюрреализма освободить искусство от произведения⁵⁹⁰ Ив Кляйн в 1959 году продает за золотые слитки свои «Работы в трех измерениях» («Works in Three Dimensions») в форме «зон нематериальной живописной чувствительности», а в 1961 – «Пустую комнату» – чистое пространство⁵⁹¹. Отход от объекта и утверждение жизни происходит также у Бена Вотье, в хеппенигах Алана Капроу и особенно в знаменитом девизе «Флюксуса»: «Искусство – это все, что делает жизнь более интересной, чем искусство». Это слова Робера Филю (1969). В том же году Виктор Берджин анализирует концепцию искусства, возникшую на скрещении лэнд-арта, боди-арта и концептуального искусства, где поведение превалирует над традиционным производством объектов, а художник является в большей мере координатором существующих форм, чем творцом новых: «Замысел – это не индивидуальные объекты сами по себе, а эстетические системы, способные производить объекты»⁵⁹². Итак, именно этот двойной процесс заката предметного искусства и расцвета искусства-поведения возобновляется и тридцатью годами позже всякий раз, когда изготовление артефактов становится менее значимым,

590 Bourriaud, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 1999, p. 70–77.

591 См. каталог выставки «Ив Кляйн» в Национальном музее современного искусства (Центре Жоржа Помпиду), март–май 1983.

592 Burgin, Victor, «Esthétique situationnelle», *Studio International*, vol. 178, N 915, oct. 1969, p. 118–121, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 961–963.

чем производство отношений с миром. «Жизнь в искусстве», таким образом, противопоставляется «деланию искусства»⁵⁹³, в том числе и искусству-фотографии, поскольку оно поддерживает присутствие предмета в искусстве.

Итак, слияние искусства и фотографии отмечено неизбежной амбивалентностью: ставшее возможным в результате заката предмета в искусстве, оно вносит свой вклад в возвращение искусства к предмету. Фотография-носитель уже выполнила эту функцию спасения предмета в лэнд-арте и боди-арте. Документируя эфемерные действия, она создавала продолжение произведений-событий в снимках-предметах, которые можно выставлять, продавать, репродуцировать, распространять, изучать. Словом, фотография-носитель примиряла искусство-событие с рынком. Когда начиная с 1980-х годов нарастает кризис репрезентации; когда становится очевидной пропасть, отделяющая живопись и скульптуру от мира; когда эстетическое бессилие поражает традиционные художественные материалы; когда художники стремятся прийти от удаленных в пространстве и времени произведений *in situ* или перформансов к местам, предназначенным для искусства; когда вслед за концептуальным искусством и боди-артом современное искусство-событие непрестанно фрустрирует музеи и художественные институции с их традиционными ценностями (предметом, деланием, визуальностью, монументальностью) – тогда и наступает непредвиденное: фотография, в течение долгого времени искусством отвергаемая и презираемая, становится как по волшебству одним из главных материалов современного искусства.

Слияние искусства и фотографии пригодно для того, чтобы частично заполнить пустоту, образовавшуюся на месте живописи, дать некоторое новое вдохновение художественному рынку, спасти главные ценности мира искусства. Фотография принята искусством так же быстро и безусловно, как раньше

⁵⁹³ Celant, Germano, «Arte Povera» (Milan, 1969), in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 965–968.

она им жестко отвергалась, но принята на том условии, что она займет место, которое живопись (временно) оставила вакантным, снабдит мир искусства картинами – фотографическими картинами. То обстоятельство, что фотография поддерживает постоянство присутствия картины и ее ценностей (предмета, делания, визуальности, монументальности), снова подтверждает, что ее принятие в качестве материала искусства проистекает именно из поля искусства, а не из фотографического поля. Кроме того, представляется, что большой размер большинства фотографических картин вовсе не вторичен: он обуславливает возможность их функционирования в качестве картин. Происходит полный разрыв с маленькими снимками, характерными для фотографии как носителя искусства. Наконец, можно считать отголоском ручного мастерства живописцев то, что художники, работающие с материалом-фотографией, в большинстве своем обладают высоким уровнем компетенции (технологической). Итак, по-видимому, все функционирует так, как если бы перемена материала была уступкой, на которую мир искусства вынужден был пойти, чтобы обновить картину, спасти ее как эстетическую, идеологическую и коммерческую форму. Речь шла о том, чтобы найти ответ на хаотическую ситуацию: провал традиционной живописи, нарастающее угасание искусства-предмета и распространение искусства-события, а также расцвет сетевого искусства, в особенности виртуального искусства в интернете, в последние годы. Одним словом, требовалось оказать сопротивление дематериализации искусства, не только не прекратившейся, но скорее усилившейся после конца концептуального искусства.

Действительно, в 1990-е годы новое поколение художников по примеру Риркрита Тиравани разработывает искусство, где произведение задумывается «как место, промежуток, переход, и никогда – как завершение, результат»⁵⁹⁴. В отличие от ко-

594 Цит. по: Lamaison, Pierre, «Des trous dans le réel», *Connexions implicites*. Paris: ENSBA, 1997, p. 24.

нечного, завершенного и инертного предмета, перед которым зрителю предлагается стоять и рассматривать его, здесь произведение являет собой отношение, гипотетически и временно установленное «между ситуацией и тем, что она может произвести». Для Риркрита Тиравани «важно не то, что вы видите, а то, что происходит между людьми». Событие, процесс, социальное взаимодействие, обмен превалируют над предметом. Роль художника отныне состоит в том, чтобы предлагать публике план, создавать возможности для того, чтобы что-то произошло, – не вещь, но отношение в постоянном становлении: пребывание вместе, воздействующее на поведение каждого. Так мы входим в новую эру, где произведение остается на периферии: оно больше не является центром, а только выражает связи.

Отчасти именно на эту ситуацию, уже зародившуюся в начале 1980-х годов, и отвечает слияние искусства и фотографии, скрытая экономическая и эстетическая логика которого может быть сформулирована так: в искусстве лучше квазиобъект (из фотографического материала), чем вовсе никакого объекта. Так сказать, «выстоим под ударами судьбы»... В ходе последних двух десятилетий XX века именно фотография в качестве материала служит оплотом в борьбе против дематериализации искусства. Если в результате искусство и было увлечено за пределы своего замкнутого святилища, если оно секуляризовалось, это не привело ни к какому сближению полей искусства и фотографии.

Искусство-фотография за пределами фотографии

Слияние искусства и фотографии никоим образом не заключается во взаимопроникновении художественного и фотографического полей. Слияние искусства и фотографии – плод трансформаций, произошедших в поле искусства, за пределами поля фотографии и без нее или почти без нее; оно вписано в художественный процесс, вовсе не фотографический.

Надо ли уточнять, что определение «слияние искусство-фотография» не имеет ничего общего с «пластической фотографией», этой слабой категорией, которую Доминик Баке некритическим образом вводит в название своей книги «Пластическая фотография». Она настаивает на том, что в конце 1960-х годов «фотографические средства коммуникации проникли в искусство весьма курьезным и парадоксальным образом: как изображение-след, реликт, как документ с определенными качествами, часто посредственными. Словом, как ненадежное и хрупкое – бедное – изображение»⁵⁹⁵. Навязчивое обращение к онтологии следа, реликта, руины – то есть того, что остается, – подкрепляется длинным эссенциалистским заклинанием на тему посредственности, ненадежности и бедности «фотографии вообще». Это выглядит смешно в разговоре о времени, когда бедность материалов была принципиальным требованием в некоторых наиболее динамичных направлениях искусства (от Дюшана до концептуального искусства, «арте повера» и т. д.). Кроме того, представляется, что это положение полностью противоречит проекту книги, которая, по-видимому, стремится запротokolировать сегодняшнее укрепление позиций фотографии в современном искусстве, – в действительности речь идет чуть ли не о попытке показать, что эти позиции являются лишь симптомом (предполагаемого) долгого заката искусства...⁵⁹⁶

В особенности следует подчеркнуть, насколько ошибочно или, по меньшей мере, односторонне утверждение, будто фото-

595 Baqué, Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998, p. 49.

596 Вот один из многих примеров: «Будучи непрочным и хрупким носителем, отмеченным утилитарностью и одноразовостью, фотография представляет собой то онтологически неопределенное и бедное изображение, которое непрестанно вызывает сомнения. Но именно потому, что фотография является сомнительным носителем, в ее поле борьба за признание ведется упорно, как нигде» (Baqué D., *La Photographie plasticienne*, p. 56).

графия «проникла в искусство», «вошла в искусство»⁵⁹⁷ (как будто ее впустили из милости!), даже если это и произошло парадоксальным образом. С одной стороны, это приписывает ей активную роль, вступая в противоречие с ее (предполагаемой) бедностью. С другой стороны, это заставляет думать, что инициатива (или стратегия проникновения) исходила из поля фотографии, тогда как это движение, напротив, пришло из различных секторов поля искусства. Не «фотографические средства коммуникации проникли в искусство», но художники овладели ими, чтобы удовлетворить свои собственные художественные нужды. Не было проникновения фотографии в искусство, было использование художниками технических приспособлений – без практики, мастерства, опыта, культуры или публики, свойственных фотографии. Доказательством служит то, что в большинстве своем фотографы глубоко невежественны в современном искусстве и полностью отвергают даже то, что им известно; равным образом и художники невежественны в фотографической продукции. Словом, произошло не проникновение фотографии в искусство, а использование художниками фотографии – и не всей фотографии, но только ее технической части.

Уже было показано, как начиная с 1960-х годов поле современного искусства широко использует фотографический процесс то как простой инструмент, то как носитель, то как материал. Имея в виду эти разнообразные функции, будет упрощением говорить без всякого различия о «фотографических средствах коммуникации», как систематически делают Доминик Баке, Розалинд Краусс и др. Во-первых, даже если у большинства авторов термин «средство коммуникации» означает просто «техническая поддержка», он создает серьезные неудобства, слишком прямо отсылая к коммуникации, передаче сообщений и информации. Трудно не вспомнить знаменитое высказывание

597 Глава 2 называется «Парадоксальный вход в искусство».

Маклюэн: «Сообщение – это средство коммуникации»⁵⁹⁸. Во-вторых, чисто техницистское употребление термина скрывает тот факт, что никакое средство коммуникации не ограничено своей технической стороной. Оно более не может быть отделено от опыта его использования, от допускаемого им способа видения, от специфического поля, где оно проявляется, и в данном случае – от выполняемых им эстетических функций. Действительно, фотография фотографов не то же самое, что фотография фотографов-художников и фотография художников. В-третьих, техницистская редукция, произведенная упоминанием средства коммуникации, сопровождается у Доминик Баке постоянным смешением фотографического и художественного полей, как если бы они различались только интенсивностью, а не по природе, как если бы они безразлично взаимопроникали друг в друга – достаточно безразлично для того, чтобы чисто художественная динамика действовала в «фотографии вообще». В-четвертых, это смешение проявляется в неразличении двух гетерогенных практик, каковыми являются, с одной стороны, искусство фотографов и, с другой стороны, фотография художников: само ложное определение (нигде не эксплицированное) «пластическая фотография» является выражением этого смешения. Наконец, использование термина «средство коммуникации» без определения затемняет тот фундаментальный факт, что фотография играет в искусстве конца XX века, кроме этой, и другие роли, в особенности роль материала – которая, заметим в скобках, выводит из игры онтологическую риторику реликта или руины.

Из-за неразличения функций, выполняемых фотографией в современном искусстве, и неумения разграничивать художественное поле и поле фотографии Доминик Баке, в частности, приходит к объявлению парадоксальным того факта, что «вход фотографии в искусство» (как в Соединенных Штатах в лице

⁵⁹⁸ McLuhan, Marchall, «Le message c'est le médium», in: Marchall McLuhan, *Pour comprendre les médias*. Paris: Mame/Le Seuil, 1968, p. 25–40.

Роберта Франка, Ли Фридлендера, Гарри Виногранда, так и во Франции в лице Эдуарда Буба, Робера Дуано, Изиса) происходит на пике фотожурналистики. Предполагается, что эта парадоксальная ситуация способна привести к «настоящему эпистемологическому разрыву с природой, статусом и функцией фотографических средств коммуникации» и даже к «онтологическому переустройству этих средств коммуникации»⁵⁹⁹ – ни больше ни меньше. Однако при внимательном рассмотрении ситуация оказывается не такой уж парадоксальной. По крайней мере, она вовсе не дает оснований для такого беспокойства. В данном случае тоже достаточно отказаться от рассмотрения «фотографии вообще» как единства и различать фотографическое и художественное поля. Если, с одной стороны, допустить, что фотожурналистика развивается в поле фотографии, чьи правила, деятели и ритмы в большой мере независимы от художественного поля (то есть что фотографы и художники глубоко независимы друг от друга), и если, с другой стороны, признать, что не фотографы вводят фотографию в поле искусства, но именно художники обращаются к ней по мере возникновения у них такой необходимости, тогда вовсе не будет странно предположить, что два сравнительно автономных движения развертываются одновременно. С одной стороны, журналистика и мода сообщают фотографии высокую степень совершенства и мощную привлекательность, в частности для художников. С другой стороны, такие разные художники, как Кристиан Болтанский, Виктор Берджин, Ян Диббетс, Ханс Петер Фельдман, Хэмиш Фултон, Поль-Арман Гетт, Йохен Герц, Гилберт и Джордж, Джон Хилльярд, снова привлекают внимание к фотографическому процессу ради других целей, другого опыта, других практик, чем те, что превалировали у фотографов: они стремятся довести до конца завершение модернизма, деконструировать мифы об оригинальности и аутентичности, наметить связи между искусством и политикой, отменить главенство сюжета в произведении и т. д.

599 Baqué D., *La Photographie plasticienne*, p. 50.

ПЕРЕХОДЫ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Конец модернизма в искусстве, частным выражением которого стал постмодернизм, особенно отчетливо проявляется в глубоких изменениях как художественных материалов и ценностей, так и самого пространства искусства. В эти изменения фотография внесла значительный вклад, сделавшись одним из возможных материалов искусства, а для многих художников – предпочтительным и даже единственным материалом. Конечно, сформировавшееся в начале 1980-х годов слияние искусства и фотографии – не единственный путь, намеченный искусством. На его общей карте обширные пространства занимают видео, инсталляция, перформанс и – все больше и больше – мультимедиа и сетевое искусство, но в последние десятилетия века особенно поражает растущая доля полностью или частично фотографических произведений в галереях, музеях и коллекциях.

Причину этого следует искать в сопротивлении, которое материал-фотография оказывает дематериализации искусства. Причина состоит также и в трансформации художественных ценностей, которая, как уже было сказано, является отражением глубокой эволюции мира – долгого завершения холодной войны, происходившего в период между поражением американцев во Вьетнаме в 1975 году и крушением советского режима с падением Берлинской стены в 1989-м. На протяжении этого пятнадцатилетия мир переворачивается. В искусстве (как и за его пределами) модернистская культура исключения и противопоставления с характерными для нее мистикой чистоты и отвержением несходства и гетерогенности уступает место культуре, открытой для «другости», отличия, консенсуса. Гегемония исключаящего одногласного «или» разрушается в пользу позиции «и», более толерантной, более дружелюбной по отношению к другому, отличающемуся. Именно это снятие преград модернизма позволяет художникам открыться миру, выйти из замкнутого поклонения «искусству для искусства», принять во

внимание более широкий круг общественных и жизненных вопросов. Кроме того, именно это движение открывает культурную и художественную сцену для художников, отвергавших модернизм: женщин, рабочего класса, угнетенных сексуальных и расовых меньшинств и т. д. Наконец, именно оно делает более гибким, а иногда даже вовсе снимает типично модернистское жесткое противопоставление «большого искусства» и «популярного искусства», в частности противопоставление живописи и таких технологических изображений, как фотография и видео. После многих десятилетий абстракционизма, а затем минимализма и концептуализма искусство открыто возобновляет свои связи с миром. Оно секуляризуется. Фотография, которая для Уорхола была основным инструментом, начиная с 1980-х годов становится одним из главных материалов в искусстве. Меньше чем за двадцать лет ее роль и действие изменились, поскольку так же глубоко изменилась ситуация в искусстве (и в западном обществе).

От больших рассказов к маленьким

Очевидна одновременность двух событий: современное искусство обращается к повседневному и ординарному в тот момент, когда одним из его главных материалов становится фотография. Это происходит не потому, что фотография насильственно потеснила искусство, и не потому, что она по своей природе является поставщицей локального, частного. Причина скорее в том, что художники избирают фотографию и работают с ней таким образом, чтобы разрушить главенство универсального в искусстве. Известно, что с 1920-х годов и до конца войны во Вьетнаме фотография увлеченно и эффективно иллюстрировала исторические большие рассказы модерна. Согласно Жан-Франсуа Лиотару, эти рассказы, в противоположность мифам, не отсылают к первоначальному основополагающему акту, а призывают свершение будущего, где реализуется универсальная Идея – свободы, «света», со-

циализма, всеобщего обогащения и т. д. Таким образом, характерным и обычным для модерна был проект реализации универсальности⁶⁰⁰.

В последний раз большой рассказ модернистского искусства красноречиво проявляется у американского критика Клемента Гринберга. Он основывается на постулате: «Собственная и уникальная область каждого искусства создается тем, что есть уникального в его средствах коммуникации»⁶⁰¹. Таким образом, каждому искусству предлагается освободиться от всех конвенций, которые не являются для него необходимыми, чтобы открыть свою «нулевую степень», проявить свою сущность во всей ее чистоте. В качестве метода очищения искусства от элементов, заимствованных из других искусств, предлагается самокритика. Во Франции, например, живописцы группы «Supports/Surfaces» («Грунт/Поверхность») и журнала «Peinture, cahiers théoriques» («Живопись: теоретические тетради») пользуются живописью для критического исследования живописи. Они пишут саму живопись, уточняют ее границы через специфику ее средств коммуникации: плоскостность, форму грунта, особенности пигмента. В искусстве, как и в сферах религии, образования, общественных отношений и экономики, модернистский проект твердо направлен к цели эмансипации: освободить живопись от всего, что затуманивает ее сущность. Этот идеал чистой живописи соединяется с идеалами бесклассового общества, либеральной школы, обеспеченного техническим прогрессом благополучия. Все это назначает истории предел: «всеобщая свобода, искупление всего человечества»⁶⁰². Хотя эти рассказы много послужили нам, придавая цельность и динамику нашим действиям и мыслям, тем не менее они вызвали нарастающий спад в движении мира. Что касается изо-

600 Lyotard, Jean-François, *Le Post-moderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988, p. 36–37.

601 Greenberg, Clement, «Modernist Painting», *Art and Literature*, N 4, 1965. См. пер. на франц. яз. в: *Peinture, cahiers théoriques*, N 8–9, 1974.

602 Lyotard J.-F., *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, p. 45.

бразительного искусства, Венецианская биеннале 1980 наглядно обнаружила истощение большого рассказа чистой живописи. Оно проявилось в возвращении фигуративности, потеснившей универсализирующую абстракцию, и вскоре после этого – в широком принятии художниками фотографии. Таким образом, когда двойные ограничения модернизма (требования чистоты и абстракции) оказались сняты, фотография, будучи материалом и мимесисом – иначе говоря, миметическим материалом, – смогла достичь той художественной легитимности, в которой ей дотоле отказывали. С другой стороны, это «ослабление современности»⁶⁰³, утратившей свою веру в большой рассказ модернистского искусства, сопровождается возвращением произведений, основанных на внимании к локальному, интимному и повседневному. Таким образом, поворот 1980-х годов состоит в том, что в искусстве большие рассказы уступают место быстро распространяющимся маленьким рассказам и в то же время возрастает использование фотографии для того, чтобы дать последним тело и форму.

Во Франции переход от больших рассказов к маленьким, от глобального к локальному, от экстраординарного к ординарному, от нового к уже виденному – одним словом, от общего к особенному – намечается с 1970-х годов, в первых работах Кристиана Болтанского с их интересом к банальности, инвентарным спискам, стереотипным образам народной культуры. Его первая коллекция, созданная в 1969 году, «Результаты розыска всего, что осталось от моего детства, 1944–1950» («Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944–1950»), была, по его словам, «поиском исчезнувшей части меня самого, археологическими раскопками последних глубин моей памяти»⁶⁰⁴. В «Витринах оснований» («Vitrines de reference», 1970) он воссоздает микроскопические события, жесты и незначительные

603 Lyotard J.-F., *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, p. 52.

604 Davvetas, Démosthènes et Boltanski, Christian, *Flash Art*, N 124, oct.–nov. 1985, p. 82.

предметы своего детства⁶⁰⁵, помещая в витрины мелкие предметы и скромные изображения, заботливо расставляя реликвии и снабжая их этикетками. Средствами фотографии он создает колеблющиеся между правдой и вымыслом альбомы («Альбом фотографий семьи Д. с 1939 по 1964 год», 1971, и «62 члена клуба “Микки” в 1955 году», 1972) и составляет инвентарные списки мелочей, такие как «Список предметов, принадлежавших одной женщине из Баден-Бадена» (1973).

Антимодернистское направление, намеченное Болтанским и некоторыми другими художниками в начале 1970-х годов, утвердилось только в следующем десятилетии, с развитием «эстетики повседневного»⁶⁰⁶. Западное искусство, которому недавнее слияние с фотографией придало, без сомнения, несравненную миметическую мощь, по большей части массово ориентируется на нижние слои реального: банальное, знакомое, даже тривиальное. Оно переходит от модернистской абстракции к самой необработанной фигуративности. После эстетической сложности модернистского искусства и теоретической усложненности искусства концептуального происходит своего рода поворот. На искусство влияет сильное движение десублимации и десакрализации, широко поддержанное произведениями в фотографическом материале. В противоположность художественной фотографии, у которой Жан-Клод Лемани заимствует материал, затененность и сюжетность, а также крикливости или пафосности коммерческих и рекламных снимков такие художники, как Петер Фишли и Давид Вайс, Хоакин Могарра, Пьер Юнг, Клод Клоски, Саверио Люкарьелло, Беат Стройли, Томас Хиршхорн, Льюис Балц и Доминик Ауэрбахер, проявляют привязанность к знакомым, банальным

605 *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (nov. 1970); *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1971).

606 В мае 1995 года, будучи художественным директором «Мая фотографии» в Реймсе, я предложил тему «Эстетика повседневного» (21 выставка, каталог, коллоквиум).

и незначительным местам, жестам и предметам. Яркому или утонченному освещению, оригинальным или мудреным композициям, созерцательным или необычным ракурсам, весомости материала они предпочитают намеренно нейтральный и скромный почерк, радикально тонкие снимки и экстремально строгие формы. Затененность уступает место иллюзии прозрачности, материал исчезает, сюжетность строится на буквальности и строгости обозначения, определяя таким образом позицию: ordinarily изображать ordinarily, то есть соединить форму содержания с формой выражения.

Эта эстетическая позиция далека от того, чтобы быть нулевой степенью письма или отсылать к некоему «по эту сторону искусства». Она отказывается от экстраординарных тем и форм, свидетельствует о стилистической утонченности, способной как отвергать наивный маньеризм «художественных» фотографий, так и сопротивляться тривиальной образности медиа. Парадокс состоит в следующем: самые совершенные технологии непрестанно расширяют границы видимого, средства массовой информации пытаются представить нам все более далекие и неизведанные места, виртуальные миры противопоставляют синтетические изображения реальным, жесткая конкуренция заставляет культурную индустрию (рекламу, телевидение, прессу, туризм и т. д.) удваивать графическую изоциренность. Однако, несмотря на все это, все больше художников используют фотографию, чтобы открывать близкое, непосредственное, банальное, ordinarily, то, что находится *здесь*; открывать просто, трезво, прямо, создавая эстетическую противоположность искусственным мечтам и помпезным, напыщенным и пустым изображениям масс-медиа. Безнадежный проект? Очевидное глубочайшее неравенство сил? Несомненно. Но пролом открылся, и мы обязаны этим именно искусству в его слиянии с фотографией. Кажется, это последнее место, где еще можно прикоснуться к существующему, исследовать его, да и попросту описывать то, что есть, чем мы являемся, что мы переживаем, что происходит, – то, «что возвращается каждый

день, в банальном, повседневном, очевидном, общем, ординарном, инфраординарном, обычном, в фоновом шуме»⁶⁰⁷, вдалеке от необычного и экстраординарного.

Таким образом, маленькие инфраординарные рассказы победили большой рассказ модернистского искусства. Фотографирование окружающего мира с его повседневной жизнью, обыденными жестами, знакомыми местами, обиходными предметами, невидимыми потому, что уже видены много раз, выступает против модернистских концепций, понимающих творчество как непрерывный процесс изменения, разрыва, отрицания, безудержный поиск новизны. Модернистское фетишизирование никогда не виденного трансформируется в навязчивое пристрастие к уже виденному, к тому, что всегда уже здесь. Поиск экстраординарного превращается в фокусирование на инфраординарном. Тем временем фигура художника также модифицируется: на смену авангардистам, которых воодушевлял великий проект постановки искусства под вопрос и его революционного изменения, приходят художники с более скромными амбициями, кому действие и переживание дороже, чем идеал. Целью (весьма постмодернистской) этого «искусства почти-ничего» было «объявить войну тотальности» (Лиотар). Переход к эстетике ординарного выразился в серии тематических переориентаций на приватное (Нэн Голдин), на маленькие интимные жесты (Саверио Люкарьелло), на поэтизацию незначительного (Хоакин Могарра), на знаки общества потребления (Доминик Ауэрбахер), на археологию визуальных стереотипов (Петер Фишли и Давид Вайс), на таксономию и инвентаризацию автоматизма повседневной жизни (Клод Клоски), на планетарное униформирование тела (Беат Стройли) и т. д.

В 1986 году Нэн Голдин публикует «Балладу о сексуальной зависимости» («The Ballade of Sexual Dependency») – хронику частной жизни, которая раскрывается в пространном слайд-шоу из семисот диапозитивов, снятых в Нью-Йорке и Бостоне

607 Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989, p. 11.

с 1971 по 1985 год. Без сомнения, никогда еще художник (тем более женщина) не помещал фотографию в такой близости к своей любовной и сексуальной жизни, чтобы показать публике ее страдания, странности и отклонения. Внешне спонтанные снимки, зачастую грубоватые по содержанию, кадру и свету, развертывают маленькую историю раненой женщины. История эта трогательна и драматична, но печально банальна: это повседневная смесь любви, страсти, секса, наркотиков, СПИДа, умирания и побоев. Благодаря фотографии интимное переживание включается в искусство как романтическая инверсия модернизма. Во Франции Жорж Тони Столь предпримет подобный шаг в гомосексуальной версии. Отныне все произведения наполнены маленькими жизненными драмами. Социальная история меркнет перед индивидуальной повседневностью, локальная констатация занимает место глобального рассказа.

Саверио Люкарьелло идет еще дальше по этому пути, воспроизводя в своих больших диптихах маленькие ничтожные интимные жесты: чесание зада или половых органов («Modus vivendi», 1995), чистку зубов, выдавливание прыща на щеке («Мелкие работы» – «Petits travaux»). Голдин вытеснила большие рассказы маленькими историями своей частной жизни; десятью годами позже Люкарьелло уничтожил всякую историю и создал произведения, основанные на мелких событиях его повседневного существования. Голдин могла казаться трагическим героем; незначительность жестов Люкарьелло разрушает саму фигуру художника, поскольку пристрастие к проявлениям дурного вкуса имеет своей целью ниспровержение доминантных ценностей искусства. Здесь дурной вкус берет реванш за целый век, когда он развивался подпольно и преодолевал сопротивление модернистских ценностей⁶⁰⁸.

В эпоху ускоренного движения неподвижные путешествия Июахима Могарры, без сомнения, являют собой нечто смешное. Он предпочитает не пересекать мир в поисках экстраординар-

608 Jouannais, Jean-Yves, *Infamie*. Paris: Hazan, 1998, p. 9–33.

ного, а верить вместе с Марселем Прустом, что единственное подлинное путешествие «состояло бы не в том, чтобы двигаться навстречу новым пейзажам, но в том, чтобы обрести другие глаза». Так он строит у себя дома и для себя одного маленький мир, где далекие мифические места, населяющие его мечты, обретают форму в своем незначительном подобии. Каждый из его «Пейзажей» (1986–1991) находит свое завершение в крупноформатной фотографии, изображающей маленькую жалкую планету, способную уместиться в кастрюльке. Еще более абстрактны знаменитые вулканы, уменьшенные до заурядных пустых цветочных горшков, поставленных на пол вверх дном. Та же насмешка, что применяется к достопримечательностям высокого туризма, мировым новостям, всемирным жемчужинам архитектуры, обнаруживается и в манере Могарра делать смешными шедевры современного искусства. Например, он изображает «Спиральную пристань» Роберта Смитсона через фотографию срезанной яблочной кожуры или показывает «Концепцию пространства» Лючо Фонтаны как картонную мишень, продырявленную пулями из ружья в ярмарочном тире.

Другая версия ординарного: в 1990 году Доминик Ауэрбахер работает с каталогами продажи товаров по почте, в особенности с каталогом ИКЕА. Предметы домашнего обихода, в частности кресла, представлены в большом формате крупным планом. Таким образом, воспроизводятся не кресла сами по себе, но их печатное изображение, и последнее не сфотографировано, а скопировано на цветном ксероксе и сильно увеличено (1,0 × 1,0 м). Здесь пройден еще один этап, состоящий в том, что произведение создается на пересечении двух уровней банальности: товара и его рекламного образа.

Швейцарские художники Петер Фишли и Давид Вайс также следуют по этому гибельному пути, который, как кажется, растворяет границу между искусством и реальностью⁶⁰⁹. После их знаменитого видео под названием «Ход вещей» («Cours

609 Adorno Th. W., *Théorie esthétique*, p. 231.

des choses», 1984), в котором хаотическая энергия непрестанно трансформировалась из одной вещи в другую, они издают альбомы фотографий, например «Изображения, виды» («Bilder, Ansichten») с подзаголовком «Видимый мир» («Le monde visible», 1991). Там нет ни необычных снимков, ни личного видения, ни особого художественного поиска: альбом содержит только виды архизнакомых мест (бульвар Сансет, пирамиды, сфинкс и т. д.) или изображения визуальных стереотипов (ветка яблони, кот, закат солнца, пальмы на морском берегу и т. д.). Целое мерцает между иллюстрациями в календарях, отпускными фотографиями и открытками. Такое обращение с видимостью – униформирующее, банальное и нейтральное, в режиме простой констатации, инвентаризации, без проявления чувств, без критериев качества, без отсылок (ни даты, ни места, ни контекста), без иерархии – предполагает, что «видимый мир» отныне только дешёвый хлам, стандартный товар, огромное дежа вю; что близкое и далекое смешиваются в одной и той же униформизации; что мы больше не совершаем открытий, а лишь обнаруживаем уже виденное; что мы больше не рассматриваем, а лишь узнаем; что видимое само по себе ускользает от нас в нагромождении визуальных штампов.

Другой фигурой банального являются перечисление и классификация у Клода Клоски. В работе «Ла Боль, 25 июля – 11 августа 1995» («La Boule, 25 juillet – 11 août 1995») он выстраивает ряд из ста отпускных фотографий, снятых в одном и том же кадрировании: на пляже, со спины, руки на бедрах. «От 1 до 1000 франков» («De 1 à 1000 francs», 1993) – это собрание рекламных объявлений, вырезанных из журналов, а затем размещённых в порядке возрастания цены, указанной на картинках. В других произведениях, лингвистических, обнаруживают свою скудость собранные вместе рекламные слоганы (лозунги на каждый день из «Календаря 2000»), языковые общие места («Бла-бла», 1998) или наши маленькие желания («Желание?» – «Елвие?»). Эти таксономии обнаруживают опасную способность повседневности делать нас слепыми и пассивными,

превращать нас в автоматы. Они привлекают внимание к тем вещам, которых мы больше не видим потому, что уже видели их; к тому, что никогда не ставится под вопрос, потому что слишком обычно и общепринято; к тому, как обыденные привычки рождают в нас автоматизм.

У Жан-Люка Мулена откровенная букввальность снимков и крайняя тривиальность изображенных вещей определяются не реалистическим приемом, а скорее желанием испытать, насколько искусство способно схватывать энергию реального. На фотографии «Пантенуаз» (1999) из серии «Двадцать четыре объекта забастовки» («Vingt-quatre objets de grèves») изображена пачка сигарет, представляющая собой пастиш в красном цвете пачки «Голуаз». Напоминая о забастовке на табачном заводе в Пантене (1982), автор стремится оживить энергию борьбы и воинствующей инициативы. В 1994 году Мулен приклеивает прямо на стены центра искусств «Комфорт модерн» в Пуатье увеличенные до монументального формата 4 × 3 метра сериграфические фотографии консервных банок, пластиковых пакетов, обнаженных тел, портретов из фотоматона и т. п. Обращение к рекламной модели (печатный материал, большой формат и расклейка на стене) и инфраординарность изображенного мира вступают в жесткий конфликт с местом, где выставлены работы (центр искусств), равно как и с традиционностью жанров изобразительного искусства (ню, портрет, натюрморт, пейзаж).

Еще до Перека и даже до Музиля, Гомбровича и Беккета эстетическая программа Флобера уже состояла в том, чтобы «хорошо описывать посредственное»⁶¹⁰, то есть применить требования благородного поэтического жанра к тривиальным сюжетам, к роману – литературному жанру, который тогда рассматривался как самый низкий⁶¹¹. Впрочем, достаточно упомянуть Дюшана и Швиттерса, Бойса и Болтанского или философа

610 Флобер, Гюстав, письмо к Луиз Коле, 12 сентября 1853.

611 Bourdieu, Pierre, «La production de la croyance», in: Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 140.

Артура Данто и его книгу «Преображение банального» (1981), чтобы напомнить, что вопрос об ординарном – один из самых острых в искусстве, литературе и мысли XX века. Художники 1980-х годов присоединяются к движению секуляризации в особый момент, когда мутации индустриального общества воздействуют на системы как символической, так и политической и социальной репрезентации, затрагивая наши ориентиры, убеждения и ценности. Настоящее колеблется, будущее неопределенно, отсюда проистекает огромная потребность в безопасности, идентичности, постоянстве. Враждебность внешнего мира побуждает спасаться в мире внутреннем, замкнуться в себе, в своем приватном пространстве, среди знакомых вещей. Таким образом, есть тенденция смещения практических и художественных интересов, взглядов, мыслей и действий от внешнего и далекого к здешнему и близкому. Повседневное и знакомое разрастается до размеров вселенной и делается убежищем. Когда мир становится доступным только через систему медиатизаций, превращающих его в спектакль, когда постоянно увеличивающийся поток изображений закрывает мир и замещает его, когда мир таким образом редуцируется до абстракции, знака, товара, который циркулирует и обменивается, – в этой ситуации, преобладающей отныне на Западе, фотографирование повседневного можно рассматривать как некий способ восстановления связи с конкретным, осязаемым, пережитым, знакомым. Возможно, в этом и состоит защита человеческих жизненных ценностей от нарастающего доминирования абстрактного, фальшивого, виртуального, потустороннего – поверхностного.

От глубины к поверхности

Участвуя в широком движении перехода от модернистских больших рассказов к инфраординарным маленьким рассказам, фотографические произведения в то же время вносят свой вклад в передачу поверхностности сегодняшнего мира. Беспрецедентный расцвет СМИ влечет за собой разрастание показного,

фривольного, эфемерного, мерцающего. Оно соединяется с великими областями культуры и искусства и медленно вовлекает современность в масштабный процесс освобождения от глубины. Таким образом, ниспровержение ценностей модерна проявляется в переходе от глубины к поверхности, в особенности в живописи, где модернистская плоскостность, столь дорогая Гринбергу, свелась к постмодернистской поверхностности. Общее свойство всех постмодернистов – поверхностность, которая представляет собой противодействие моделям «глубины» предшествующих периодов: герменевтической глубины внутреннего по отношению к внешнему, диалектической глубины сущности по отношению к явлению, фрейдистской глубины скрытого по отношению к выраженному, экзистенциальной глубины аутентичного по отношению к неаутентичному или даже семиотической глубины означаемого по отношению к означающему. Все эти модели, которые руководили мыслью, практиками и дискурсами модернизма, обесцениваются в пользу других моделей, где главенствует поверхность или множество поверхностей⁶¹².

Итак, начало 1980-х годов ознаменовано приходом живописи, которая предпринимает шаги, противоположные модернистскому авангарду, совершая неуместный возврат к фигуративности, повествовательности и орнаментации. Этот формалистский постмодернизм, который Юрген Хабермас квалифицировал как «неоконсервативный»⁶¹³, быстро воздействует на обширные пространства в поле искусства, рождает новые типы произведений и небывалые практики (например, использование фотогра-

612 Jameson, Fredric, «La déconstruction de l'expression», *New Left Review*, 146, juillet-août 1984, p. 53-92, in: Harrison Ch., Wood P., *Art en théorie*, p. 1165-1172.

613 Habermas, Jürgen, «La modernité: un projet inachevé», *Critique*, N 413, oct. 1981, p. 950-967, in: *L'Époque, la mode, la morale, la passion*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1987, p. 449-456. Хабермас различает антимодернизм молодых консерваторов, предмодернизм старых консерваторов и постмодернизм неоконсерваторов. Представляется, что термин «неоконсерватор» с его сильными идеологическими и политическими коннотациями приложим скорее к живописи, чем к фотографии.

фии как художественного материала). На смену модернистским полотнам, плоскостность которых была тесно связана с вопросом о сущности живописи, приходят произведения с этой точки зрения тотально поверхностные, фантазийные и игровые, безразличные к вопросам сущности, чистоты, разграничения художественной территории, иерархии жанров – словом, антиподы «искусства, которое говорит об искусстве»⁶¹⁴. Поверхностность этих произведений возникает в результате освобождения от эстетических ограничений и предписаний чистоты, отвлечения от вопросов, которыми были отягощены изображения предшествующего периода, свободного смешивания изображений любого происхождения: художественных и нехудожественных, из сфер доселе параллельных и непроницаемых, а также в результате игры с манерами и видимостями безотносительно к содержанию и значению. Таким образом, эти произведения поверхностны, поскольку широко принимают принцип пастиша, разрушающий исторические контексты и смыслы, размывающий память в миражах искусственного, в мерцании прекрасной видимости. Оригинальные смыслы, статус, сущность, иерархия, стиль как таковые, вступая в игру определений и разграничений, придают плотную форму модернистским изображениям. Именно эта плотность и исчезает в постмодернистских изображениях под воздействием смешивания, скрещивания и повторной циркуляции, с принятием обобщающего эклектизма, всевозможных практик, материалов, цитат, жанров, стилей и эпох. Исключающий характер модернизма гарантировал изображениям глубину выражения; включающий⁶¹⁵ характер постмодернизма, в котором изображения ценны только ради самих

614 По мнению Гилберта и Джорджа, «есть художники, которые делают искусство, говорящее об искусстве, и другие, которые делают искусство, говорящее о жизни. Это большая разница» (Gilbert & George, *entretien avec Martin Gayford*, in: *Gilbert & George*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1997, p. 43).

615 Jencks, Charles, *Le Langage de l'architecture post-moderne*. Paris: Denoël, 1979, p. 7.

себя, сообщает им легкость, тонкость, гибкость, поверхностность. Не знающее ограничений и отбора смешивание эстетических структур, унаследованных от модернистского искусства, приводит к появлению плавающих изображений, не имеющих ни постоянства, ни закона.

Возможно, в искусстве 1980-х годов поверхностность наиболее очевидным образом проявляется в увеличении числа фотографических изображений человека, когда тонкость изображения соединяется с разрушением лица и радикальными мутациями субъекта – двумя феноменами, которые, вполне возможно, конституировали одну из главных отличительных черт того периода. В своих авторепрезентациях американская художница Синди Шерман выполняет функции режиссера, актрисы, модели и фотографа. Переодеваясь и накладывая макияж, она превращается во множество персонажей: кинозвезд в серии «Кадры из фильмов без названия» («Untitled Film Stills»), моделей старой живописи в серии «Исторические портреты» («History Portraits»). Но ее лицо, с удивительной готовностью поддающееся всем этим трансформациям, не выражает ничего сколько-нибудь глубокого. Принимая тысячу лиц, Синди Шерман не обладает ни одним из них. Ее работы, отсылающие к чему-то другому по отношению к ней, не имеют в себе ничего от автопортрета.

Томас Руфф, напротив, снимает модели – чаще всего молодых людей – в как можно более нейтральной и прямой манере, без ухищрений и эффектов. Всегда взятые анфас с максимальной точностью лица без теней и шероховатостей кажутся не имеющими ни глубины, ни рельефа. Гладкие и прозрачные, они лишены человеческого содержания. Пустые, очищенные от своей сущности, они представляют собой не-лица индивидов, которые сведены лишь к присутствию их простой видимости, лица-поверхности. Их немое выражение обнаруживает своего рода истощение, глухую и фатальную эрозию человеческого.

Совершенно иным образом, через крайнее приближение к телу и очень сильно увеличенные снимки, составляющие дип-

тихи и триптихи, немецкий художник Томас Флоршютц отказывается от какого бы то ни было сюжета и идентичности: тела увиденны с такого близкого расстояния, что они распадаются на совершенно лишённые плотской фактурности, почти абстрактные фрагменты, которые часто невозможно поместить в определенное место телесной географии. Расколотые подобно пазлу на тысячу взаимозаменяемых кусочков, лицо, тело или предмет утрачивают свое единство. Что касается Джеффа Уолла, в своих «Молодых рабочих» («Young Workers», 1983) – световом ящике, состоящем из восьми лиц молодых рабочих, снятых крупным планом, – он ищет то мгновение, когда индивид одновременно является самим собой и другим, когда идентичность встречается с не-идентичностью, и делает он это вопреки ординарной логике фотографии, которая стремится сообщить вещам идентичность. Так возникает ситуация, когда каждая из моделей не пребывает сама по себе, но играет роль кого-то другого, персонажа, который, как в театре или в кино, может сильно отличаться от нее. Здесь «поверхностная» диалектика идентичности и не-идентичности замещает свойственную традиционному портрету «глубинную» диалектику внешности и личности. Для Синди Шерман, Томаса Руффа, Джеффа Уолла и, конечно же, для Томаса Флоршютца и многих других художников конца XX века портрет становится невозможным, потому что лицо разрушилось, индивидуальный субъект утратил свое бывшее единство и былую глубину.

Этот переход от глубины к поверхности, в значительной мере обусловленный принятием фотографии как материала, широко сопровождается угасанием аффекта. Конечно, это не означает, что чувство, эмоция и субъективность вовсе исчезли, но они больше не привязаны к «я», выражающему себя в произведении. Харольд Розенберг квалифицирует послевоенную живопись абстрактного экспрессионизма как «живопись действия», подчеркивая, что выражение в ней уже не является принципиальным вопросом. «Живопись действия, – отмечает он, – занимается самосозданием, самоопределением или са-

мопреодолением, и это удаляет ее от самовыражения, которое предполагает принятие “я” таким, каково оно есть, с его ранами и его магией»⁶¹⁶. В 1980-е годы угасание выражения усиливается прежде всего потому, что в искусстве возрастает значение материала-фотографии, радикально полагающего конец индивидуализирующей функции «руки художника» и мазка, характерных для абстрактного экспрессионизма. Другую причину надо искать в значительном ослаблении гуманистического идеала, обесценивании индивида, угасании той внутренней жизни души, выражением которой стремился быть портрет.

Переход от глубины к поверхности находится в центре тематики и форм творчества Патрика Тозани. «Я создаю поверхность на стене, – заявляет он. – Проблема поверхности присутствует в значительной части моих серий. Как сделать поверхностным реальное?»⁶¹⁷ Эта забота проходит через серии «Портретов», «Дождей», «Каблуков», «Ложек», «Географий» (барабанных кож), разрушающих традиционные отношения репрезентации. Крупноформатные серии Тозани избегают представления предметов, которые к тому же являются скорее анализаторами фотографии, чем референтами репрезентации. Элементарные, знакомые – то есть инфраординарные – предметы всегда выбираются не ради них самих, но как вспомогательный материал для анализа изображения в фотографии. Тозани – «фотограф фотографии». Например, время: длинное время, отложившееся в слоях «Каблуков», отличается от течения времени «Дождей», или от символического замораживания вещей моментальной съемкой в «Льдинках», или от подвижной текучей длительности «Портретов», или, скажем, от ритмичной последовательности коротких ударов палочек по барабанной коже и т. д. Осуществляемые с помощью «самых объективных средств фотографии (точности, фронтальной точки съемки,

616 Rosenberg H., *La Tradition du nouveau*, p. 28.

617 Tosani, Patrick, entretien avec Jean-François Chevrier, in: *Une autre objectivité*. Milan: Idea Books, 1989, p. 215.

цвета, четкости, увеличения)»⁶¹⁸, эти рефлексии и эксперименты сопровождаются отказом от формальной и символической глубины, а также отсутствием аффекта, столь тотальным, что изображения кажутся «подписанными не автором, который их осуществил, но самой фотографией, которая их произвела»⁶¹⁹. Прилагая к фотографии аналитическую позицию и высочайшее техническое мастерство, оставляемое модернистами за живописью, Тозани сообщает материалу-фотографии своего рода легитимность. Возводя обыденные предметы (каблуки, ложки, маленькие пластмассовые фигурки, кофейные зерна, котлеты, воздушные шарики, ворох одежды) в ранг настоящих тотемов, он укореняет свои произведения в локальном детерминизме, далеко от модернистского универсума.

Еще один лишенный человеческой плотности, вполне поверхностный мир возникает в больших сериях водокачек, силосных башен, высоких печей, газометров и т. д., которые немецкие художники Бернд и Хилла Бехер фотографируют как символы завершения индустриальной эпохи. Хотя их первая книга, многозначительно озаглавленная «Анонимные скульптуры: Типология индустриальных зданий» («Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten»), появилась в 1970 году, их художественная позиция была признана десятилетием позже. Они соединяют в своей работе серийность, нейтральность, «прямую манеру» фотографирования «без композиции», а также отсутствие какого бы то ни было «самовыражения»⁶²⁰ или чувства. «Естественно-научный принцип каталога для нас является художественным принципом»⁶²¹, – уточняет Хилла Бехер. В силу своей систематичности их творчество, состоящее из серий изображений «клас-

618 Tosani, Patrick, entretien avec Jean-François Chevrier, in: *Une autre objectivité*. Milan: Idea Books, 1989, p. 213.

619 Loisy, Jean de, «L'hypothèse d'une image nécessaire», in: *Patrick Tosani*. Rochechouart: Musée départemental d'Art contemporain, 1988, p. 37.

620 Becher, Bernd et Hilla, entretien avec Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth, in: *Une autre objectivité*, p. 57–63.

621 *Ibid.*

сов предметов», отсылает к инвентарным книгам Эдварда Рушея («Every building on the Sunset Strip» – «Все здания на Сансет-стрип», 1966), Ханса-Петера Фельдмана («Bilder von Feldmann» – «Снимки Фельдмана», 1968–1971) и Сола ЛеВитта («Photogrids» – «Фоторешетки», 1978). Характер их произведений прямо повлиял на Томаса Штрута, Томаса Руффа, Акселя Хютте и Андреаса Гурски (все они бывшие ученики Бехера); он также косвенным образом воздействовал на работы французских художников, таких как Жан-Луи Гарнель, Доминик Ауэрбахер, Софи Ристелюбер и Патрик Тозани. У этих художников символическое расстояние между изображением и вещью часто представляется таким маленьким, что кажется, будто они сшиваются. Это воображаемое подобие становится возможным благодаря формальному языку, соединяющему в себе чистоту, фронтальность, простоту, точность описания и очевидность композиции, а также благодаря старательно поддерживаемому дистанцированию от необработанного материала утилитарной, практической или документальной фотографии. Действительно, перед нами не продукция фотографов или даже фотографов-художников, но произведения художников. Их большой формат указывает на то, что они несомненно сделаны не для каталогов документальной фотографии и не для книг фотографов-художников, но для стены – стены галереи или более обширной и престижной стены музея. Прозрачность и объективность предстают здесь не как внутренние свойства искусства вообще, но как данные того искусства, эксклюзивным материалом которого является фотография с присущими ей веществу, техническим и формальным функционированием и дескриптивной мощью.

Фотография становится материалом искусства в тот момент, когда возникает серьезный кризис доверия к репортажу и документальной фотографии. В самом деле, та эпоха, для которой были характерны вера в правдивость и объективность документов, культ референции, отказ от письма, забвение уникальности взгляда, завершается. Показательно, что во Франции в начале 1980-х годов весьма официальное Управление по благо-

устройству территории и региональному развитию (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, Datar) пригласило для фотографических работ не документалистов, а художников, примирившись с их «личным видением»⁶²². Тем самым получила сильное подтверждение очевидная, но в течение долгого времени отвергаемая мысль о том, что «изображение пейзажа должно быть в большей мере создано, чем просто зарегистрировано»⁶²³. Таким образом, утверждается, что искусство не противостоит документу, но становится условием его целесообразности⁶²⁴.

От видимого к непредставимому

Тем не менее документальная позиция, хотя и принятая художниками, сдерживается и ограничивается ситуацией отсутствия реальности и будущего, в которые можно верить и на которых может быть основан реализм. Реализм всегда предполагает веру в реальность, а в настоящее время доминирует как раз противоположное: утрата веры в реальность, «открытие малой реальности реальности, связанное с изобретением других реальностей»⁶²⁵. Вера повреждается сомнением; документ уничтожается в фикции.

Это подозрительное отношение к реальности исходит скорее от художников, чем от фотографов. Мимесис остается основной целью фотографа-документалиста и главной заботой фотогра-

622 Defferre, Gaston, préface, in: *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar. Travaux en cours. 1984–1985*. Paris: Hazan, 1985, p. 11.

623 Sallois, Jacques, introduction, in: *Ibid.*, p. 13.

624 Кроме Гелиографической миссии (1851) и заказа Администрации по защите фермерских хозяйств в Америке, после Первой мировой войны имели место и другие подобные инициативы в Италии («Comune di San Casciano in Val di Pesa»), Бельгии («04°50', Фотографическая миссия в Брюсселе»), Франции («Четыре времени пейзажа» в Бельфоре) и между Францией и Англией («Фотографическая миссия через Ла Манш»).

625 Lyotard, Jean-François, «Qu'est-ce c'est le post-modernisme?», in: *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, p. 457–462.

фа-художника, даже если он стремится к преодолению мимесиса; меж тем для художников, которые работают с фотографией, напротив, он не является ни целью, ни препятствием, а только одним из элементов творческого процесса. Именно потому, что фотографы еще верят в реальность реальности, их так занимает документ, этот идеал правдивости. Они либо стремятся подойти к нему как можно ближе ради идеальной репрезентации, либо хотят поставить его под вопрос и переопределить. Художники, наоборот, ценят дескриптивные способности фотографии за возможность сделать видимым нечто, что не принадлежит порядку видимого: «Не представить видимое, но представить видимым» (Пауль Клее). По сравнению с фотографом, занятым репродукцией форм, или с фотографом-художником, стремящимся изобрести новые формы, художник пользуется фотографией скорее как миметическим материалом для схватывания сил. Даже если произведения кажутся верными принципу описательности, даже если в них явлено уважение к подобию, искусство все равно избегает реализма, поскольку оно стремится скорее схватить силы, чем представить положение вещей, отказывается от иллюзорной власти запечатлевать и передавать реальность в ее предполагаемом единстве и простоте. Реализм состоит не в фотографической способности воспроизводить подобие, но в позиции, основанной на вере в реальность, на утверждении видимости как гаранта истины, на ограничении мыслимого пределами видимого и представляемого.

В противоположность фотографам-реалистам, которые верят в реальность, многие художники пользуются фотографией для схватывания сил, для того, чтобы «показать: существует нечто, что можно помыслить, но нельзя ни увидеть, ни показать»⁶²⁶. Так действует Патрик Тозани, чьи изображения, обладающие могуществом сходства, являются антиподами реализма. В серии, озаглавленной «Тела снизу» («Corps du dessous», 1996), Тозани устанавливает своих моделей на плексигласовой доске,

626 Lyotard J.-F., *Le Post-moderne expliqué aux enfants*, p. 26.

которую поддерживают небольшие леса, а фотоаппарат размещается точно снизу. Модели, по большей части одетые и обутые в темное, принимают очень собранные, напряженные, сконцентрированные позы, тогда как тесные рамки кадра и вид, снятый с самой низкой точки, позволяют увидеть за обувью и ногами корпус. Расположение в целом (ракурс, кадр, одежда, поза, размер изображения и проч.) задумано так, чтобы трансформировать форму модели в массу, чтобы позволить в том, что представлено, почувствовать непредставимое – тяжесть. «В этой темной массе на белом фоне, зажатой в кадр, я хотел, – объясняет Патрик Тозани, – развить представление о массе, то есть о том, как это изображение может принять максимально возможный физический вес, как это тело становится тяжелым, внушительным и плотным. Для достижения этого эффекта я использую не только размер, но также собранное положение тела и темный густой цвет большинства изображений»⁶²⁷. Этот подход, связывающий представимое и непредставимое, строится на остром сознании двойственности материала: «Я часто нахожусь в двойственном, противоречивом положении, – признает Тозани, – поскольку использую фотографию с ее особенностями и достоинствами, но при этом отдаю себе отчет в ее слабостях»⁶²⁸. Подозрение падает не только на реальность, но и на сам художественный материал, и это двойное подозрение делает реализм невозможным.

В то время как Патрик Тозани изобретает способы явить непредставимое в рамках самой презентации, Кристиан Болтанский придает непредставимому ценность исчезнувшего содержания. Ностальгия, пронизывающая все творчество Болтанского, начиная с «Уроков тьмы» («Leçons de ténèbres») теряет свой строго индивидуальный характер, чтобы обрести историческое и коллективное измерение, стать неотделимой

627 Tosani, Patrick, «Contours et enveloppe du corps», entretien avec Pascal Beausse, *Le Journal*, N 4, Paris, CNP, 1998, p. 5. Цветные изображения имеют формат около 2,3 × 1,6 м.

628 *Ibid.*

от патетического выражения драмы еврейского народа и трагизма человеческой судьбы. В 1998 году его выставка «Последние годы» в Музее современного искусства города Парижа открывается огромным темным залом, где развернуто «Человеческое» («Menschlich», 1994) – огромный мемориал, тысяча пятьсот фотографий неизвестных людей, конечно же, уже умерших. Затем следует погруженная в тот же сумрак инсталляция из покрытых ржавчиной металлических банок, «Реестры Гран Орню» (1997), напоминающая о детях, которые работали в бельгийских шахтах между 1910 и 1940 годами. Дальше «Кровати» (1998), «Черные изображения» (серия кадров без изображения, 1996) и «Подставки» (черно-белые размытые фотографии детей, прикрытые завесами, 1996) прослеживают некий переход от жизни через уничтожение к смертному покою. В подвале музея, в конце длинного спуска, находятся «Запасник музея детей» (1989) – нагромождение детской одежды, и «Потери» (1998) – около пяти тысяч предметов, размещенных на стеллажах⁶²⁹. Простая и строгая формальная система Болтанского с того момента вполне установилась: черно-белые снимки и фотопортреты, часто размытые наподобие любительских; постоянное использование сумрака или маленьких ламп слабой мощности для создания атмосферы, благоприятствующей сосредоточению; собирание ржавых банок, одежды, предметов, а также памятников, стел, надгробий, мемориалов, иначе говоря – остатков, следов, отпечатков, отложений экзистенции. Выстраивается риторика ностальгии, отсутствия, памяти, исчезновения, забвения, утраты идентичности, глухого всеприсутствия смерти и Холокоста. Болтанский не только сделал фотографию одним из главных своих материалов – он выстроил свое творчество вокруг па-

629 По случаю этой выставки Кристиан Болтанский опубликовал «Кадиш» («Kaddish») – книгу в 1140 страниц, состоящую только из черно-белых фотографий, сгруппированных в четыре раздела: *Menschlich* (Человеческое), *Sachlich* (Объективное), *Ortlich* (Местное), *Sterblich* (Смертное).

радигмы фотографии, точнее, вокруг такой фотографии, какой ее мыслил Андре Базен: реликвии, воспоминания, «происходящего из комплекса мумии». Преследуемая возвращающимся прошлым и смертью, реальность Болтанского не имеет плотности. Его творчество, слишком ностальгическое, чтобы быть реалистичным, ассимилирует будущее и смерть и получает в итоге сумму единиц, разрушающую всякие планы на будущее, всякую универсальную перспективу, всякое модернистское целеполагание: «Всегда есть один, и один, и один – собрание маленьких памятей»⁶³⁰, – заявляет Болтанский в американском журнале «Слепое пятно» («Blind Spot»).

Софи Калль обходит реализм благодаря тому, что вымысел дает непредставимому форму недостижимого Другого. Для создания «Венецианской сюиты» («Suite vénitienne», 1980) она в течение нескольких дней следует за неизвестным, тогда как для «Слежки» («La Filature», 1981) за ней следует частный детектив, чьи отчеты и фотографии послужат ей для создания своего рода автопортрета. Для «Отелей» («Les Hôtels», 1981) она нанимается уборщицей в отель, чтобы замечать в комнатах множество свидетельств о клиентах: она никогда не увидит этих людей, но представляет себе их жизнь. В «Слепых» («Les Aveugles», 1986) она показывает идеал визуальной красоты с помощью фотографий, подсказанных ей слепорожденными, и т. д. Все работы Софи Калль сочетают в себе правила игры, тексты, фотографии и, что важно, отношения с Другим, реальные или фиктивные. В отношениях между художником и его Другим смешиваются влечение и отталкивание, присутствие и отсутствие, преследование и бегство, очарованность и равнодушие, вуайеризм и эксгибиционизм в бесконечных обманах и недоразумениях между реальностью и вымыслом, искусством и жизнью. Неопределенность, промежуточность и, наконец, недостижимое как форма непредставимого возникают у Софи

630 Baldessari, John et Boltanski, Christian, «What is Erased», entretien, *Blind Spot*, N 3.

Калль на пересечении ее кажущихся объективными текстов, ее личного призвания и ее весьма документального обращения с фотографией, где так много (ложных) знаков аутентичности, необходимых для вымысла. Вымысел вторгается в тонкое мерцание истинного и ложного, в бережно культивируемое сомнение: находятся ли эти тексты в измерении следственного документа или литературы? Реальны или фиктивны эти ситуации? Идет ли речь об искусстве или о жизни? Возникает много вопросов, которые питают вымысел, основанный на фотографии.

Большие цветные снимки немецкого художника Андреаса Гурски, имеющие облик документальной объективности и прозрачности, не представляют собой ничего выдающегося с точки зрения реализма или документальной практики – просто потому, что Гурски и не ставит своей целью ни мимесис, ни репрезентацию реальности. В большом фронтальном изображении фасада вокзала Монпарнас («Париж, Монпарнас», 1993), как и в прочих своих работах, Гурски систематически ссылается на другие реальности: реальности произведений, чаще всего абстрактных, современного искусства (вспоминаются Герхард Рихтер, Джексон Поллок, Дон Джадд и др.). Горизонтальные и вертикальные линии фасада вокзала складываются в рисунок решетки и ограничивают цветные правильные прямоугольники, превращая «Париж, Монпарнас» в настоящую абстрактную картину, которая прямо отсылает к знаменитым «Цветовым каталогам» («Farbtafeln») Герхарда Рихтера⁶³¹. Гурски фотографирует здания, ландшафты, интерьеры заводов, промышленные зоны, торговые пространства, аэропорты, выставочные залы и витрины не ради них самих. Он стремится не передать видимое, но сделать видимым то обстоятельство, что мир может быть увиден как серия произведений искусства, что современное искусство сформировало наш взгляд. В противо-

631 Gauthier, Michel, «Vues imprenables sur readymades. La photographie selon Andreas Gursky», *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Paris, N 67, printemps 1999, p. 65–87.

положность реалистической или документальной позиции, которая считает возможным открыть прямой доступ к реальному, Гурски сталкивает материальную реальность с реальностью современного искусства. Его произведения являются скорее превращением видимостей в произведения искусства, чем их воспроизведением.

От высокой культуры к низкой

В тот момент, когда реалистические проекты за недостатком веры в реальность истощились, искусство-фотография содействует секуляризации искусства – прекращению его изоляции от мира, утверждению его в качестве социального факта⁶³². Действительно, искусство-фотография сопровождает как разрушение модернистского искусства, так и закат движений минимализма и концептуализма. Последние, противопоставляя себя модернистскому искусству, тем не менее разделяли с ним концепцию сакрализованного искусства, оторванного от мира, и в высшей степени иерархическое и элитарное представление о культуре.

Искусство разрывает свои последние связи с модернизмом, открываясь столь презираемой и игнорируемой до толе массовой культуре, ее продукции, формам, фигурам и материалам. Кристиан Болтанский и Аннет Мессаже одними из первых реализовали художественный подход к «простонародным» изображениям: семейным фотографиям, фотографиям путешествий, фотографиям из прессы и рекламы. В середине 1970-х годов они отвергают общепринятые представления о ценности фотоснимка, заявляя, что «он лжет, он говорит не о реальности, но о культурных кодах»⁶³³. В работе «Свадебное путешествие в Венецию» («Le Voyage de noces à

632 Adorno Th. W., *Théorie esthétique*, p. 21.

633 Boltanski, Christian, entretien avec Delphine Renard, *op. cit.*, p. 75.

Venise», серия «Изображения-модели» – «Images-modèles»⁶³⁴, 1975) цветные снимки Венеции, выполненные Болтанским в туристической манере, сопоставлены с рисунками тех же видов, которые Мессаже сделала цветными карандашами. Цель работы состоит не в том, чтобы зафиксировать моменты личной жизни, но в том, чтобы показать, насколько любительская фотография склонна репродуцировать существующие изображения, копировать культурные модели. Визуальные стереотипы, «изображения-модели» обнаруживают здесь свою способность заслонять и скрывать реальное. «Мои снимки-свидетели» («Mes clichés-témoins», 1976) выглядят так, как будто в фоторомане выражается сила типичных ситуаций, срежиссированных и сфотографированных. В серии «Иллюстрированное счастье» («Le bonheur illustré», 1976) Аннет Мессаже рисует, отталкиваясь не от реального, а от журналов и проспектов туристической индустрии: «Я копирую, я копирую копию, я копирую копию копии»⁶³⁵, – объясняет она.

Копировать, копировать копию, копировать копию копии: художник больше не является точкой возникновения оригинальных произведений, заключенных в модернистском святилище чистой живописи. Его повторяющиеся действия напоминают машину, в особенности фотографическую, и решительно склоняются к ужасающему профанному миру стереотипа и китча. Эта новая ситуация, отмечающая победу симулякра над копией, широко открывает двери в искусство как для фотографии, так и для социальных вопросов. В течение 1970-х годов в Соединенных Штатах многие художницы-феминистки, такие как Барбара Крюгер, Дженни Хольцер, Марта Рослер, позднее Синди Шерман, – но также и мужчины, например Ричард

634 «Свадебное путешествие в Венецию» входит в серию «Изображения-модели», выполненную Кристианом Болтанским в сотрудничестве с Аннет Мессаже в 1975 году. Другие части этой серии были сделаны в Берлине и в Берк-Пляже.

635 Каталог: *Annette Messager, Comédie tragédie, 1971–1989*. Musée de Grenoble, 1991, p. 57.

Принс и Виктор Берджин, – заняты деконструкцией стереотипов массовой культуры, широко используя материалы и орудия коммерческой коммуникации: фотографии, рекламные афиши, городские светящиеся вывески и т. д. Женщины играют главную роль в этом движении секуляризации, которое выводит искусство за традиционные границы рефлексивности, чтобы открыть перед ним более широкую перспективу отказа от половой сегрегации как в поле искусства, так и в более широком поле СМИ. «Мой личный ответ, – скажет Марта Рослер, – был в том, что живопись принадлежала порядку гигантского, мужского и героического, тогда как фотография принадлежала порядку маленького, личного и благотворительного»⁶³⁶.

Большие черно-белые фотомонтажи Барбары Крюгер, часто перечеркнутые ярко-красными слоганами, отвергают стереотипы, которые распространяют СМИ постиндустриального общества, будучи носителями норм интеграции, подчинения, исключения и власти. Поскольку Крюгер обладает значительным графическим опытом, приобретенным в рекламных агентствах, она задумывает свои изображения как афиши (некоторые из них были представлены на рекламных щитах), где эффективность означивания рождается из конфронтации фотомонтажей и слоганов. Эти слоганы, часто включающие в себя местоимения *I* (я) и *you* (ты/вы), нередко предполагают, что женщина (я) обращается к зрителю (ты/вы) мужского пола. Восклицание «Какие у тебя большие мускулы!» («What Big Muscles You Have!», 1986), где неразрывно связаны критичность и восхищение, выделяется на фоне длинного списка коротких выражений, столь же ласковых, сколь и глуповатых, которые, как предполагается, женщина может адресовать мужчине: «Мой господин», «Мой маленький идол», «Мой профессор желаний», «Мой Попай», «Мой великий художник» и т. д. Здесь женщина предстает как соглашающаяся жертва. Мужская власть

636 Buchloh, Benjamin, *Conversations avec Martha Rosler*. Villeurbanne: Institut d'art contemporain, 1999, p. 45.

осмеивается и отвергается в работе «Нам не надо другого героя» («We Don't Need Another Hero», 1986), где длинноволосая блондинка трогает бицепсы маленького мальчика. Эта критика становится еще более едкой в произведении «Твой комфорт – это мое молчание» («Your comfort is my silence», 1981). К борьбе женщин за свободу распоряжаться своим телом имеет прямое отношение работа «Твое тело – поле битвы» («Your Body is a Battleground», 1989) – плакат, предназначенный поддержать марш по Вашингтону в поддержку права на аборт. Социальная и идеологическая критика, однако, не всегда является прямой, дидактическая воля часто проявляется более тонко, когда антагонизмы не декларированы, а скорее предполагаются формой произведений – формой, где выстраиваются отношения между искусством и обществом⁶³⁷.

В 1970-е годы Марта Рослер находит в фотографии радикальное средство, которое позволяет похоронить модернизм и ответить на некоторые вопросы, касающиеся поп-арта, концептуального искусства и репрезентации социального. Фотография служит ей для того, чтобы «разбить кокон самоуглубленности, субъективности и аутентичности»⁶³⁸. Это сближает Марту Рослер с концептуальным искусством, которое она тем не менее критикует за то, что оно ограничивается «нулевой степенью фотографии»⁶³⁹, и за то, что оно слишком «авторереферентно и нигилистично»⁶⁴⁰ в эстетическом отношении, находится вне мира и социальной реальности. У поп-арта Рослер учится скорее собирать коллажи из изображений массовой культуры (журнальных иллюстраций, рекламы и т. п.), чем работать с предметами. Что касается ее желания представить внехудожественную социальную реальность, изобрести новый документальный подход⁶⁴¹, в этом ей может помочь именно история американ-

637 Adorno Th. W., *Théorie esthétique*, p. 21.

638 Buchloh, Benjamin, *Conversations avec Martha Rosler*, p. 45.

639 *Ibid.*, p. 37.

640 *Ibid.*, p. 35.

641 *Ibid.*

ской фотографии 1930-х годов и следующих десятилетий: Уолкер Эванс и Администрация по защите фермерских хозяйств, Роберт Франк, Уиджи, Ли Фридлендер, Гарри Виногранд и Ларри Кларк. Таким образом, Марта Рослер включает фотографию в свою работу, постоянно испытывая в изображениях возможности фотографии и фотоаппарата: «Что можно изобразить, что нельзя, что такое моментальная фотография, что такое эстетический образ – словом, что такое фотографическая форма?»⁶⁴² Таково одно из ее первых произведений, «Бовери в двух неадекватных дескриптивных системах» («The Bowers in Two Inadequate Descriptive Systems», 1974), которое находится между социальным документом в духе Уолкера Эванса, концептуальным искусством и испытанием пределов фотографической репрезентации. Эта работа, состоящая из серии дигтихов (текст/изображение), посвящена одной нишей полуустой улице Нью-Йорка, где живут алкоголики. Черно-белые виды витрин, магазинов, прохожих, снятые анфас в композиции столь же тонкой, сколь и жесткой, вдохновлены Уолкером Эвансом; слова, которые сопровождают изображение, порывают с документальной традицией единственной и самодостаточной фотографии, вдохновляясь опытом концептуального искусства; однако используемые термины полностью восходят к тавтологическому, автореферентному и аналитическому регистру концептуального искусства, без всякого мифотворчества указывая на телесные состояния и социальные ситуации: «Коматозный» («Comatose»), «Бессознательный» («Unconscious»), «В отключке» («Passed out»), «В нокауте» («Knocked out»), «Сбитый с ног» («Laid out») и т. д. Наконец, как указывает название, конфронтация двух систем, фотографической и текстуальной, имеет своей целью, не дезавуируя фотографию, подчеркнуть иллюзорность гуманистического документа, указать на то, что все дескриптивные системы неадекватны опыту, напомнить, что социальные структуры непроницаемы для репрезентации.

642 *Ibid.*, p. 75.

Марта Рослер, как и Аннет Мессаже, направила свои первые фотографические работы против стереотипов женщины-объекта. Серия «Красота не знает боли» («Beauty knows no pain», 1966–1972) состоит из больших снимков, сделанных на основе изображений из порнографических журналов или рекламы нижнего белья. Так, в работе «Без названия (Кухня I)» («Untitled (Kitchen I)») грудь, снятая в профиль крупным планом, вписана в фасад электрической плиты. Послание ясно: в патриархальном обществе женщина отличается от кухонного оборудования только тем, что к статусу домашней утвари добавляется статус сексуального объекта. Серия фотомонтажей «Принести войну домой» («Bringing the War Home», 1966–1972) напоминает о том, насколько уютные квартиры американского среднего класса наполнены образами войны, и, напротив, о том, как эротические снимки женщин сопровождают солдат на фронте. В работе «Макияж/Руки вверх» («Make Up/Hands Up», 1966–1972) повседневный макияж представлен как допустимое микронасилие, созвучное брутальному насилию, которое женщина с руками, поднятыми вверх, претерпевает от вооруженных солдат.

За критикой стереотипных представлений о женщине, начатой в 1970-е годы средствами материала-фотографии, последуют произведения других художников, совершивших переход от изучения тела к исследованию телесных выделений.

От тела к телесным выделениям

С 1977 по 1980 год Синди Шерман работает над своей знаменитой серией «Кадры из фильмов без названия» из шестидесяти девяти черно-белых снимков, посвященных стереотипным представлениям о женщине в американских СМИ и кинематографе 1950-х годов. Хотя эти снимки имеют вид кадров из фильмов, в действительности они полностью придуманы, поставлены и сфотографированы самой Синди Шерман в соответствии с простонародными изображениями второсортного кино, фотороманов, желтой прессы и телевидения. Серия по-

священа подробному описанию стереотипов одиночества и фрустрации западной женщины послевоенного времени: брошенная возлюбленная («Без названия #6»), молоденькая невинная девушка, мечтающая о прекрасном принце («Без названия #34»), удовлетворенная, но скучающая любовница («Без названия #11»), женщина в слезах перед пустым стаканом («Без названия #27»), избитая женщина («Без названия #10») ... Замкнутые в своем внутреннем мире, все эти женщины приговорены к домашней работе («Без названия #3 и #10»), ожиданию, вынуждены скрывать свои желания («Без названия #14»). Когда они чем-то заняты, со стороны они выглядят либо соблазнительными, как молодая библиотекариша («Без названия #13»), либо бесшабашными, как автостоппщица («Без названия #48»). Редко среди них встречаются такие, как молодая секретарша из Сити («Без названия #21»), для которой главным является ее работа. К тому же они погружены в холодную и подавляющую городскую архитектуру («Без названия #63») и подчинены власти всеприсутствующего взгляда («Без названия #80»). На самом деле работы серии объединяет именно это: женщины всегда находятся под воздействием анонимного взгляда власти, в котором угадывается мужское начало. Будучи продуктами мужского желания и взгляда, стереотипы соединяют в себе власть и контроль, осуществляемый патриархальным обществом над женщинами: над их энергией, их деятельностью, их чувствами, желаниями, телом.

В то же самое время, но в другом жизненном мире и в рамках другого пути американский художник и искусствовед Джон Копланс начинает фотографическую работу, полностью сосредоточенную на его собственном теле. На его больших черно-белых снимках отображены и изолированы определенные части тела: ноги, колени, ягодицы и особенно руки. Копланс рассматривает тело вне его нарративного или эротического измерения, участок за участком, как энтомолог. Увиденное вблизи, всегда без головы, раздробленное крупным планом и увеличением, тело редуцируется до соположения внешних членов, систем и

механизмов. Это тело, сведенное к эпидермису, поверхности, не обладающей толщиной, художник использует как художественный и игровой материал. Он играет с ним, трансформируя свои поги в египетское архитектурное сооружение, заставляя руку улыбаться или превращая ее в большую скульптуру⁶⁴³. Именно так, с помощью юмора, о котором Жиль Делез говорит, что он ведет начало от «двойного уничтожения высоты и глубины в пользу поверхности»⁶⁴⁴, Копланс вытесняет наррацию и историю искусства и отменяет единство тела ради искусства фрагмента и кожи.

В то время как Копланс остается на уровне кожи, точно передаваемой с малейшими жилками и деталями, некоторые художники 1990-х годов пытаются пройти ее насквозь – не для того, чтобы погрузиться в плоть или исследовать органы тела, а чтобы получить доступ к выделениям, жидкостям и секретам, пронизывающим тело. Томас Флоршютц инициирует это движение серией цветных фотографий очень большого формата, как правило образующих диптихи и триптихи и показывающих тело с еще меньшего расстояния, чем у Копланса, – до такой степени, что малейшее выделение разжижает структуру кожи и сообщает ей трупный вид; равным образом и до такой степени, что становится трудно понять, к какой части тела относится изображенный фрагмент. В противоположность изображениям Копланса, в которых кожа, дух – и юмор – субъекта звучат в унисон, изображения Флоршютца возникают из безнадежного признания полной дезинтеграции. Эта отмена субъекта совершается объединенным воздействием крайней фрагментации и кажущегося разъятия плоти. Она удваивается собиранием в диптихи и триптихи телесных фрагментов, настолько неопределенных, что они становятся взаимозаменяемыми. Кажется, что можно перекомпоновать тело в некую гуманоидную форму,

643 Coplans, John, entretien avec Jean-François Chevrier, in: *Une autre objectivité*, p. 215.

644 Deleuze G., *Logique du sens*, p. 161.

в которой слишком мало человеческого, чтобы она могла быть субъектом. Одновременно с тем, как показанная Коплансом фрагментация тела радикально ниспровергает и делает устаревшей традиционную форму ню, а прочность плоти исчезает в работах Флоршютца, растворение видимостей неумолимо продолжается у таких разных художников, как Гилберт и Джордж, Синди Шерман и Андрес Серрано, которые интересуются уже не телом, а телесными выделениями, не видимой поверхностью, а испражнениями глубин. Иначе говоря, тело воспринимается именно через свои отходы и жидкости: воду, кровь, мочу, сперму, дерьмо, рвотные массы или гниющую еду.

Начиная с 1985 года в сериях «Бедствия и волшебные сказки» («Disasters and Fairy Tales») и «Гражданская война» («Civil War») Синди Шерман представляет лица мутантов и разъятые, раненные, запачканные жидкостями и отбросами, гниющие тела. Исследование границ женственности ведется здесь исходя из той роли, какую различные субстанции и отвлечение к ним играют в построении телесных и субъективных границ женщины не с позиций внешней оболочки, которую ей навязывают стереотипы, а с точки зрения ее фантазмов о ее собственных безобразных внутренностях. В работе «Без названия #175» (1987) тревожная голубоватая атмосфера обволакивает неопределенные предметы, разбросанные по полу: куски мяса, маленькие раковины, наполненные сладостями, напоминающими по виду экскременты, неопределенные субстанции, осциллирующие между едой и рвотными массами. Среди всего этого беспорядка возникает пара солнечных очков, где отражается лицо женщины, которая не то кричит от ужаса, не то содрогается в приступе рвоты при виде этих разнообразных мерзостей, вторгающихся в ее чистое и опрятное тело, угрожающих ему – но при этом его составляющих. Неопределенность между пирожным и дерьмом или едой и рвотными массами обозначает смешение входящих и выходящих из тела омерзительных жидкостей, то есть проницаемость и нестабильность его границ, хрупкость его единства. Таким образом, чистое, единое и

безукоризненно ограниченное тело социальных и культурных стереотипов – не более чем иллюзия, попытка контролировать мерзость. Попытка эта тщетна, поскольку тела, в особенности женские, являются не замкнутыми предметами, а машинами, которые насквозь и во всех направлениях пронизаемы – то есть пронзаемы – потоками веществ. Вода, урина, еда, рвотные массы, дерьмо, сперма, кровь непрерывно протекают по телу, вторгаются в него, переопределяют его границы и посягают на них в серии актов: питье, мочеиспускание, еда, рвота, совокупление и т. д. Тела поглощают, переваривают и выбрасывают отходы. Жидкости бегут по ним, как по трубам, наполняют их через все отверстия. Чистые материалы и жидкости, когда их выбрасывают, обнаруживаются как *нечистое* и тем самым присоединяются к *непристойному*. Именно в этом пространстве за пределами стереотипов и мерзости, между чистым и непристойным, образом и выделением, внешним и внутренним и находится женский субъект Синди Шерман.

Мужское тело и пол, сперма, гомосексуальность, религия, кровь, урина и особенно экскременты доминируют в работах Гилберта и Джорджа начиная с 1982 года. В это время они оставляют черно-белую фотографию ради цветной и усваивают рекуррентную структуру фотографических картин: объединения элементов, сопоставление которых образует рисунок жесткой решетки, часто монументального формата, до десяти метров длиной. В «Вере дерьма» («Shit Faith», 1982) экскременты, исходящие из четырех розовых анусов, расположенных симметрично с четырех сторон картины, образуют крест. Провокационная тема христианского креста, сделанного из экскрементов, повторяется, в частности, в 1994 году в «Дерьмовом» («Shitty»). Более того, дерьмо часто фигурирует в сопровождении самих Гилберта и Джорджа, чаще всего обнаженных («Обнаженные» – «Naked», 1994). На фотографии «В дерьме» («Shitted», 1983) они, еще одетые, сидят на земле, показывая зрителю языки того же красного цвета, что и пять огромных экскрементов, которые парят над ними. Подход Гилберта и

Джорджа радикально отличается от подхода Синди Шерман во всем, кроме общих тематических элементов. Формат, формальная близость картин Гилберта и Джорджа скульптуре и витражу, способ появления художников в их работах, сексуальный мир – все противопоставляет их друг другу, и в особенности то, что для Гилберта и Джорджа дерьмо, кровь или урина не отвратительны. Тела пронцаемы, постижимы, обнажены, но их единство не ставится под сомнение. Телесные отходы и экскременты скульптурно весомо присутствуют, и в то же время они графически абстрактны, удалены. В противоположность трагическому взгляду Синди Шерман на женское тело, видение Гилберта и Джорджа скорее позитивное, антиконформистское, бодро провоцирующее. Во всяком случае, оно мотивировано прочным здравым смыслом и хорошей дозой юмора: «Если мы показываем дерьмо, так это потому, что мы считаем: его нужно принимать, как и все остальное. Как бы то ни было, мы вынуждены с ним иметь дело. Мы показываем красоту, которая в нем содержится»⁶⁴⁵. Гилберт и Джордж открыто бросают вызов тем, кого они называют «буржуа», и прямо утверждают свое желание «находиться в конфронтации, быть разрушителями в позитивном смысле этого понятия»⁶⁴⁶.

В самом деле, дерьмо и все телесные секреты вписаны в широкую сеть символов и метафор, которые, как предполагается, передают смысл жизни, человека и мира: «Мы создаем искусство, которое говорит о жизни, – декларируют Гилберт и Джордж. – Есть художники, создающие искусство, которое говорит об искусстве, и другие, создающие искусство, которое говорит о жизни. Это главное различие»⁶⁴⁷. Для них «говорить о жизни» означает, ни много ни мало, пересмотреть священную историю, переинтерпретировать древние космологические сюжеты: Рай и Ад, Бог и Человек, Творение, грехопадение и

645 Gilbert & George, entretien avec Martin Gayford, in: *Gilbert & George*, p. 67.

646 *Ibid.*, p. 71.

647 *Ibid.*, p. 43.

искупление человека⁶⁴⁸ и т. д. Например, современный город и цветущая природа в «Здесь и там» («Here and There», 1989) являются земными отображениями Рая и Ада, «здесь» и «там». В противовес метафизике и монотеистическим религиям Гилберт и Джордж предлагают новую космологию – материальную, земную и человеческую. Именно этот космологический характер определяет сходство их фотографических картин с витражами: монументальный размер, простые формы и цвета, четко обведенные контуры фигур, структурная форма решетки. Равным образом, именно исходя из этой космологической амбиции, вдохновленной старым (в особенности средневековым) искусством, Гилберт и Джордж утверждают, что они «отлично вписываются в историю живописи»⁶⁴⁹, используя при этом в качестве материала исключительно фотографию и громко провозглашая историческое оскудение живописи, ее полное обветшание.

Дерьмо в меньшей степени обозначает вещь, чем выражает экзистенциальную нищету человека, его смертность, бедность его эфемерного существования – в соответствии с рассказами предков, согласно которым человек, рожденный из отходов (земли, глины), снова станет отходом после своей смерти. Кровь, урина, плевки, дерьмо, сперма – жидкости и секреты тела никогда не удерживаются в его внутренних пределах. Напротив, они свободно отделяются от него: так «Кровь, слезы, сперма, моча» («Blood, Tears, Spunk, Piss», 1996), большая фотографическая фреска двенадцатиметровой длины, состоит из четырех больших панно, представляющих собой увеличенный под микроскопом вид крови, слез, спермы и мочи. Эти телесные жидкости здесь уже не являют собой ничего омерзительного, телесного или индивидуального. Они изображены как обширный странный абстрактный пейзаж и дают плоть и жизнь че-

648 Jahn, Wolf, «La mort du monstre et la création du monde», in: *Gilbert & George*, p. 273–329.

649 Gilbert & George, entretien avec Martin Gayford, in: *Ibid.*, p. 91.

ловеку, рождение которого символизируется двойной наготой Гилберта и Джорджа.

Моча, кровь и секс в соединении с религией и смертью представляют собой главные компоненты творчества Андреса Серрано, который, в отличие от Синди Шерман и Гилберта и Джорджа, вписывает телесные отходы в некую полуигровую, полуироническую, полупровокационную попытку изменить конфигурацию территорий приемлемого и неприемлемого. Серрано оказался в центре внимания прессы, когда была выставлена его работа «Piss Christ» (1987), фотография распятия, погруженного в урину, что вызвало в Соединенных Штатах живую полемику по вопросу, допустимо ли для государства финансировать такое искусство через Национальный фонд искусств. Эта фотография входит в серию «Погружения» («Immersion»), где изображены религиозные статуэтки, погруженные в урину, кровь или молоко. Параллельно была составлена серия «Fluid Abstractions» – абстрактные виды телесных секретов, такие, как «Ejaculation in Trajectory» (1989) – снимок эякуляции художника. Моча и сперма вовсе не представляются омерзительными, уродливыми или отталкивающими. Скорее, наоборот: по мнению Серрано, благодаря эстетизации, красивому свету, «почтительному» обращению с образом его работа «Piss Christ» приобретает высокое духовное напряжение, а его сперма, схваченная в воздухе в свете вспышки стробоскопа, выглядит как полотно акционистской живописи.

Тревожащая сила работ Серрано основана на том, что он всегда создает ситуации, в которых приемлемое систематически противостоит неприемлемому, где эстетика без нравственности пытается удержать их нестабильное равновесие. «Находить красоту в самых неожиданных местах»⁶⁵⁰, изменить границы распределения нормального и ненормального – такова постоянная ориентация этих произведений, которые бесконечно сме-

650 Serrano, Andres, «Bad Boy of the 90's», in: *A History of Sex*, entretien avec Dmetri Kakmi (<http://www.hares-hyenas.com.au>).

нивают секс, религию, смерть и телесные жидкости. Погрузить распятие в мочу, представить выброс своей спермы на фотографии длиной полтора метра, сфотографировать женщину, которая мочится в рот молодого человека («Leo's Fantasy, A History of Sex», 1996), представить в стиле высокой живописи трупы в морге («The Morgue», 1992) или просто составить абстрактные геометрические картины из молока и крови («Milk, Blood», 1986) – все это попытки переместить границы приемлемого по отношению к телу. Для этого Серрано сознательно избирает стратегию шока, сталкивая антиномичные культурные элементы: распятие и мочу, знаки насильственной смерти на трупах из морга и спокойную красоту цитат из картин Беллини и Караваджо, искусство и порнографию в снимках из «Истории секса» («A History of Sex»).

Эта игра провокационного смещения, столь характерная для постмодернизма определенного толка, переходит границы тела и его жидкостей, когда афрокубинец Серрано, постоянно ищущий тематических конфликтов, без всяких раздумий снимает одетых в капюшоны с прорезями для глаз членов ку-клукс-клана («The Klan», 1990) параллельно с серией бездомных («The Nomads», 1990) с соблюдением одних и тех же процедур: эстетизации, монументализации и героизации субъектов – и это во имя переопределения границ неприемлемого и полной политической независимости. Весьма постмодернистская антиполитическая позиция Серрано противостоит как утопиям открыто политического характера некоторых современных художников (например, Ханса Хааке), так и возможным мирам, которые характеризуют произведения других художников, задержавшихся в модерне.

От запечатления к аллегории

Наконец, одна из самых сильных характеристик искусства-фотографии состоит в том, что благодаря ему произошло обновление аллегории в современном искусстве. Аллегория

полностью соответствует функционированию самого материала-фотографии и служит эстетическим принципом многих произведений, созданных после модернизма. Можно предположить, что с появлением искусства-фотографии открывается двойной режим благоприятствования аллегории: со стороны постмодернистских художественных практик, многие из которых пользуются основными принципами аллегии, и со стороны материала-фотографии, функционирующего в режиме, далеком от запечатления. Насколько снимок служит опорой для документальной идеологии и для всей системы фотографии-документа, настолько в искусстве-фотографии он играет лишь вторичную роль, поддерживая аллегию. Итак, фотография переходит от документа к современному искусству, от запечатления к аллегии. Совершается поворот от риторической фигуры запечатления (иначе говоря, от похожего, такого же, механического повторения, унисона, истинности) к фигуре аллегии, которая, напротив, двойственна, многозначна, несет в себе различие и вымысел. Переход фотографии от запечатления к аллегии удваивается переходом от вещи самой по себе к вещи другой по отношению к данной вещи: «В руках аллегориста вещь становится другой вещью»⁶⁵¹, – отмечает Вальтер Беньямин.

Аллегория характеризуется двойной структурой, первая часть которой (ясный, прямой смысл) отсылает ко второй (скрытому, переносному смыслу), причем при переходе от прямого смысла к переносному совершается также переход от отдельного к универсальному (религиозному, нравственному, философскому). Так у Платона пещера служит для того, чтобы представить степени познания и бытия. В «Максимах и размышлениях» Гете противопоставляет аллегию, где частное выступает только как пример общего, символу, в котором частное не нацелено только на общее. Кроме того, в символе суще-

651 Benjamin, Walter, *Origin du drame baroque allemande*. Paris: Flammarion, 1985, p. 197.

ствуют отношения аналогии, сходства между чувственным означающим и интеллигибельным означаемым: белизна – символ невинности, кровавый венец – знак несчастья. Одним словом, аллегория является *выражением* идей в изображениях, тогда как символ посредством изображений дает *ощущение* от идеи.

В более широком смысле механизм аллегории состоит в удаивании одного текста (или изображения) в других, в чтении одного через другое, как это делает критика, создающая тексты об исходных текстах и образах. Действительно, аллегория функционирует по принципу палимпсеста⁶⁵²: аллегорическое произведение не ставит своей целью восстановить первоначальное, утраченное или затемненное, значение (это не герменевтика), оно добавляет и подставляет новое значение к предыдущему. Аллегорическое дополнение одновременно является добавлением и замещением, оно встает на место предшествующего значения, которое стирается или закрывается, как в палимпсесте. Идеал фотографии-документа, напротив, состоит не в том, чтобы заместить реальное или вытеснить его, но в том, чтобы передать его с максимально возможной верностью.

Отталкиваясь от работ об аллегории Вальтера Беньямина и Поля Де Мана, Крэйг Оуэнс в 1980 году приходит к выводу, что в произведениях после-модернизма отмечается возрождение аллегорических моделей в противоположность жестким исключениям, свойственным модернистской критике: «Апроприация, “специфика места”, эфемерность, аккумуляция, игра дискурсов, гибридность – эти различные стратегии характеризуют значительную часть актуального искусства, отличая его от модернистских предшественников»⁶⁵³. Добавим, что для большинства этих художественных стратегий материал-фотография является несущей конструкцией, а машина фотографии становится одной из моделей и объектом исследования.

652 Owens, Craig, «L'impulsion allégorique: vers une théorie du post-modernisme» (1980), in: *Art en théorie*, p. 1145–1150.

653 *Ibid.*, p. 1150.

Выше уже говорилось о том, как Шерри Ливайн делает фотокопии снимков знаменитых современных фотографов – Уолкера Эванса, Эдварда Уэстона и Элиота Портера – таким образом, что копии почти неотличимы от оригиналов. При этом фотография выступает для нее и как предмет, и как инструмент апроприаций и исследований. Ливайн использует фотографию для того, чтобы энергично заявить, что ни инструмент, ни жест, ни автор не являются гарантиями художественной ценности, что последняя пребывает скорее не в самой вещи, а в контексте, что модернистская система искусства отныне недействительна. После Шерри Ливайн апроприационистский принцип изображения изображений получит широкое распространение. Например, серию Иоахима Могарры «Горы из журнала» (1994) составляют большие фотографии гор. Как видно из названий, снимки не сделаны с натуры, а пересняты с изображений гор, напечатанных в журналах. Создавая дистанцию между представленными большими снимками и скромными изображениями, от которых они происходят, подвергая осмеянию канонические жанры истории искусства, затуманивая идентичность вещей, совершая игровую инверсию иерархий, искусство и фотография ставят под вопрос свои традиционные ценности. Доминик Ауэрбахер, со своей стороны, фотографирует фотографии, появившиеся в каталогах продаж по почте (1995); Эрик Рондпьер снимает кадры из фильмов с субтитрами, совмещая фильмический, текстуальный, фотографический и видеографический материалы; Михаль Ровнер фотографирует события войны в Персидском заливе с экрана телевизора. Эти возвратные движения передают разрыв связи между человеком и миром, истощение изображения-действия, каким долгое время объявлял себя репортаж, и превращение человека в зрителя⁶⁵⁴. Теперь речь идет уже не о подражании природе, к которому восходит фотография, но о подражании культуре, подражании второго порядка. Происходит подражание подражающим про-

654 Deleuze G., *Cinéma 2. L'Image-temps*, p. 220–221.

изведениям. Показывается уже не бытие через вещи, а изображение через палимпсест⁶⁵⁵. В искусстве-фотографии аллегория превалирует над запечатлением.

Начиная с 1980-х годов проявляется другой аспект аллегории в творчестве – руина, фрагмент, дробление, незавершенность, неполнота. Вальтер Беньямин настаивает на том, что «все фрагментарное, беспорядочное, нагроможденное имеет отношение к аллегорическому»⁶⁵⁶. По его мнению, «в поле аллегорической интуиции изображение – это фрагмент, руина»⁶⁵⁷. Произведения, выполненные в форме руин, физически вписаны в определенное место, задуманы для него, как это было в 1970-е годы со «Спиральной пристанью». Роберт Смитсон сделал эту работу специально для Соленого озера, приспособив ее к его топографическим особенностям и психологическим коннотациям, зная, что она обречена на исчезновение, поглощение водами озера. Он использовал фотографию именно для того, чтобы подчеркнуть эфемерный характер работы, но, как мы уже видели, фотография выступает здесь не как художественный материал, а как простой документ. В ходе следующего десятилетия некоторые художники, напротив, вводят фотографию в саму материю своих городских произведений *in situ*, в особенности имеющих политический резонанс (об этом ниже): так, Кшиштоф Водичко устраивает ночной показ огромных дипозитивов на символических зданиях власти, Деннис Адамс показывает некоторые тайные силы, действующие в городах и вмешивающиеся в их жизнь, Томас Хиршхорн устанавливает в качестве антимументов на перекрестках улиц профанные, ничтожные и эфемерные алтари в честь художников, писателей и философов – Мондриана, Карвера, Делеза («Алтари» – «Autels», 1997–2000). Работы Хиршхорна носят фрагментарный, беспорядочный характер, представляют собой скопление разно-

655 Cassin B., *L'Effet sophistique*, p. 15, 448.

656 Benjamin W., *Origin du drame baroque allemand*, p. 202.

657 *Ibid.*, p. 191, 189.

образных незначительных элементов, как в кабинете барочного алхимика. Тот же прием мы находим и в работах Петера Фишли и Давида Вайса. Очевидно таков их фильм «Ход вещей» («Der Lauf der Dinge», 1986–1987), где представлена цепь химических и механических взаимодействий между множеством разнородных предметов, нагроможденных на земле; такова и фотографическая серия «Изображения, взгляды» («Bilder, Ansichten»), где беспорядочно собраны образцы эстетических стереотипов, свойственных туристической фотографии.

Эти произведения, вкпе с другими работами, вдохновленными аллегорией (некоторые вещи Марты Рослер, Барбары Крюгер, Луиз Лоулер, Клода Клоски, Аннет Мессаже), предоставляют большое место материалу-фотографии не потому, что фотография является «аллегорическим искусством», как слишком поспешно утверждает Крэйг Оуэнс, но потому, что ее специфические свойства делают ее способной выполнять аллегорические процедуры. Иначе говоря, некоторые художники принимают материал-фотографию благодаря его аллегорическим возможностям, в противоположность фотографам, которые в фотографии-документе выводят на первый план способность запечатления. Процедуры фотографии-документа и аллегорического искусства-фотографии ощутимо различаются: фотограф ищет обобщающего и связанного видения, тогда как художник после-модернизма умножает частичные, фрагментарные, случайные, то есть ничтожные, виды. Первый пытается схватить сущность ситуации, запечатлевая ее решающий момент; второму от фотографии требуется только подтвердить эфемерный характер вещей, регистрируя их простую видимость или создавая их перечни без установленного порядка, без глубины, без определенного отношения или точки зрения. Происходит переход от глубины к поверхности, от поисков общего смысла к противопоставлению частных взглядов, от сингулярной точки зрения к серии случайных видов. В издательском плане это часто выражается в толстых книгах, составленных из большого количества снимков, чаще всего сверстанных без

полей, иногда без всякого текста или предисловия. С одной стороны – глубокое видение и желание проникнуть через поверхность вещей и извлечь их смысл; с другой – поверхностное умножение видов, лишенных субъективности и значения, настолько нейтральных и обрывочных, насколько это возможно. Между фотографией-документом, запечатлевающим время и пространство, и искусством-фотографией, использующим аллегорические процедуры, существует огромное расстояние во всем, что касается их применения, культурной среды, формы, равно как и режимов истины и подходов к миру и вещам.

Поскольку аллегория функционирует как палимпсест, реальное для нее является не целью, а отправной точкой. Речь идет скорее не об описании, исследовании или передаче смысла реального, но о его художественном освоении, пусть и с риском его перекрыть, закрыть, изменить – то есть полностью стереть. Таким образом, аллегорический подход обращается с материальной, исторической, социальной художественной реальностью как с материалом, который можно деформировать без всяких пределов и ограничений, не обращая внимания на верность результата (как в фотографии-документе), эстетические нормы и географию практик (как в модернизме), хронологию или категориальный аппарат (как в истории искусства). В итоге постмодернизм, разрушивший и заслонивший все здание модернистского искусства, может быть представлен как широкое аллегорическое движение. Правила модернизма состояли в том, чтобы различать, исключать, классифицировать – это был период «или», тогда как постмодернизм добавлял без правил и различий – это был период «и». Соединение, перемешивание, эклектизм, повторное использование, путаница практик, материалов, цитат, жанров, стилей и эпох внутри одного и того же произведения: модернизм был исключаящим, постмодернизм – включающим⁶⁵⁸. Гринбергова чистота была сметена бесконечным смешиванием и перекрещиванием фотографических,

658 Jencks Ch., *Le Langage de l'architecture post-moderne*, p. 7.

скульптурных, графических, живописных материалов. Снимки голливудских фильмов с субтитрами, выполненные Эриком Рондпьером с экрана, являются чистыми фотографиями, однако в них перекрывают друг друга фотография, видео, кино и текст. Заметим, что использование субтитров как чисто формальных элементов ведет к смешению визуального и вербального. Это может быть сопоставлено с произведениями Барбары Крюгер, которые одновременно являются изображениями для рассматривания и надписями для чтения. Другой пример: каждая из больших композиций серии «Офис ночью» («Office at Night», 1985–1986) Виктора Берджина разделена на три вертикальные полосы: черно-белый фотоснимок секретарей, работающих в офисе ночью, монохром и часть, составленная из пиктограмм. Благодаря смешению регистров – фотографии, монохрома и пиктограммы – серия носит подчеркнутый характер зашифрованной аллегории, надписи, составленной из конкретных изображений.

Несмотря на все разнообразие, произведения после-модернизма объединяет аллегоричность, иначе говоря, характер руины, фрагмента, пастиша и палимпсеста, который определяется переходом – через замещение, стирание или заслонение – одного элемента в другой. В аллегории начальный элемент становится – без правил, законов или серьезных регулирующих принципов – чем-то другим (*allos* = другой). Так постмодернизм поверхностно играет с манерами и видимостями, оставаясь безразличным к содержанию и значениям в тот момент, когда во всем мире размываются идеологические строгости, рушатся великие системы, смещаются противостояния и затуманиваются идентичности. Аллегория – эстетическая фигура; это одновременно эффект и двигатель секуляризации искусства.

СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ

Секуляризация не имеет ничего общего ни с растворением искусства в мире, ни с отменой разделяющей их дистанции. Речь идет скорее о перемещении их границ, о создании новой конфигурации переходов, перераспределении пределов и разделений. То, что вчера было исключением (например, использование материала-фотографии), сегодня становится общепринятым. Представления меняются с переменной контекста: происходит переход от модернистской культуры 1970-х годов, когда предпочтение отдавалось определению искусства и расширению его пределов, к эклектической культуре 1990-х, когда встает вопрос о «возможностях сопротивления, которыми искусство располагает внутри глобального социального поля»⁶⁵⁹. Сегодня акценты переместились с внутренних отношений в мире искусства на внешние отношения искусства с миром социума. Секуляризация в точном смысле слова представляет собой тот процесс, в ходе которого произведения обращаются от внутренне присущего искусству к внешнему. Мир и искусство смешиваются, сталкиваются и исследуют друг друга в новых конфигурациях, при этом, однако, не сливаясь. Темы, формы, процедуры, виды и способы циркуляции искусства и сама фигура художника претерпевают глубокие изменения. Дотоле запретные или немислимые вопросы (секс, феминизм, медиа, интим и т. д.) оказываются в центре самых актуальных произведений сегодняшнего дня. Это поистине другое искусство, которое возникло внутри искусства. Именно формальные, тематические, материальные возможности разрушают существующее искусство, ведут его за

⁶⁵⁹ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses de réél, 1998, p. 31.

обычные пределы и изобретают внутри него иное искусство⁶⁶⁰. Таким образом, это новое искусство создается на границе искусства, вбирая в себя то, что находится вне его, но что только и делает его возможным. В начале 1980-х годов социальный мир и фотография выступают как элементы, находящиеся вне искусства. В отталкивании от них внутри искусства выстраивается другое искусство – искусство-фотография.

Принятие во внимание социального мира и усвоение материала-фотографии представляют собой главные аспекты секуляризации искусства. Последняя, очевидно, не сводится к материалу-фотографии, и тем не менее фотография как материал при всем разнообразии способов его использования широко ассоциируется с процессом секуляризации в том виде, в каком он проявляется в искусстве начиная с конца XX века. Конечно же, это не первый процесс, который воздействует на искусство в ходе его истории. Различные виды реализма, равно как и импрессионизм, связаны с проектами смещения границ между миром и искусством. Но в своей настоящей версии, вдохновляющей широкие слои западного искусства на протяжении четверти века, секуляризация отличается тем, какое место в ней занимает материал-фотография, теми специфическими ориентациями (от больших рассказов к маленьким, от глубины к поверхности, от видимого к невыразимому, от высокой культуры к низкой, от тела к телесным выделениям), которые поддерживает, подхватывает и умножает искусство-фотография, а также неотделимой от этого серией проблем: политика, отступления, отмена иерархий.

ПОЛИТИКА

В многочисленных произведениях искусства-фотографии с новой силой поднимаются важные и разнообразные политические вопросы. Уже это доказывает, что данные произведения

660 Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1983, p. 9.

сильно вовлечены в ход мировых событий. Вера авангарда в возможности искусства изменять мир не устояла перед движением истории века, и это создало глубокую пропасть между искусством и политикой: на смену искусству, зависящему от социального факта, приходит столь же ошибочное утверждение его полной автономии. Тем не менее в ходе последних двух десятилетий беспрецедентная эволюция мира искусства и изображений, глубокие социальные и политические потрясения и быстрое ослабление различных видов постмодернизма благоприятствовали появлению новых художественных позиций, столь же внимательных к формальным вопросам, сколь и к социальному и политическому измерениям произведений.

Пока такие художники, как Ханс Хааке, Энтони Мунтадас и Кшиштоф Водичко, приходят к открытой критике мира, новое поколение художников (Альфредо Хаар, Лайам Гиллик, Томас Хиршхорн, Деннис Адамс) надеется извлечь политические последствия из критики изображения и репрезентации. Другие авторы – Пьер Уиге, Бруно Серралонг или Ги Лимон (не говоря уже о тех, кто использует фотографию) – пытаются, напротив, изобрести практики, формы, произведения – словом, новые виды взаимодействия, которые доверяют активную роль зрителям и позволяют вступать с миром в отношения, свободные от правил репрезентации. Речь идет не о том, чтобы мечтать о будущем мире, а о том, чтобы лучше научиться жить в мире настоящем. Горизонт лучшего мира блекнет рядом с экспериментами по построению новых отношений с этим миром. Дальнее и будущее уступают место переживанию здесь и сейчас, отдаленность утопий – близости конкретных отношений и возможного опыта. Все эти позиции вводят в игру разного рода принятие политики и мобилизуют фотографию.

Критическое искусство

Произведения Ханса Хааке были задуманы как средство обнаружения некоторых связей, соединяющих мир искусства

с миром денег: «Вы обладаете особенно ясным видением того угрожающего давления, которое новый экономический порядок оказывает на автономию сообщества интеллектуалов и творцов»⁶⁶¹, – заметил Пьер Бурдьё в разговоре с Хансом Хааке. В связи с этим одной из излюбленных мишеней последнего является политика художественного меценатства. В инсталляции «То, что нужно знать про Рембрандта» («Les must de Rembrandt», 1986) он вскрывает отношения, объединяющие Фонд современного искусства Картье и инвестиционную компанию африканера Рембрандта, владельца золотых и платиновых приисков в Южной Африке, близкого к экстремистским кругам апартеида и известного своей политикой жестокого подавления забастовок. В своей характерной манере, скрещивая и переплетая знаки, логосы, ситуации и коды, Хааке воспроизводит фасад магазина Картье, но замещает витрину фотографией толпы черных манифестантов, то есть эксгумирует оборотную сторону украшений и бриллиантов: рабство, угнетение, кровь. Или другое пересечение, когда этот фасад помещен внутрь зала с бетонными стенами: здесь перед нами прямая отсылка к бункеру, построенному немецкой армией в Жуи-ан-Жоза во время оккупации, бункеру, который Фонд Картье без всяких сомнений использовал как выставочное пространство в то время, когда находился за пределами Парижа. Разоблачение сочувствующих нацизму и коллаборационистов – действительно одна из целей Хааке, родившегося в Германии. Инсталляция «Теперь свобода будет запросто спонсироваться мелкими деньгами» (1990) – наблюдательная башня, расположенная в Берлине в «коридоре смерти» и увенчанная звездой «Мерседеса», – напоминает о большой поддержке, которую компания «Даймлер-Бенц» оказала Гитлеру и его политике; «И все-таки вы победили» (1988) напоминает городу Грацу о его прошлом «первого бастиона нацизма в Австрии», тогда как «Германия», представленная в

661 Haacke, Hans et Bourdieu, Pierre, *Libre-échange*. Paris: Seuil/Les Presses du reel, 1994, p. 25.

немецком павильоне на Венецианской биеннале 1993 года, открывается фотографией Гитлера в ходе посещения этой самой биеннале в 1934 году. Искусство Ханса Хааке состоит в том, что в ответ на определенный пространственный и временной контекст он строит сообщение, а затем находит формы и материалы, наилучшим образом подходящие для его передачи. Речь идет об ангажированном искусстве, стоящем на службе биполярной и высоконравственной концепции мира, где силы добра противостоят силам зла, где экзгумировать демонов прошлого и изгонять оккультные силы столь же уместно, как и разоблачать политических реакционеров с их призывами к моральному порядку. Так он поступает в «Стране Хелмсборо» («Helmsboro Country», 1990) с американским сенатором Джесси Хелмсом, ответственным за развернутую при поддержке компании «Филип Моррис» грандиозную кампанию против того, что сенатор определил как «гомосексуальная порнография [фотограф] Роберта Мэпплторпа, который провел последние годы своей жизни, пропагандируя гомосексуализм, и умер от СПИДа»⁶⁶². «Страна Хелмсборо» имеет форму огромной пачки сигарет «Мальборо», где марка заменена на «Хелмсборо», в качестве герба, украшающего пачку, выступает портрет сенатора Хелмса, а на месте официальных предупреждений, фигурирующих на пачке, находится надпись с обвинениями сенатора в адрес федеральной политики, по его мнению, слишком благоприятной для аморальных художников вроде Мэпплторпа.

Злодейства сенатора Хелмса, уже отличившегося своими нападениями на «Piss Christ» Андреса Серрано, конечно же, отмечены и в «Архивном помещении» («The File Room») – развивающемся произведении, где каталонский художник Антонио Мунтадас с 1991 года ведет всемирный перечень акций цензуры, классифицированных по месту, дате, теме и средству ком-

662 Helms, Jesse, *Congressional Record*, 28 sept. 1989, написано Хансом Хааке на скульптуре «Страна Хелмсборо», 1990 (Haacke H., Bourdieuх P., *Libre-Échange*, p. 18).

муникации. Эта работа, многократно представленная в форме инсталляции, теперь доступна в интернете и открыта для активного сотрудничества с многочисленными пользователями интернета по всему миру, которые могут получать сведения и дополнять их, то есть делать ее действительно коллективной и интерактивной⁶⁶³. Целью «Архивного помещения» является не собрать полную информацию, а скорее поддержать обсуждение вопросов цензуры и архивирования как двух сторон одной и той же политической системы контроля и власти, когда ограниченный доступ к архивам уже является формой цензуры. С начала 1970-х годов Мунтадас художественными средствами ведет решительную критику коммуникации и медиа, их публичных и частных эффектов и – шире – скрытых переплетений, соединяющих культуру, экономику, политику, а также религию. Мунтадас заимствует у современного искусства его инструменты, материалы, формы и процедуры, чтобы создать новые визуальные феномены, раскрывающие репрезентации и осуществление власти.

Каждая из сериграфий серии «Портреты» (1995) представляет собой фрагмент лица, извлеченный из появившейся в прессе фотографии оратора, а именно рот, продолжением которого является микрофон, причем с помощью очень крупного плана, сильного увеличения и печатной сетки они буквально сливаются в одно тело. Таким образом, выполненная Мунтадасом серия машин-ротомикрофонов показывает публичных представителей власти – политиков, руководителей предприятий, певцов, телеведущих, проповедников, словом, всех вожаков толпы – в их почти нерасторжимом сплетении с системой коммуникации. Здесь искусство ярко подчеркивает: человек власти сегодня отличается от обычных людей тем, что сливается с инструментами и сетями коммуникации. Кроме того, ему дана особая система жестов, как свидетельствует видео «Портрет» (1995), на котором также крупным планом представлены убеждающие движения рук оратора.

663 <http://www.thefileroom.org>

тора. Эта жестикуляция публичных людей в соединении с красноречием, обеспеченным машиной ротомикрофона, вносит вклад в укрепление их власти. В работе «Архитектура, пространство, жесты» («Architektur, Raum, Gesten», 1991), представляющей собой портфолио из десяти цветных фотографических коллажей, глухое всеприсутствие власти проявляется в том, что в столь разных объектах, как архитектура, организация определенных пространств и форма тех движений, что там совершаются, повторяются определенные элементы. Мунтадас высвечивает тревожащее сходство архитектуры бюрократических зданий, конфигурации рабочих помещений и определенных движений рук тех, кто имеет отношение к осуществлению власти.

Идеологические функции архитектуры являются одной из главных мишеней для американского художника польского происхождения Кшиштофа Водичко, который считает, что здания в своих формах и структурах воплощают и передают социальные отношения власти. Наши отношения со зданиями – это отношения двух тел: массивная структура строений и монументов, их глухие неподвижные стены и гармония их внешних органов (колонн, портиков, фронтонов, лестниц, дверей, окон и т. д.) оказывают на наши тела тираническое и очаровывающее воздействие, которое заставляет нас идентифицироваться с ними, растворяться в них. Регулируя наши движения и привлекая взгляды, здания дисциплинируют наше тело, ориентируют чувства, структурируют бессознательное и вносят свой вклад в определение нашего места в обществе. Публичное строение – это форма властного дискурса и пространственный способ его репрезентации. По мнению Водичко, его социальная роль удваивается сексуальной ролью отца в его дисциплинарных функциях контроля, планирования и глухой нормализации, тем самым причиняя боль нашим телам⁶⁶⁴.

664 Wodiczko, Krzysztof, «Projection publique», in: Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique*. Paris: ENSBA, 1995, p. 67–72.

Чтобы разоблачить роль «идеологического инструмента», которую играет памятник, Водичко применяет метод фотографической проекции. На фасады самых значимых строений власти: банков, музеев, конференц-залов, мемориалов, деловых центров и т. д. – он по ночам проецирует фотографии предметов или жестов, подобранных так, чтобы продуцировать значения, раскрыть скрытую функцию здания. Сделать видимым невидимое, демаскировать и выявить роль памятника, «силой поднять ее на поверхность и удерживать на виду» – такова суть борьбы, которую ведет Водичко на протяжении 1980-х годов, «используя тяжелую артиллерию диапозитивов»⁶⁶⁵. В 1989 году, отвечая на кампанию, развязанную сенатором Хелмсом против субсидирования искусств американским федеральным правительством, он проецирует на музей Уитни в Нью-Йорке поднятые руки арестованного человека; на его ладонях написано: «Гласность в США». В момент когда гласность, политическая открытость утверждается в СССР, Водичко, подобно Мутандасу и Хааке, требует отмены всякой художественной цензуры в Соединенных Штатах.

В 1984 году из-за обновления будущего квартала Нового Музея в Нью-Йорке закрываются старые мастерские и увеличивается число бездомных, тогда как Астор Билдинг, где должен разместиться Новый Музей, остается пустым. Чтобы продемонстрировать эту нелепую и болезненную для людей ситуацию, Водичко проецирует на фасад Астора фотографии цепей, замков, запоров.

Гордон Матта-Кларк с его понятием «анархитектура» стал одним из первых, кто осуществил художественную критику социальных и идеологических функций архитектуры. «Расщепление» («Splitting»), дом в пригороде, буквально расщепленный надвое в высоту, в 1974 году открывает серию интервенций, которыми будет отмечено целое десятилетие. Для «Бинго»

⁶⁶⁵ Wodiczko, Krzysztof, «Projection publique», in: Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique*. Paris: ENSBA, 1995, p. 86.

(1974) фасад дома отделен, а затем разрезан на десять равных четырехугольников, после чего все панели за исключением центральной были удалены с тем, чтобы представить на всеобщее обозрение внутреннее приватное пространство. Для работы «Конец дня» («Day's End», 1975) Матта-Кларк вырезает овальные и куполовидные отверстия в железных стенах огромного ангара, расположенного на одной из нью-йоркских набережных. Затем в Париже он делает «Коническое пересечение» («Conical Intersect», 1975) в одном из домов, предназначенных на снос в ходе происходившего тогда строительства Центра Помпиду. Разрез, распространяющийся на два соседних здания, принимает форму большого спиралевидного конуса, основание которого в фасаде составляет четыре метра в диаметре. Никогда «анархитектор» Матта-Кларк не бросал столь прямо вызов архитекторам и архитектуре – Ричарду Роджерсу, Ренцо Пиано и Центру Помпиду. Критика Матта-Кларка направлена как на архитектуру, так и на архитекторов, представленных послушными исполнителями приказаний предпринимателей. Открывая дома свету, прямому сообщению между внутренним и внешним пространством и циркуляции взглядов, разрезы деконструируют нормы архитектуры, а также производят захватывающие визуальные эффекты. Но особенно важно то, что эти работы, всегда исполняемые на зданиях, предназначенных к сносу, совершенно эфемерны, обречены на неизбежное исчезновение под действием неотвратимой энтропии. Именно эту обреченность, столь далекую от свойственных всей архитектуре претензий на вечность, утверждает «анархитектура» и удерживают фотографические картины и фильмы Матта-Кларка.

Несмотря на все различия в методах, Ханс Хааке, Энтони Мунтадас, Кшиштоф Водичко и Гордон Матта-Кларк ставят фотографию на службу художественной критике особых социальных и политических ситуаций. Но их искусство является не столько ангажированным искусством, предлагающим ответы, сколько критическим искусством, которое скорее ставит своей целью производить знание, возбуждать беспокойство, делать

нечто видимым, то есть провоцировать реакции. Этих художников объединяет сходство позиции: оставаться в поле искусства, при этом физически пребывая на пересечении фотографии (используемой наряду с другими материалами) и публичного пространства. Они находятся уже не в природе, как художники лэнд-арта, а в городе; они стремятся уже не распространить территорию искусства за пределы строгих границ галереи, а художественно ставить вопросы о политической и социальной реальности.

Делать искусство политически

Деннис Адамс не довольствуется тем, чтобы выставлять свои (часто) очень большие фотографические снимки в галереях и на рекламных панно – он размещает их в городе, в киосках, на автобусных остановках или в специально придуманных и расставленных приспособлениях. Город – это не просто место презентации его работ; он является их площадкой и опорой, поскольку каждое из его произведений *in situ* представляет собой результат глубокого и документированного контакта с городом, каждое из них всегда особенным образом интегрировано в город как инструмент, делающий видимыми острую или скрытую проблему, глубокий или подавленный конфликт: религиозный конфликт в Ирландии («Резиденция», Дерри, 1990), неистребимость нацизма в Германии («Автобусная остановка IV», Мюнстер, 1987), оппозицию центра и периферии в крупных городах Франции («Port of View», Марсель, 1992), сквоты в Голландии («Вид сквота», Дордрехт, 1993), закат старых промышленных районов в Англии («Очаги», Гейтсхед, 1990), пенитенциарные условия («Конечная остановка II», Хорн, 1990) и т. д.

В 1990 году в Дерри, одном из ирландских городов, более всего раздираемых антагонизмом между католиками и протестантами, Адамс создает большое эфемерное помещение, «Резиденцию», длиной десять метров и высотой около семи. Оно находится внутри католической территории и представляет со-

бой поле для гэльского футбола – спорта, которым занимаются только католики. Сетка, ограничивающая футбольную коробку, заменена стальной решеткой, что напоминает о множестве защитных и наблюдательных сооружений, размещенных в городе. Над полем возвышается фотографический монтаж, представляющий разрушение длинных жилых домов, находившихся как раз за произведением и игравших главную роль в противостоянии общин. Наконец, фотография, составленная из двух одинаковых симметрично размещенных изображений домов, напоминает о старых городских укреплениях.

В 1990 году, когда идут яростные споры о работах Роберта Мэпплторпа и Андреса Серрано, музей Хиршхорна в Вашингтоне делает Деннису Адамсу заказ. В качестве реакции на атмосферу цензуры Адамс при входе в подземный переход прямо перед Национальным архивом, где хранятся Конституция США, Декларация прав человека и Декларация независимости, устанавливает «Архив». Это произведение состоит из видной издали перевернутой фотографии фронтона Национального архива и помещенного под ней освещенного ящика, где выставлен двойной симметричный снимок Бертольда Брехта, дающего показания в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности в 1947 году.

Работа Денниса Адамса является не только политической: он затрагивает некоторые важные проблемы постиндустриальных обществ, но, кроме того, он актуализирует споры, делает видимыми противоречия, причем делает это поэтически, потому что полностью опирается на потенциал значений, которым обладают формы, сохраняет сложность реальности, оставляя вопросы открытыми, а ответы – свободными. Эта работа радикально порывает с ангажированным искусством и коммуникацией, противопоставляя дискурсу и репрезентации художественные формы. Произведения Денниса Адамса не навязывают ни простых сообщений, ни абсолютной истины, ни predetermined условий восприятия, они скромны: исключительному могуществу медиа они противопоставляют

только свою хрупкость, трогательность, способность рождать интенсивный, но часто очень скромный опыт. СМИ уверяют в иллюзорной прозрачности мира, ангажированное искусство хочет «непосредственно говорить с человеком, как будто в мире всеобщей опосредованности непосредственное может реализоваться непосредственно»⁶⁶⁶, тогда как Деннис Адамс создает устройства, которые беспокоят и смущают. Прямоте и одногласию, выраженности и рациональности он противопоставляет на пределе невидимого методологию временности, растерянности, сомнения⁶⁶⁷. Каждое из его произведений представляет собой хрупкий знак, предложенный торопливому горожанину, который, без сомнения, или вовсе не увидит его, или лишь на краткое мгновение обратит на него плавающее внимание. Этот знак, зацепившись в памяти и в живой плоти места, держится в стороне от больших потоков информации. Этот двусмысленный и странный знак, лишенный определенного значения, способен производить тонкие смещения смысла, причинять мимолетное беспокойство или вызывать краткое удивление. Наконец, этот знак может порождать новый особенный опыт мира, присутствия, искусства, взгляда, чувствительности – политический и художественный опыт, непрочный и незначительный опыт скромного сопротивления.

Непрочность, незначительность и вписанность в особое место – вот некоторые из черт, характерных также для работ Томаса Хиршхорна. Его серию «Жалобы, звери, политики» (1995) составляют большие куски упаковочного картона, грубо отрезанные или оторванные, похожие на надписи, которыми пользуются нищие. Но вместо призывов к милосердию они представляют фотографии, вырезанные из журналов: мир роскоши и потребления наряду с драмами и трагедиями нашего

666 Adorno Th. W., *Notes sur la littérature*, p. 76.

667 Michaud, Yves, «Transactions and Fragility», in: *Dennis Adams. Transactions*. Anvers: Museum Van Hedendaagse Kunst, 1994, p. 22–29.

мира и нашего века. Изображения сопровождаются нацарапанными шариковой ручкой комментариями, где сменяют друг друга негодование, критика, недоверие, вопросы или жалобы. Они оправдывают сближение двух снимков, служат критической подписью к ним, подчеркивают противоречия или выражают замешательство, которое эти снимки часто вызывают: «Помогите мне! Пожалуйста. Эту афишу сделал нацист [sic]. Я нахожу ее прекрасной. Почему?» Снимки репортажей, бедность картонной основы, намеренная прозаичность сообщений с их зачастую приблизительной орфографией и неуверенным почерком передают социальную нищету, экономическую эксплуатацию, политическую ущемленность, военную трагедию, культурное убожество, физическое страдание. Напротив, реклама, логотипы больших интернациональных фирм, знаковые виды «общества спектакля» представляют другую сторону мира: коммерцию, роскошь, потребление, легкую жизнь, удовольствия, удобства, деньги.

Работа Хиршхорна держится не столько на содержании (контраст сфабрикованного и отрекламированного счастья и человеческих трагедий в репортажах), сколько на циркуляции изображений: их маршрутах, скоростях, происхождении, то есть их траекториях и видимости. «Единственное, что меня интересует, – заявляет Хиршхорн, – это подчеркнуть, что моя работа сделана для улицы и на улице»⁶⁶⁸. Тем не менее привязанность к улице не имеет ничего общего с отрицанием пространства галерей или институциональной критики.

Критическая ценность произведений на самом деле остается неотделимой от мест их размещения и формы. Профанные алтари из серии «Autels» (1997–2000), посвященные Питу Мондриану, Отто Фрейндлиху, Ингеборг Бахман и Раймонду Карверу, построены на тротуарах. Они имеют форму витрин, наполненных свечами, букетами цветов, плюшевыми медведями, наца-

⁶⁶⁸ Hirschhorn, Thomas, «Grace à la bêtise», entretien avec Alison Gingeras, *Art Press*, oct. 1998, N 239, p. 19–25.

рапанными на обрывках бумаги записками, вырезками статей из прессы, фотокопиями и любительскими или журнальными фотографиями. Они похожи на алтари, спонтанно возникающие на местах гибели некоторых знаменитостей, составленные из бедных, вторичных или случайных материалов (фотография здесь трактуется именно в таком духе). Они обречены на исчезновение от рук прохожих, жителей соседних домов, мусорщиков и полицейских. Алтари подчиняются эстетической стратегии, направленной на то, чтобы черпать визуальную энергию, формальную силу и новую критическую способность в непрочности, бедности, спонтанности и временности: «Их слабость – это как бы стратегия»⁶⁶⁹ (Хиршхорн). Этой эстетической стратегии соответствуют горизонтальная структура, случайное размещение и эфемерный характер алтарей, которые становятся своего рода антимонументами, противоположностью вертикальности, торжественности и вечности монументальных конструкций. В отличие от «политического искусства», выбор слабых форм, бедных материалов, случайного размещения и кратких сроков для Хиршхорна является способом «делать искусство политически»⁶⁷⁰. Параллельно иерархическим и центрированным моделям памятников политического искусства, задуманным, чтобы нечто утвердить, навязать или противопоставить, речь идет о том, чтобы политически переустроить искусство, внедрить антииерархические виды горизонтальных витрин, скорее поставить вопросы, чем дать ответы; речь идет об отстраненности, слабости, бедности. Совершается переход от политического искусства к искусству, сделанному политически, от формы-древа к форме-ризоме, столь дорогой Делезу, то есть к «системе без центра, не иерархической и не значащей, без начальника, организующей памяти и центрального автомата»⁶⁷¹. Это противоположно антиархитектурным позициям Кшишто-

669 <http://thegalleriesatmoore.org/publications>.

670 Hirschhorn Th., «Grace à la bêtise», p. 19–25.

671 Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 32.

фа Водичко и Гордона Матта-Кларка, которые еще остаются пленниками той самой логики монументов.

Политически ориентированное искусство отвергает настоящее во имя будущего, стремится к воплощению идеала и связано с понятием обязательства, тогда как «делать искусство политически», напротив, означает изобретать новые процедуры для того, чтобы проблематизировать существующие вещи: процедуры искусства, образности и медиа, процедуры жизни и даже процедуры общественной борьбы.

Члены группы «Не сдаваться», в особенности Марк Пато и Жерар Пари-Клавель, со своей стороны поняли, что постановка «пластического творчества на службу большим политическим требованиям» обязывает их «политически присутствовать скорее на территории общественной борьбы, чем на территории институций»⁶⁷². Они покидают пространство музеев и даже оставляют позади практику художественных интервенций *in situ*, чтобы действовать на другой сцене – на сцене социальной борьбы, чтобы порвать с правилами, ценностями и категориями мира художественного рынка, то есть определить новые траектории, новые направления, доверить изображениям новое политическое содержание. С 1992 года Марк Пато делает «Изображения жизни» – фотографические и графические изображения, которые размещают на плакатах и берут на уличные демонстрации, а также видео, снятые в местах манифестаций и предназначенные сохранять память о борьбе. Так, для демонстрации «Право на жизнь, право на работу», организованной 22 марта 1994 года Ассоциацией за солидарность, право на работу и на информацию (Association pour l'emploi, l'information et la solidarité), он сфотографировал крупным планом лица безработных, бездомных, сброшенных со счетов. Напечатанные большим форматом, а затем наклеенные на плакаты, чтобы не-

672 Приведенные ниже без ссылок цитаты взяты из каталога «Не сдаваться» (*Ne pas plier*. Amsterdam: Stendhalien Museum, février-avril 1995).

сти их во время шествия, эти портреты должны были показать лицо страдания и исключенности. Персонифицируя социальную драму, возвращая возможность стать видимыми тем, кого исключенность принуждает быть невидимыми, эти фотографии Пато сыграли в высшей степени политическую роль, поскольку политика не сводится к действиям по захвату власти, управлению и распоряжению государством или городом, поскольку она создана не из отношений власти, а из отношений миров. Политика – конфликтная деятельность, которая стремится порвать с установленным порядком доминирования, то есть с распределением тел, конфигурацией пространства, миром видимого и произносимого, организацией действий. Когда этому порядку нанесен удар, когда нарушено распределение общества между теми, кого видно, и теми, кого не видно, – это и есть политика. Политическая активность переформатирует пространство, изменяет назначение мест, перемещает тела, модифицирует отношения видимого и невидимого. Поскольку она перекраивает пространство опыта, разбирает и перестраивает чувственную организацию общества, она в принципе является эстетической⁶⁷³.

В противовес фетишизму оригинала и единственного экземпляра, доминирующему в мире искусства, «Не сдаваться» принимает сторону множественности, предлагая «изображения, у которых много оригиналов». Изображение больше не является инертным предметом для созерцания – как, впрочем, и политическим инструментом как таковым. Только будучи включенным в действие или борьбу, оно может производить политические эффекты; только тогда, когда его несут в руках люди или группы, оно обретает жизнь и в свою очередь генерирует смысл. Статичному изображению, прикрепленному к стене, противопоставляется изображение, которое носят, используют,

673 Такое понимание политики было развито Жаком Рансьером в книге «La Mésentente. Politique et philosophie» (1995), а также в статье «Esthétique de la politique et poétique du savoir», *Espaces-Temps*, N 55–56, Paris, 1994.

уничтожают и т. д., вовлеченное в социальную и человеческую динамику. В противоположность одиночеству художника, в полемике как с индивидуализмом, так и с коллективизмом данная работа задумана в модусе сотрудничества, в равновесии между группой и особенностью каждого, между Мы и Я, интимную и хрупкую взаимосвязь которых и предполагается испытать. В противоположность дистанции и избирательности Другого, навязываемой действующими в индустрии изображений законами рентабельности и конкуренции, предполагается восстановить длительность и близость, чтобы возобновить общественные связи, изобрести их новые формы и открыть искусству доступ в поле социального действия. Наконец, в противоположность царству денег и рынка предполагается принять «политику бесплатности»: бесплатности времени, потраченного для всех, бесплатности большей части продукции, сделанной группой: афиш, открыток, буклетов, фотографических снимков, плакатов и т. д. Предполагается также отказ исполнять заказы, пусть и общественные, потому что «диверсии и субвенции»⁶⁷⁴ противоречивы: «Чем больше средств, тем меньше смысла и свободы в творчестве». Эта бесплатность вовсе не воспринимается как чистый убыток; напротив, она является двигателем обновления форм, смены художественных позиций, глубокой включенности в ткань общества. «Именно бесплатность дает мне больше всего», – утверждает один из членов «Не сдаваться», – та бесплатность, которая идет в обратном направлении по отношению к экономике изображений, как документальных, так и художественных. Конечно, их финансовая сторона тоже символична и формальна. Возможно, что вдалеке от ангажированного искусства (поскольку речь идет скорее о том, чтобы поднимать вопросы, чем о том, чтобы производить сообщения), вдалеке от институций, от каналов информации, культурной индустрии и мира искусства, но в предельной близости к глубо-

674 См.: Rochlitz, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.

ким социальным разломам, во внимательном слушании глухого, но настойчивого ропота тех, кто сброшен со счетов, в пространстве, открытом Томасом Хиршхорном и группой «Не сдаваться», что-то утверждается – что-то непрочное, находящееся в меньшинстве и весьма напоминающее утопию: политическое действие в художественной практике.

Сделать видимым

Произведения Адамса, Хиршхорна и группы «Не сдаваться» черпают свою политическую силу в том, что не ограничивают Другого ролью зрителя. Несмотря на все свои различия, они едины в том, что «сделаны для улицы и на улице» (Хиршхорн), не для того, чтобы критиковать художественные институции, а для того, чтобы открыться новым политическим значениям. Произведения Льюиса Балца и Софи Ристелюбер являются политическими в другом смысле: не потому, что они изобретают новые траектории, заимствуя каналы искусства (галереи, музеи, каталоги, художественные альбомы и CD), а потому, что они производят новую визуальность, изменяя отношения видимого и невидимого, делая нечто видимым. «Сделать видимым, а не представить или воспроизвести видимое», – говорит Клее. Речь идет о том, чтобы продуцировать новую визуальность, используя фигуративный потенциал фотографии, но не закрываясь в репрезентации.

Работы Льюиса Балца ставят вопросы о становлении современного мира, стремятся следовать за его развитием и схватывать его новые конфигурации. В начале 1980-х годов в ходе Фотографической миссии Datar и публикации своей книги «Пункт Сан-Квентин» («Saint-Quentin Point», 1986) Балц обнаруживает новый тип пейзажа: это больше не идиллический пейзаж, унаследованный от истории искусства, а тот, который производят экологические бедствия и опустошительная анархическая индустрия. Это уже не спокойные зеленые деревни, а пустынные пространства, расположенные по краям городов

и засыпанные мусором; уже не воображаемая фигура приветливой природы, а отвергнутая часть городской реальности в индустриальном обществе конца века. Лишенные жителей и построек промежуточные зоны, которые фотографирует Льюис Балц, представляют собой негативный, грязный и позорный образ близлежащих городов.

В «Пьяцца Зигмунд Фрейд» (1989), цветном триптихе большого размера (каждый из элементов имеет длину около 1,90 м), Балц подступает к той самой городской реальности, которую он прежде рассматривал с ее оборотной стороны. Но на периферии и в центре, в черном цвете и в белом, в нежилых местах и в застроенных зонах, на дневных видах и на ночных снимках, в пространстве от экологии до урбанизма констатируется одно и то же: человек отсутствует, он отменен, исключен. Сфотографированный ночью в освещении огромных фонарей и в нимбе ночного тумана, дающего сильный красноватый тон, город сводится к огромной парковочной площадке, окруженной высокими домами-башнями. Что касается людей и городской жизни, здесь различимы лишь следы: множество автомобилей, выстроившихся на ночлег, немой ряд рекламных афиш, бесконечность маленьких освещенных окон на фасадах жилых домов и особенно атмосфера ложного спокойствия. Ложного, потому что тишина, неподвижность и отсутствие прохожих говорят скорее не о нежном ночном покое, а об одиночестве, тяготеющем над обыденной жизнью спальных районов.

Выполненный в 1990 году с поста теленаблюдения «Круг ночи» – это большая фотографическая фреска, составленная из двенадцати смежных панно общей длиной двенадцать метров. Эти панно одно за другим представляют виды городской среды: на экране наблюдения иногда появляются размытые силуэты людей, похожие на сплетения нитей и объемов. Все погружено в катодный синий цвет. Здесь исследуются именно современные городские условия. За несколько лет мегаполисы оказались наводнены электронными сетями, камерами, подключенными друг к другу терминалами, кабелями и множеством экранов.

Вчера это еще была редкость; сегодня это обычные инструменты обмена и коммуникации, а также средства власти и контроля. Частая сетка электронных устройств, которая отныне покрывает общественное пространство наших городов, представляет собой огромный паноптикон, неуклонно надзирающий за нами, регистрирующий наши малейшие действия и жесты.

Название, большой размер и тема «Круга ночи» красноречиво напоминают о знаменитой картине, на которой Рембрандт в 1642 году изобразил выступление вооруженного городского ополчения. Прошло более трехсот лет, но власть, порядок, надзор за городом присутствуют как тогда, так и теперь. Однако материальная консистенция мира Рембрандта, свет факелов и триумфальное присутствие человека исчезли. Отныне мир исчезает в синеватом обморочном свете видеоэкранов. В отличие от Рембрандта и многих фотографов-репортеров, Балц не представляет ни сцены, ни действия. Его мир – это уже не зрелище, поскольку изменилось осуществление политической власти.

Знаменитое «общество спектакля» Ги Дебора превратилось в общество надзора, где стало невозможно производить единичные снимки, изолировать «решающий момент» или создать фотографический каталог замечательных вещей и точек зрения. Кажется, что сама фотография передала теленаблюдению свою функцию изображения современной реальности, и эта функция в свою очередь трансформировалась в изображения, которые и фотографирует Балц. Такое фотографирование изображений вместо материальной реальности свидетельствует о распаде физической связи, соединявшей фотографию и ее референт (который, как предполагается, «соприкасается») и гарантировавшей ее режим истины. В информационных сетях материальный мир отдалается, реальность вещей, людей, событий стирается. Изображения все реже отсылают к объектам и все чаще – по бесконечной спирали к другим изображениям. Люди теперь не более чем анонимные силуэты или расплывающиеся формы на экране: изображения, лишенные плотности. На смену миру вещей приходит мир знаков, а сами знаки стремятся стать миром – нашим

миром. Этот inferнальный мир ставит под угрозу и гуманизм, и человека, эту «простую складку в нашем знании»⁶⁷⁵ (Мишель Фуко).

В то время как Льюис Балц передает утрату человеческого в современном мире, Софи Ристелюбер во множестве своих работ стремится сделать видимыми насилие и войну, избегая их репрезентации. Таковы «Бейрут» (1984) – серия изображений современных руин ливанской столицы, «Факт» (1992) – перелет над пустыней Кувейта после войны в Персидском заливе и, наконец, «Каждый» («Every one», 1994) – большие зашитые тела, аллегории гражданских войн. Сделать видимым насилие, не репрезентируя его, – вот трудный путь, который требует от произведения подойти к насилию как можно ближе, умея при этом сохранять дистанцию. Софи Ристелюбер была в Вуковаре в 1991 году, незадолго до его разрушения, и была настолько поражена ненавистью и насилием, царящими среди воюющих сербов и хорватов, что не смогла сделать ни одного снимка. Тем не менее именно перенесенный ею тогда шок после долгого созревания и медленного внутреннего движения привел к появлению серии «Every one», представляющей собой размышление об идеях убийства и агрессии между гражданами. Для этой серии Софи Ристелюбер в 1994 году сделала в одной из парижских больниц фотографии шрамов и зашитых ран, взятых крупным планом; она напечатала их в форме больших работ (более трех метров в высоту) с совершенно медицинской четкостью и нейтральностью. Хотя эти изображения не имеют никакого отношения к войне, они говорят о злодеяниях, которые разрушали в то время Руанду и Боснию⁶⁷⁶. Не репрезентируя войну, ее страдания и насилие, тщательно удерживая их на расстоянии, эти изображения становятся аллегорией этих страданий и этого

675 Foucault M., *Les Mots et les Choses*, p. 15.

676 Пять работ из серии «Каждый» (размером по 270 × 180 см) были выставлены в Центральном музее Утрехта с марта по июнь 1994 года и в галерее «Арлогос» в Нанте зимой 1994.

насилия. За буквальным значением ран открывается фигуральный внутренний смысл – ужасы гражданских войн того времени и всех гражданских войн. Именно поэтому эти работы приобретают политическую ценность.

Таким образом, фотографическое изображение, где нечто представлено открыто, приводится к тому, что начинает скрыто обозначать другую вещь – ужас войны. Этот переход от буквального описания к общему обозначению происходит через соединение двух действий: с одной стороны – соблюдение технических процедур фотографии, с другой – отказ от практики репортажа. Софи Ристелюбер сообщает своим изображениям аллегорический – и политический – смысл, заимствуя у репортажа его инструмент (фотографию) и одну из его главных тем (войну), но подчиняя их процедурам искусства. Таким образом, политический смысл изображений строится в отталкивании от военного репортажа, производится не столько содержанием и инструментом (фотографией), сколько формами, темпоральностями, скоростями, траекториями изображений, их временной и пространственной отдаленностью от вещей и событий. На самом деле стиль работы Софи Ристелюбер по всем пунктам противопоставлен стилю военных фотографов. Система информации с ее жесткой конкуренцией вынуждает репортеров действовать срочно (в наши дни цифровые аппараты и спутники прямо связывают их с их агентством), вписываться в сам ход событий (если этого нет, их снимки теряют свою рыночную стоимость) и подчиняться своего рода эстетической догме: «Создавать изображения, которые показывают миру то, что мир хочет увидеть»⁶⁷⁷, как заявил Люк Делаэ из агентства «Magnum». Софи Ристелюбер, напротив, противопоставляет срочности медленное созревание, близости – пространственную дистанцию, присутствию при событии – состояние после удара, обязательной для снимков прессы очевидности – аллегорическую отстраненность.

⁶⁷⁷ Delahaye, Luc, «Le conflit israélo-palestinien vue par les photographes», *Liberation*, 3 nov. 2000.

Другое отличие: деятельность Софи Ристелюбер проистекает не из свидетельства и не из обязательства; она стоит ближе к искусству, чем к миру. Ее изображения существуют в галереях, музеях и художественных альбомах; формы ее работ – это скорее формы искусства, чем прессы: монументальность снимков серии «Every one» прямо задумана в связи с архитектурой и пейзажем. Произведение построено не вокруг документального проекта репрезентации, а в соотношении с эстетическим проектом – рассмотреть понятие следов: на теле, на месте, на территории. С этой точки зрения шрамы на теле в «Every one» связаны с изображенными в серии «Факт» отметинами, которые война в Персидском заливе оставила в пустыне Кувейта. С одной стороны, раненные тела представлены как пейзаж, с другой – траншеи, воронки от бомб и остовы военной техники, часто снятые сверху, с вертолета, придают пустыне вид кожи с рваными ранами. Эти виды с воздуха намеренно отсылают к современным произведениям, наиболее близким к парадигме следа: сплошное покрытие («all over») Джексона Поллока и особенно «Культивация пыли» (1920) Марселя Дюшана – отложения пыли на стеклянной пластинке с фотографией Мана Рэя, нависающие таким образом, чтобы создать путаницу в масштабах и симулировать пространство пейзажа.

Все эти художественные приемы, которые выстраивают произведение и, как кажется, отдаляют его от мира, на самом деле сообщают ему отстраненность, парадоксальным образом необходимую для того, чтобы показать смертоносный ужас войн. Такова политическая правда работы Софи Ристелюбер: найти фотографические формы и процедуры, чтобы уловить ужас, который ускользает от репрезентации, потому что превосходит видение, бьет по всем чувствам, потому что его испытывают всем телом. Таким образом, поскольку ужас переигрывает все самые совершенные попытки репрезентации, в особенности репортерские, он и требует дистанции, отдаления. В точности такого эффекта достигает Софи Ристелюбер в работе «Деревня» («La Campagne», 1997), снова посвященной Боснии. Про-

изведение состоит из трех групп по пять или шесть больших фотографий, черно-белых и цветных, размещенных на стене, а также на полу. Снимки, наклеенные на тонкий картон, легко складываются, так что создается неуютное впечатление непрочности. На первый взгляд от этих буколических видов исходит атмосфера спокойствия и тишины. Но надпись, прикрепленная к стене, указывает, что эта очаровательная деревня – Мостар, что эти работы, которые ведутся посреди дороги, представляют собой эксгумацию трупов, что эти одуванчики растут на краю нового кладбища, что именно по этому холму бежали те, кто остался в живых после резни в Сребренице и т. д. Одним словом, утопающая в зелени деревня была местом одного из самых мрачных эпизодов войны. Тогда самые обыкновенные вещи приобретают ценность тонких и сильных знаков прошлых злодеяний, спокойствие и тишина становятся лишь неустойчивой оборотной стороной страдания. Произведение заставляет нас пережить ужас, которого мы не видим, с помощью сцепления деталей, свидетельств, вовлекающих нас в эстетический резонанс.

Здесь ясно проявляется различие между художественным и документальным действием. Репортаж репрезентирует, двигаясь от вещи к изображению. Его областью являются референции, пережитое, восприятие и чувства – грубо говоря, это бартовская концепция фотографии («референт соприкасается») с ее платонизмом и отсылкой к теории индекса. Что касается художественного действия, оно, напротив, превосходит пережитое. «Произведение искусства – это бытие чувства»⁶⁷⁸, – отмечают Делез и Гваттари. Оно состоит из аффектов, превосходящих чувства (аффектации), и перцептов, превосходящих восприятия (перцепции). Долгое созревание, отдаление и дистанция, которые у Софи Ристелюбер отделяют изображения от событий и вещей, предстают также как процесс эстетической трансфор-

678 Deleuze G. et Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 155. См. гл. 7: «Перцепт, аффект и концепт» («Percept, affect et concept») в целом.

мации перцепций в перцепты и аффектаций в аффекты. Поскольку-поскольку произведение производит эти трансформации, оно и является не простым отражением состояний вещей, но результатом высказывания и работы над материалом. Оно одновременно укоренено в пережитом и отделено от пережитого работой над материалом. Впрочем, именно потому, что произведение превосходит какое-то отдельное переживание, оно и может приобрести аллегорическую ценность, перейти от обозначения (особенного) к смыслу (общему), от этих тел в «Every one» к идее насилия в гражданских войнах. Наконец, придать некому моменту мира прочность становится возможно потому, что произведение составлено из перцептов и аффектов, отделено от пережитого и от состояний вещей; оно не имитирует, не подражает. Или, скорее, так: его сходство не выводится из вещи (как в документе), но производится работой над материалом. Это не калька, а карта. Конечно, каждый снимок «Деревни» похож на определенный материальный референт, но это только одна из составляющих произведения – в той же мере, что и другие снимки, способ представления, последовательность изображений и т. д. Что же касается собственно произведения, оно не подражает ужасу войны, непередаваемость которого оно как раз и проблематизирует.

На этом пути Альфредо Хаар обращается к радикальной эстетической стратегии отмены изображений, когда речь идет о резне в Руанде. Хотя в августе 1994 года он сделал более трех тысяч снимков жертв войны в Руанде, он решил не выставлять ни один из них, а задумал своего рода надгробные памятники, «могилы изображений», сделанные из пятисот пятидесяти герметично закрытых черных картонных коробок, в каждой из которых скрыт фотографический снимок. Изображения находятся здесь, но парадоксальным образом они скрыты от взгляда. Каждое из них доступно только через посредство описания, прикрепленного к крышке коробки, то есть через текст, его замещающий. Итак, отказываясь показать ужасы ге-

ноцида, использовать дескриптивное красноречие своих снимков и вызвать эмоции зрителя, то есть обращаясь к стратегии отдаления⁶⁷⁹, Альфредо Хаар отказывается прибавлять свои изображения к избытку изображений прессы, отказывается растворить свое свидетельство в непрекращающемся потоке визуальной информации, наводняющем мир. Таким образом он радикально противостоит той одержимости свидетельствами, которой подвержены фотографы из агентств – так, к подобным свидетельствам систематически прибегает Жиль Перес и в повествовании о Боснии, и в своей книге о Руанде «Молчание» («Le Silence»). На место культа репродукции реальности у Хаара встает острое сознание того, что избыток изображений прессы взгляд, рассеивает внимание и затуманивает сознание. С жесткостью этического и эстетического манифеста его работа выступает против чрезмерной эскалации визуального, против порнографии крупного плана и сенсации, против банализации страдания и превращения его в спектакль, что, как уже подчеркивал Адорно, оскорбляет достоинство жертв, которых «отдают на съедение тому миру, который их убил»⁶⁸⁰. Это произведение, полностью укорененное в фотографическом репортаже, но переворачивающее его логику, скрывая снимки, представляет собой парадокс. Оно с необходимостью парадоксально, поскольку речь идет о расщеплении функционирования определенного рода изображений, а также о том, как справиться с задачей показа физического страдания: не передерживать, но и не отказываться на него смотреть, что «было бы недопустимо во имя справедливости», добавляет Адорно.

Это произведение является политическим не только потому, что затрагивает темы гражданской войны и геноцида, но и потому, как оно это делает, по своей форме. Его политическое измерение – это эстетический жест, который оно производит, тот

679 Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, «Ouverture», *Rejouer le politique*. Paris: Galilée, 1981, p. 18.

680 Adorno Th. W., *Notes sur la littérature*, p. 299.

жест, что порывает с репортажем и с информацией, отменяет фотографическое изображение в пользу слов, помещает работу на другую сцену, на сцену искусства, и дает форму этому разрыву: создает текстуальную и скульптурную конструкцию «могилы изображений». Этот эстетический жест является политическим, поскольку он опрокидывает и изобличает документальную модель медиа, радикально противостоит двум порядкам видимого и произносимого, предлагает «переустройство поля опыта»⁶⁸¹.

Чтобы выразить ужас изнасилований, совершенных сербскими военными в Боснии, Дженни Хольцер тоже заменила абстракцией слов жестокую описательность изображений, как если бы никакой снимок не мог передать глубину этой боли. Ее работа под названием «Lustmord» (1993–1994; немецкий термин, обозначающий убийство, совершенное вместе с изнасилованием) приобретает силу воспоминания через свое формальное строение, которое противопоставляет слова палачей и слова жертв, помещая их как можно ближе к месту страдания – на саму кожу. Произведение состоит из серии фотографических диптихов зон кожи, где написаны тексты: обценная речь насильников противостоит испуганным словам жертв. В одном из диптихов фраза «Я застал ее на корточках, и эта поза побудила меня взять ее сзади» соседствует со словами «У меня кровь оледенела». Живая и прямолинейная граница двух противопоставленных друг другу снимков кожи разделяет два непримиримых мира: с одной стороны – «Птичка поворачивает головку и смотрит, как он входит»; с другой стороны – «Я беру ее голову с такими тонкими волосами. Я направляю ее рот». Пересечение фотографии, слов и кожи выражает ужас изнасилований и войны, не репрезентируя их. Сила этого выражения строится на форме, на инверсии. Поскольку глубина и тяжесть страдания, причиненного изнасилованием, неизмерима, в произведении

681 Rancière, Jacques, *La Méésentente*, p. 59.

она полностью превращена в поверхностность и легкость – поверхностностью кожи, на которой написаны насилие и его вербальное выражение, легкостью слов и фотографии.

Резонансы

Стремятся ли они делать искусство политически, пытаются ли сделать видимым то, что ускользает от доминирующих моду-сов визуальности, стараются ли открыть изображения – многие художники 1990-х годов совершают попытки найти свои методы вопрошания современного мира, день ото дня заново изобретать особые способы соединить искусство и становление. Следует признать, что это нелегкая задача, в особенности после иллюзий, которые главенствовали на протяжении многих десятилетий модернизма, после веры в прогресс и холодной войны, то есть после геополитической, интеллектуальной и художественной поляризации мира. Задачу эту почти не облегчает эпизод постмодернизма, в этом отношении часто довольствующегося тем, чтобы поступить противоположно прошлым ограничениям. Перед лицом этой ситуации художники нашли лишь слабую теоретическую и критическую поддержку, особенно во Франции, где деликатный и принципиальный вопрос об отношениях между искусством и политикой часто вызывал карикатурные высказывания – не считая жалких деклараций Жана Бодрийяра и Жана Клера о ничтожестве современного искусства. Суждения, которые Поль Арденн развивает в своих компилятивных статьях «Искусство и его политический момент» и «Писать об обстоятельствах», тоже малополезны.

Арденн не упускает ни одного случая высечь то, что он называет «политическим искусством», особенно творчество Ханса Хааке, Кшиштофа Водичко и Йохена Герца. Пусть будет так. Но его неистовство уязвимо, поскольку он систематически сводит «политическое искусство» к общей и абстрактной категории определенного, заранее известного свойства, тогда как следовало бы подумать о том, как отдельные разнородные про-

изведения могут производить особые политические эффекты. В этом отношении выступить против «Резни в Корее» Пикассо проще, но и бесполезней, чем анализировать политические условия, которые сопровождают, например, создание в 1907 году какой-нибудь картины вроде «Авиньонских девиц». Впрочем, такого Арденн не может ни предпринять, ни даже задумать попросту потому, что «Авиньонские девицы», без сомнения, выходят за пределы неподвижных контуров жанра «политического искусства», которое он решительно сводит к «искусству с политическим содержанием», то есть к «искусству, заявляющему о своей преднамеренной ангажированности»⁶⁸². Не будем углубляться в то, что термины «заявлять», «преднамеренный» и «ангажированность» слишком явно отсылают к дискурсивному миру, чтобы быть пригодными для глубокого анализа отношений искусства и политики. Итак, вопреки широкому объему термина «содержание», только на нем одном и строится «политическое искусство». Это приводит к забвению того, что форма произведения может производить политические эффекты; что «форма – это отложения содержания» (Теодор Адорно) и что способы, скорости, территории, применения, процедуры производства и циркуляции произведения в свою очередь тоже обладают политическим действием.

Читая Арденна, испытываешь странное чувство тщетности многочисленных и часто ценных обсуждений вопроса о том, каким образом в литературные и художественные произведения вписано социальное и политическое, обсуждений, связанных с именами Теодора Адорно, Михаила Бахтина, Люсьена Гольдмана, Юлии Кристевой, Пьера Машере, Виктора Зимы и (не так давно) Жака Рансьера. Говоря о выставке «Микрополитики», представленной в «Магазине» в Гренобле, Арденн прямо ссылается на «Микрополитику и сегментарность» Делеза и Гваттари, давая оттуда длинную цитату – впрочем, понятую

682 Ardenne, Paul, *L'Art dans son moment politique. Écrit de circonstance*. Bruxelles: La Lettre volée, 2000, p. 224.

в смысле, противоположном мысли авторов «Тысячи плато». Разве само название текста Арденна «Микрополитическое искусство: Генеалогия жанра» не обращается к перегруженному смыслами понятию жанра, разве оно не включает генеалогию, которую теоретики ризомы без экивоков отвергают, утверждая, что «ризома – это антигенеалогия»⁶⁸³? Что до микрополитики, для них речь идет о потоке, который «всегда предполагает нечто, стремящееся ускользнуть от кодов, избежать кодов»⁶⁸⁴. Это полностью противоположно жанру, всегда жестко закодированному историей искусства, противоположно окостеневшему содержанию. На самом деле говорить о «микрополитическом искусстве», придавая ему качество «жанра», значит подходить с молярными методиками к чему-то молекулярному, замещать изменчивый поток жестким кодом. Это значит подчинять микрополитику макрополитическому закону!

Анализ исторического периода также вызывает недоумение. Действительно, можно ли заявлять, что искусство 1990-х годов «столкнулось с необходимостью реальных микрополитик», что «историческая эра микрополитик» пришла на смену «макрополитическому универсуму»⁶⁸⁵? Это вдвойне спорно: и с точки зрения философской, и с точки зрения исторической. На самом деле Делез и Гваттари настаивают на том, что «любая политика – это одновременно и макрополитика, и микрополитика» и что «чем сильнее молярная организация, тем больше она сама требует молекуляризации своих элементов, отношений и элементарных аппаратов»⁶⁸⁶. Трансформируя эту диалектику микро- и макрополитики в темпоральную последователь-

683 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «Rhizome», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 18.

684 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «Micropolitique et segmentarité», in: Deleuze G. et Guattari F., *Mille plateaux*, p. 268.

685 Ardenne, Paul, «L'art micropolitique, généalogie d'un genre», in: Ardenne P., *L'Art dans son moment politique*, p. 277.

686 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «Micropolitique et segmentarité», p. 260, 263.

ность, Арденн диагностирует переход от макрополитики (единственной) к микрополитикам (множественным), что абсолютно противоречит его собственным теоретическим рамкам, равно как и конъюнктуре конца XX века. Конец холодной войны и современности вовсе не сделал более гибкими социальные, политические и культурные границы; напротив, он утвердил и переместил их. Ослабление биполярных оппозиций Востока и Запада, социализма и капитализма выразилось не в генерализации множественности, а в триумфе массивного, молярного, чистого и жесткого либерализма, в увеличении расстояния между Севером и Югом, богатыми и бедными, а в ответ на это произошел рост национализма и интегризма. Очевидно, что падение Берлинской стены стало великим событием для свобод, для народов и геополитического равновесия мира. Но вместо того, чтобы положить начало предполагаемой «эре микрополитик», оно открыло путь западной военной гегемонии: войне в Персидском заливе, натовским бомбардировкам Сербии, вторжению в Ирак – и безраздельному царствованию либерализма.

Если искусство 1990-х годов и может в первом приближении показаться более молекулярным⁶⁸⁷, чем искусство предшествующих десятилетий, это, конечно же, вовсе не по причине спасительного «исторического» толчка, направившего макрополитически-молярное общество к микрополитически-молекулярному. Сегодня молярное не растворилось; напротив, оно укрепляется и распространяется. В его новом гибком облике нет ничего молекулярного. Интерактивность, виртуальность, гибкость, персонализация, сети, общины, обмены и т. д., которые могли на первой стадии вписаться в молекулярную динамику, сегодня вошли в игру борьбы больших мультинациональных групп (молярных) за мировое господство над телевидением, кино, телефоном, издательствами и, конечно же, над интернетом. В области медиа

⁶⁸⁷ Поль Арденн: «Эра постмодерна рождает способ художественного действия, который можно определить как молекулярный» (*L'Art dans son moment politique*, p. 278).

молярное усиливается, принимая более мягкий и гибкий вид; оно распространяется, изменяя свое лицо. Другими словами, *спектакль*, дорогой Ги Дебору, удваивается беспрецедентным ростом *контроля*, тематизированного Мишелем Фуко. В искусстве мы, напротив, наблюдаем быстрое распространение практик, часто скромных, неброских и незначительных, не питающих больших надежд и объединенных только тем, что они резонируют с силами мира. Резонировать не означает ни отражать, ни репрезентировать. Еще в меньшей степени это значит воздействовать на мир или занимать позицию по отношению к нему. Резонансы – это всегда деформированные и смещенные (приглушенные или усиленные) эффекты, рождаемые феноменами.

Если произведения резонируют с силами мира, их не следует ни сводить к критериям эффективности, ни смешивать с «процедурами интервенции»⁶⁸⁸, как регулярно делает Арденн в терминах скорее военных, чем художественных. В вопросе о практической эффективности произведений, об их прямой общественной полезности, об их «способности изменить порядок вещей» слышны отголоски иллюзий всех тех, от авангардистов до идеологов тоталитаризма, кто стремился превратить искусство в инструмент, приписать ему внехудожественные задачи. Однако искусство не умеет предлагать решения, еще меньше оно способно «вторгаться». В лучшем случае оно может беспокоить, открывать возможности, вдохновлять на открытие «способов создания миров»⁶⁸⁹, по удачному выражению Нельсона Гудмена. Тем не менее искусство не создает миров, предъявляя содержания, подчиняясь навязанным целям и склоняясь перед необходимостью получить результат, как думает Арденн. Только непрямым образом, в ходе художественного процесса, в формах и материале произведений искусство производит микроколебания, открывающие новые возможности.

688 *L'Art dans son moment politique*, p. 246.

689 Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992.

Надо ли уточнять: никогда ничто не дает гарантии, что некая работа произведет ожидаемый практический эффект и что эти возможные эффекты, вовсе не будучи прямыми, действительно будут плодом художественной работы и окажутся вписаны в поле искусства. Кроме того, представляется не слишком продуктивным противопоставлять ангажированность (заявленную) произведений авангарда и социальную отстраненность (предполагаемую) сегодняшних работ. Не более пронизательно и провозглашать невероятный «возврат к реальности»⁶⁹⁰ произведений: это бессодержательное и широкое выражение упускает один из главных моментов, с которыми искусство сегодня должно считаться, – «Открытие малой реальности реальности» (Жан-Франсуа Лиотар). Напротив, надо было бы исследовать, как в ходе последних десятилетий изменились отношения произведений с миром. При этом можно было бы показать, что эти изменения произошли на Западе, когда социальные идеалы уклонились в пользу демократического и либерального управления обществами. С тех пор, несмотря на значительные социальные и политические альтернативы, живое искусство, продолжающее прислушиваться к миру, едва ли способно воплощать только притупившийся радикализм. Если сегодняшние произведения в сравнении с ангажированными произведениями модернизма и могут смущать своей кажущейся политической несостоятельностью, без сомнения, они все-таки ближе к отношениям, поддерживающим нормальное состояние искусства и общества. Эти отношения не содержат ни простого отражения, ни тем более «вторжения», как думает Арденн. В них скорее есть порядок и резонанс, мерцающий между микросопротивлением и заражением и таким образом делающий возможными отдаления и приближения, неизбежные дистанции и различия ритмов и выражений между различными полями – искусством и политикой.

690 Ardenne P., *L'Art dans son moment politique*, p. 77.

ОТСТУПЛЕНИЯ

В конце XX века, возможно по причине неуверенности в будущем и трудности настоящего и без сомнения по причине невероятной подозрительности, охватившей некоторые секторы общества, многие произведения искусства принимают позицию отступления: отступления в ординарное или незначительное, в интимность, в социальную, сексуальную или этническую идентичность, а также отступления в ничто, в пустоту. Есть много форм пассивного сопротивления, стратегий избегания или отстранения перед угрозой чего-то слишком большого, часто расплывчатого, что обволакивает, накрывает и душит. Отступить, чтобы защититься от чего-то другого, отличающегося, чужого; другими словами, переместиться на край большого бурлящего потока, который растекается по миру, зацепиться за локальное, чтобы избежать гегемонии глобального, – это способ микро-сопротивления.

Ординарное, незначительное

Повседневность и ординарность входят в число главных составляющих проблематики искусства-фотографии. В этом слиянии фотография, по природе своей находящаяся в прямом контакте с миром, внесла свой вклад в укоренение искусства в повседневном, банальном, знакомом, ординарном, в самой неочищенной реальности. Держась в отдалении от строго фотографических практик (семейной, документальной и журналистской фотографии), произведения затрагивают те зоны реальности, которые прежде были по большей части исключены из искусства по причине их слишком большой тривиальности, неприемлемой банальности или недостойной обыкновенности. То, что зачастую цвело лишь на окраине изображений, разрастается и сегодня становится их центром. Пол Грэхем фотографирует очевидно незначительные ситуации: банальные сцены, тривиальные места и общераспространенные вещи, откуда он умеет из-

влекать некоторые черты народов сегодняшней Европы, равно как и следы драм, которые их все еще преследуют и беспокоят: франкистской и нацистской диктатур, Холокоста, ирландского конфликта («Новая Европа», 1993). В Токио Нобуеси Араки ненасытно снимает самые посредственные мгновения повседневной жизни без всякого видимого отбора или точного сюжета, как если бы фотографирование для него было такой же банальной и необходимой активностью, как умываться или есть. Равным образом: что может быть ordinarily, чем парковки и торговые зоны в пригородах (Доминик Ауэрбахер), самолеты на стоянках анонимных аэропортов (Фишли и Вайс), интерьеры супермаркетов (Вероник Эллена), площадки общественных работ (Стефан Кутюрье) и т. д. Итак, искусство-фотография переживает значительное расширение тематики, колоссальное обновление визуальности. Например, на социальной территории вчерашние места уступают место «не-местам», а пейзажи – тому, что можно было бы назвать «инфрапейзажи». Таким образом, на смену идентифицирующим, выстраивающим отношения, исторически и человечески нагруженным пространствам, на смену антропологическим⁶⁹¹ местам приходят изображения зон развлечений, коммерческой активности, транзита, блужданий и исключенности.

Кроме того, ordinarily часто изображено без формальных эффектов, в как можно более нейтральной и прозрачной манере, без вспышек или изысканного освещения, без выстроенной композиции и необычных углов зрения. Отказаться от экстраординарных тем и форм, ordinarily изображать ordinarily – это программа, которая не сводится ни к нулевой степени письма, ни к тому, что находится по эту сторону искусства. Она противостоит наивной замысловатости «художественных» фотографий, как и изобразительной тривиальности медиа. На самом деле она определяет способ сопротивления технологи-

691 См.: Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

ям, которые бесконечно расширяют границы видимого, медиа, которые мечтают перенести своих зрителей в дальние пределы мира, синтетическим изображениям, которые топчут реальное в миражах виртуального, и графическим ухищрениям культурной индустрии (рекламы, телевидения, прессы, туризма и т. д.). В этой ситуации все большее число художников используют фотографию, с ее репутацией простоты, грубоватости и даже бедности, чтобы открывать близкое, непосредственное, банальное, ординарное, то, что находится здесь; открывать просто, трезво, прямо, в отличие от помпезных, пафосных и пустых изображений медиа.

В ходе последних десятилетий взрыв потребления и медиа (то есть распространение власти товара на изображения и на все сферы жизненной активности) привел к своего рода освящению незначительного. Бессмысленное, пустое, поверхностное, то есть тривиальное, приняло форму развлечений, зрелищ, игр и удовольствий и захватило умы и экономику. Перед лицом поверхностного сверкания рынка некоторые произведения принимают сторону бедности и незначительности, чтобы противостоять пустой надменности товара, культу рентабельности и эффективности. Китч мог казаться Клементу Гринбергу популярным и коммерческим вырождением ученой культуры⁶⁹², тогда как сегодня незначительное радикально отделено от китча: незначительное приобрело статус культурного меньшинства, способного сопротивляться вторжению массовой культуры.

Сосиска, морковка, бутылка, старая обувь, птица, Эйфелева башня, терка для сыра и т. д. – таковы некоторые элементы широкого репертуара причудливых предметов, которые Петер Фишли и Давид Вайс выбирают из повседневности и противопоставляют непрерывно усложняющемуся техническому универсуму современного мира. Серия «Изображения, виды» («Bilder, Ansichten») – это собрание стереотипов, свойственных

692 Greenberg, Clement, «Avant-garde et kitch», in: Clement Greenberg, *Art et Culture. Essais Critiques*. Paris: Macula, 1988, p. 9–28.

туристической фотографии, инвентарь стандартных кадров, повторяющиеся темы и дешевая эстетика, распространенная в постерах, открытках и календарях. Это объемное предприятие по собиранию стереотипов обнаруживает банальность популярной визуальной культуры. В свою очередь, серия «Тихий день» («Stiller Nachmittag», 1984–1985) состоит из маленьких нелепых монтажей, составленных из размещенных в нестабильном равновесии на грани обрушения тривиальных объектов, например: ботинок, молоток, кусок сыра, дощечка и т. д. Фотография подтверждает их неминуемое обрушение, схватывая их в критический момент, когда они вот-вот распадутся и предметы вернуться в свое первоначальное состояние простых элементов повседневности. Здесь снова незначительный характер подобных компоновок, бедность материалов и тривиальность собранных объектов расстраивают все попытки ассимилировать их с реальными ситуациями, что и делает их настоящей аллегорией незначительности любых вещей. Фильм «Ход вещей» («Der Lauf der Dinge») тоже можно рассматривать как аллессию – аллессию независимости предметов от людей, их изготавливающих. Химические и механические реакции связывают в единую цепь множество предметов и субстанций, которые ударяются друг о друга, сливаются, сталкиваются друг с другом, следуя строго рассчитанным маршрутам. Например: бутылка опрокидывается, содержащаяся в ней жидкость наполняет воздушный шарик; он становится тяжелым, отделяется и ударяется о шину; та начинает катиться, а потом в свою очередь ударяет по доске; доска, падая, увлекает за собой металлическую трубку – и так далее.

Превращение в незначительные вещи главных мест туризма, признанных художественных жанров или шедевров искусства и литературы – этой линии придерживается Хоакин Могарра, который мастерит и фотографирует прозаические микроинсталляции: маленькое чахлое растение в горшке на манер пейзажа («Пейзаж» – «Paysage», 1986), стеклянный рожок, перевернутый и поставленный на пол, в роли знаменитой горы («Гора

Сент-Виктуар» – «Montagne Saint-Victoire», 1985), кучка картофелин на полу, покрытом пластмассовыми плитками («Домашний Ричард Лонг» – «Richard Long domestique», 1984), крупнозернистые снимки изображений гор, напечатанных в журналах, которые приравниваются к настоящим горам («Горы из журнала» – «Montagnes de magazine», 1994), и т. д. Представляется, что эта эстетика незначительного служит воображаемым бастионом, защищающим от тривиальности стереотипов и от символического насилия установленных ценностей. Что касается Саверио Люкарьелло, мы уже видели, что он практикует самонезначительность через скетчи, где собирает весь ассортимент жестов своего инфраординарного житъя: почесать зад, причинное место или глаз, почистить зубы, выдавить прыщик на щеке и т. д. В 1991 году в черно-белом триптихе «Об объеме, о рельефе, о плоскости и о скульптуре (объем)» («Du volume, du relief, du plat et de la statuaire (volume)») он тщетно пытается изобразить отсутствующую скульптуру с помощью поз, жестов и взглядов. Посредством этих плачевных неудач и микрособытий разрушаются как мифическая фигура художника, так и ценностные категории успеха и эффективности, то есть рентабельности, в целом. Пьеррик Сорен снимает на видео незначительные, маленькие трагикомические события своего собственного существования, растворяя таким образом искусство в жизни. В «Пробуждениях» («Réveils», 1988) он в течение месяца снимает себя ровно в момент пробуждения, формулируя цель как «попытку написать портрет индивида, показывая то, что в нем есть хрупкого, слабого, посредственного»⁶⁹³.

Серия Джонатана Монка «Ожидая знаменитых людей» («Waiting for Famous People», 1995) доводит жест незначительности и дезориентации до предельной интенсивности. На каждой из фотографий Монк находится в зале аэропорта в роли встречающего с табличкой в руках, на которой написано имя какой-то знаменитости, часто уже покойной, или вымыш-

693 Pierrick Sorin, *Frac Provence... Collection 1989-1999*, p. 313.

ленного персонажа: Элвиса Пресли, Джеймса Бонда, Энди Уорхола, Джексона Поллока и т. д. Это смешное действие, заранее обреченное на неуспех, обнаруживает к тому же еще и безразличие публики к современному искусству (в снимках это чувствуется).

Интимность, идентичность

Взлет искусства-фотографии сообщает интимности художественную актуальность. Это радикальным образом проявляется в книге Ларри Кларка «Талса» (1971), затем в обширной диапоре Нэн Голдин «Баллада о сексуальной зависимости» («The Ballad of Sexual Dependency», 1971–1985). Их работы, пронизанные сексом и наркотиками, последовательно снимают табу и ставят под вопрос доминирующие телесные и сексуальные практики – именно поэтому они являются политическими. Однако присутствующая у молодых хиппи в изображении Кларка утопия (пусть и ведущая к проституции и насилию, но все-таки утопия) исчезла у друзей Голдин – гетеросексуалов, гомосексуалов, транссексуалов и трансвеститов: удовольствие теперь не имеет иных целей, кроме как сосредоточиться на самом себе, увериться в том, что будущего нет, и отрицать доминирующий порядок трансгрессивными телесными практиками, исходом которых часто становятся СПИД и смерть. Употребление наркотиков и сексуальные акты появляются и у Кларка, и у Голдин, но мир друзей последней значительно теснее и мрачнее: у Голдин на смену черно-белым снимкам «Талсы» пришли цветные, но при этом ночь заместила дневной свет, открытые пространства вне дома исчезли, вытесненные закрытостью квартир, гостиниц и баров, спален и ванных. Кларк и Голдин приходят к немислимой затее – сделать интимную жизнь своих моделей материалом своих произведений: они фотографируют своих близких друзей, их взгляд располагается между приватным и публичным, между интерьером и экстерьером сцен, они одновременно вовлечены в происходящее и

сохраняют дистанцию, но никогда не заняты нескромным подглядыванием.

Нарастающее движение отхода на микротерритории, разрыва с социальной глобальностью наблюдается не только в американской среде, практикующей секс и наркотики. В Англии Ричард Биллингем показывает эффекты этого отхода в собственной семье, на пересечении безработицы и алкоголизма. Его отец, старый рабочий-механик, потеряв работу, «не выходил из комнаты и, когда не спал, непрерывно пил. Если бы он когда-нибудь вышел, он бы заболел. Он пил, потому что иначе не мог спать»⁶⁹⁴. Биллинге́м показывает, как нищета и безработица, те разрушения, которые производит в рабочем классе новая экономическая логика, неизлечимо привязывают его к его комнате, к алкоголю, сну и собственной кровати.

Произведения Кларка, Голдин и Биллингема резонируют с потрясениями индустриальных обществ конца века. Они представляют интимность кризиса и переходят к действенной критике опустошения, производимого на самой глубине тел и жизней. Перед лицом внешнего мира, слишком большого и бесчеловечного, индивиды, сфотографированные Кларком, Голдин и Биллинге́мом, замыкаются на самих себе, бегут в тесное и безопасное маргинальное пространство. Противопоставляя норме свои телесные отклонения (секс и наркотики, алкоголь и затворничество), они надеются найти место, где здешнее и близкое смогло бы пересилить внешнее и далекое, где особенное спасло бы их от недифференцированного. Несмотря на все, что различает этих персонажей, они похожи в том, что их тела являются в высшей степени особенными, отличаются от гладких, асексуальных и развоплощенных тел, населяющих медиа и современные не-места (большие магазины, аэропорты, интернациональные отели и т. д.). Обреченные на особенность своими переживаниями, иногда сильными и трагичными, они предстают как антиподы виртуальных универсумов современного мира.

694 Billingham, Richard, *La Sphère de l'intime*, p. 36.

Роберт Мэпплторп, умерший от СПИДа в 1989 году, часто бывал в той же среде, что и Нэн Голдин. Его работа строится на пересечении самых прочных табу доминирующей американской культуры: пол, раса, сексуальность, гомосексуальность, садомазохизм, педофилия. Однако его эстетика слишком дистанцирована, чтобы позволить выражение какой бы то ни было интимности. Напротив, это идентичность: территория, которую она застолбила и защищает – запретный сектор территории сексуальности. Действительно, сексуальное тело Мэпплторпа отличается как от желающего (интимного) тела Голдин, так и от тела-пейзажа Джона Копланса. Начиная с 1980 года Копланс предпринимает художественное исследование самых секретных и наименее благородных частей своего собственного тела (своих рук, ног, спины, ляжек, зада), фотографируя их с очень близкого расстояния, часто под необычным углом⁶⁹⁵. Он производит съемку своего тела как съемку местности, сообщая его поверхности неизвестные перспективы, переопределяя его контуры и пределы, но игнорируя его сексуальные функции и либидинальные энергии.

В отличие от десекуализированных ню Копланса, Мэпплторп в «Черной книге» («The Black Book», 1986) провокационно воспеваает черного самца, его мощь, красоту, шарм, эротизм, открыто выступая против пуританской и расистской Америки. Еще больше последняя будет шокирована снимками гомосексуальных и садо-мазохистских сексуальных актов. Однако Мэпплторп прямо атакует эти запреты, скрупулезно соблюдая при этом нормы классической эстетики, как если бы он хотел уравновесить вызывающее содержание мудростью и мастерством формы. Парадоксальный характер изображений привел к тому, что они очень рано получили широкую поддержку в поле искусства и в то же время до сего дня враждебно принимаются

⁶⁹⁵ Джон Копланс считает, что фотография предоставляет ему возможность «построить свою идентичность, отталкиваясь от личности» (entretien avec Jean-François Chevrier, in: *Une autre objectivité*, p. 99).

самыми традиционалистскими секторами населения, администрации и политического класса. Впрочем, нападкам цензуры подверглись не только выставки Мэпплторпа, но и его книги. Например, в октябре 1997 года Отдел по борьбе с педофилией и порнографией полиции графства Уэст-Мидлендс, угрожая заключением, потребовал, чтобы президент Бирмингемского университета распорядился уничтожить те страницы из приобретенной библиотекой книги, озаглавленной «Мэпплторп», которые полиция сочла obscene. Благодаря изображениям мужского тела и сексуальных актов, снимкам цветов и автопортретам, но также и благодаря своей болезни и обрушившимся на него ударам цензуры Мэпплторп нашел новую визуальность сексуальности, в особенности – гомосексуальности. В этой сфере он внес вклад в расширение границ видимого, изображая то, что практиковалось, говорилось и думалось маргиналами. В этом случае «сделать видимым» означало предоставить возможность существования жертвам сексуальных и расовых норм той эпохи, вывести их из темноты, разрушить границы исключенного и запрещенного. Мэпплторп сделал это с помощью фотографии, но эта новая визуальность – не только плод его изображений, эксгумации зон, укрытых от взглядов. Это плод сильной эстетической стратегии, основанной на разрыве между формальным классицизмом и провокационной тематикой; равным образом она вбирает в себя всю силу скандальной жизни Мэпплторпа до самой его болезни и смерти.

Итак, в 1980-е годы фотографии Роберта Мэпплторпа сотрясают сексуальные нормы Америки, являя собой их абсолютную противоположность: гомосексуальность и эротизм черного самца. В ходе следующего десятилетия художники уже не сотрясают, а скорее растворяют эти нормы, вводя в игру центробежные и проблематичные идентичности. Мэпплторп настаивает на признании маргинальных и отвергаемых сексуальных идентичностей, тогда как столь разные художники, как Синди Шерман, Чак Ненни, Мэтью Барни и Ребекка Бурниго занимаются тем, что смежаются, растворяют и колеблют общепри-

нятые сексуальные идентичности. Однако, как бы то ни было, с тех пор здание западной сексуальной нормы становится непрочным и дает трещины.

Переодевание – это одно из средств, используемых художниками, чтобы подорвать классические конфигурации сексуальных различий⁶⁹⁶. В 1921 году Марсель Дюшан просит Мана Рэя сфотографировать его переодетым в Рроз Селави, элегантную женщину с макияжем, в платье, колье и меховой шляпе. Этот портрет украсит этикетку знаменитого флакона духов «Прекрасное дыхание: Вуалетная вода». Почти через полвека, в конце 1960-х годов, Пьер Молинье пользуется фотографией и переодеванием, чтобы испытать состояние андрогина. Вот как он описывает чувства, которые испытал во время выполнения снимка, где он лежит на животе в кресле, размещенном перед зеркалом, в чулках и туфлях на высоких каблуках, с дилдо в заднице: «Я восхищаюсь видом моей пронзенной изнасилованной дырки в заднице, моих обтянутых ляжек и ног, обутых в туфли на высоких каблуках. От этого зрелища у меня встает»⁶⁹⁷. Затем он описывает свое поднявшееся вождение и оргазм, который охватил его от «наслаждения быть трахнутым и трахающим, исключительного наслаждения, которое позволяет нам достичь единственной истинной причины нашего существования, разрешить проблему изначальной андрогинности».

На протяжении 1970-х годов смешивание сексуальных ролей с помощью переодевания находится в центре интересов таких художников, как Урс Люти, Юрген Клауке и Мишель Журниак, чья работа «Чествование Фрейда. Критическая констатация мифологии переодевания» («Hommage à Freud. Constat critique d'une mythologie travestie», 1972–1984) состоит из четырех портретов, представленных в двух уровнях: с одной сто-

696 Marcadé, Bernard, «Le devenir-femme de l'art», in: *Feminin-Masculin. Le sexe de l'art*, p. 23–47.

697 Molinier, Pierre, «L'explication, texte dactylographié, v. 1966–1970», *Feminin-Masculin*, p. 137.

роны – вверху: «Отец: Робер Журниак, переодетый в Робера Журниака» и «Сын: Мишель Журниак, переодетый в Робера Журниака»; с другой стороны – внизу: «Мать: Рене Журниак, переодетая в Рене Журниак» и «Сын: Мишель Журниак, переодетый в Рене Журниак». Смещение полов и идентичностей здесь достигает вершины: неустойчивая идентичность сына мерцает между идентичностями отца и матери, которые с помощью подписей сведены просто к пустым маскам, симулякрам. Святое семейство для Журниака – только маскарад, где идентичности родителей и детей смешиваются и растворяются друг в друге. Не существует истины ни в сексе, ни в идентичности, ни в сексуальной идентичности. Соединение переодевания, фотографий и подписей под ними здесь обнаруживает неправду, присущую той правде доминирующей сексуальности, согласно которой анатомия определяет сексуальную идентичность – в соответствии с изречением, поддержанным самим Фрейдом: «Анатомия – это судьба».

Хотя Мэпплторп и ставит под вопрос установленный сексуальный порядок, утверждая право на отличие, он остается пленником бинарной оппозиции гомосексуального и гетеросексуального, в противоположность трансвеститам и транссексуалам, стирающим бинарную структуру доминирующей сексуальности. Средствами фотографии Мэпплторп утверждает и изменяет контуры территории легитимной сексуальности, тогда как с помощью андрогинности некоторые художники конца XX века, напротив, проявляют возможность неопределенной сексуальности с неясными контурами и многообразными маршрутами, где женщина и мужчина, женское и мужское, «она» и «он», гомосексуальное и гетеросексуальное теряют свою традиционную существенность, где эти полюса старой социальной метафизики, анатомически и социально размеченные, оказываются связаны бесчисленными переходами.

В своем альбоме «Женщина и...» («La Femme et...») Аннет Мессаже, любительница создавать гибриды из жанров, стилей и материалов, а также коллекционировать и подделывать, ри-

сует на коже обнаженной женщины мужские тестикулы и половой орган в состоянии эрекции, выглядывающие из волос на лобке, а затем фотографирует это. Другой снимок показывает эту даму, которая с усмешкой ласкает пальцем этот мужской половой орган, украшающий ее живот и превращающий ее в гермафродита. Дважды десятилетиями позже Софи Калль обновляет эту ситуацию фотографией, показывающей анфас писающего мужчину, причем его половой орган держит женская рука. Она рассказывает: «В моих фантазмах я мужчина. Грег это очень быстро заметил. Возможно, именно поэтому однажды он предложил мне пописать вместе. Это стало у нас ритуалом: я прижимаюсь к нему сзади, я вслепую расстегиваю его брюки, беру его пенис, пристраиваю его в правильную позицию, прицеливаюсь»⁶⁹⁸. Что касается молодых девушек, которых фотографирует японец Норитоши Хиракава в серии «Добродетель в грехе» («Virtue in Vice», 1997), они с невинным видом спокойно позируют в общественных местах: в парке, в мужском туалете и т. д., но делают это со спрятанным под юбкой вибромассажером, который проникает в них. Иначе говоря, в том, что женщины Мессаже, Калль и Хиракавы доставляют себе более или менее приятные ощущения, вводя эрзац фаллоса, представляя себе, что у них есть мужской половой член, или охватывая его рукой, они следуют, без сомнения, не столько фетишизму, сколько широкому движению преодоления бинарных оппозиций и анатомических детерминаций. Такое же удовольствие, заключенное в том, чтобы быть одновременно женщиной и мужчиной, разрушить ограничения неподвижных идентичностей, расстроить тиранию анатомии, выражается также в переодеваниях Синди Шерман в юношу в шортах и алой рубашке («Без названия #112, Красная рубашка» – «Untitled #112, Red Shirt», 1982) или у Кэтрин Опи, которая в серии «Быть и иметь» («Being and Having», 1991) исчезает под самыми карикатурными атрибутами маскулинности – огромными усами и

698 Calle, Sophie *Des histiores vraies*, serie *Le Mari: Le Divorce*, 1993.

бородой, черными очками и т. д. Портретами усатых молодых женщин, сделанными Жанной Дэннинг (1988), или ню борода-той женщины Дженнифер Миллер («Jennifer Miller. Pin up #1», 1995), выполненным Зоей Леонард, фотография доказывает, что природа менее абсолютна, чем общество, всесторонне за-крепляющее и заостряющее сексуальные роли.

За исключением таких художников, как Чак Нэнни, кото-рый переодевается в девушку в юбке с длинными волосами, но сохраняет при этом свою бороду и волосы на ногах (1992), чаще всего художественная «постановка под вопрос» домини-рующего сексуального порядка исходит от художников-жен-щин. Журниак, Люти и Молинье почти не имели преемников. Действительно, сегодня главным образом на трансвеститов и транссексуалов, находящихся вне поля искусства, возложена миссия выражать женскую часть мужчины⁶⁹⁹ в аспекте живо-го симулякра идеальной женщины, доводя это до пароксизма и карикатуры.

В целом произведения искусства-фотографии конца века, ко-торые противостоят сексуальному и телесному порядку, исполь-зуют три основные стратегии. Первая (у Кларка и Биллингема, затем у Голдин и Мэплторпа) мобилизует тела, маргинальные по отношению к доминирующему социальному пространству. Именно здесь, в этом различии, в их сингулярной идентично-сти меньшинства произведения и черпают свою способность к сопротивлению. Во-вторых, некоторые произведения таких художников, как Аннет Мессаже, Мишель Журниак и Софи Калль, противопоставляют маскулинному доминированию раз-мывание и гибридизацию сексуальных разделений и идентич-

699 Энди Уорхол: «Трансвеститы являются живым свидетельством того, чем хотели быть женщины, того, чем некоторые люди хотели бы их видеть, и того, чем некоторые женщины еще хотят быть. Трансвеститы – бродячие архивы идеальной женственности звезд кино. Они выполняют документальную функцию» (Warhol, Andy, *Ma philosophie de A à B*. Paris: Flammarion, 1977, p. 52).

ностей. Третью стратегию разрабатывают Орлан, Ванесса Бикрофт и Мариико Мори, которые вместе с некоторыми другими доводят смешение и гибридизацию до той крайней точки, где идентичности и сингулярности растворяются – виртуализируются.

Орлан становится знаменитой после скандала, разразившегося в 1976 году вокруг «Поцелуя художника» («Le Baiser de l'artiste»). Тогда она представила себя как объект боди-арта на Международной ярмарке современного искусства в Париже в машине для поцелуев, которую она задумала как муляж своего торса. Бросив в прорезь монетку в пять франков, любой автоматически получал право поцеловать ее. В конце 1980-х годов – новый скандал: Орлан предпринимает серию перформансов в форме операций эстетической хирургии. Семь из них уже имели место, и каждая была поставлена и исполнена художницей под местной анестезией. После операций оставались фотографии, видео, синтетические изображения, то есть реликварии, представляющие собой плексигласовые блоки, где были заключены ее ткани и кровь. Операция, совершенная в 1993 году в Нью-Йорке, передавалась по спутниковой связи, ее прямую трансляцию смотрели в Париже в Центре Жоржа Помпиду. Все эти изображения представляют лицо Орлан, раскрытое скальпелями, ее кровоточащую, разверстую, вздувшуюся плоть. С точки зрения ее многочисленных критиков, это скандално во многих отношениях.

Орлан скандальна прежде всего потому, что она снова отходит от доминирующего нарциссизма, который ассоциирует каждое тело с глубокой личностной идентичностью. Разрушая огромное значение, придаваемое телу-личности, ее тело-машина выступает против невероятного расцвета телесных практик и методов ухода, предназначенных для замедления старения и стирания знаков физической деградации. Диететика, спорт и, конечно же, эстетическая хирургия входят в арсенал средств, соединяющих усилия, лишения и страдания, чтобы привести

тело в соответствие с нарциссическим императивом вечной молодости и стандартной красоты. Работа Орлан находится в оппозиции к этому подходу. Эстетическая хирургия для нее является художественным инструментом, а не средством соответствовать социальным нормам красоты или подчиниться желанию мужчин (в чем, впрочем, ее упрекали феминистки). Ее тело это не объект внимательных забот, а настоящий художественный материал. В ней все сходится ради того, чтобы растворить идентичность и пол, ослабить их связи с телом: у нее нет имени, а фамилия Орлан не имеет пола; кроме того, она часто весьма провокационно противостоит феминисткам, например перемешивая артикли мужского и женского рода: «Я – *одна* мужчина и *один* женщина» («Je suis *une* homme et *un* femme»); наконец, операции делают эти видимости слишком летучими и преходящими, то есть слишком виртуальными, чтобы они могли служить основанием для стабильной идентичности. Хирургия как непосредственный способ конструирования – деконструирования и реконструирования – плоти не только образует ее, но и преобразует.

Равным образом Орлан scandalозна по причине своего (предполагаемого) мазохизма, хотя она отказывается от боли, систематически прибегая к местной анестезии, хотя «Добровольные мучения» («Les Tortures volontaires», 1972) Аннет Мессаже уже подробно показали, что согласны претерпевать женщины, чтобы оставаться «красивыми» и нравиться мужчинам. «Поцелуй художника» тоже был трижды неприемлем: с точки зрения морали, он воспевал удовольствие и его продажность; с точки зрения мужчин, он разоблачал подчинение женщин их желаниям; с точки зрения эстетики, он провозглашал «плотское искусство», то есть плоть как художественный материал, что и отстаивает сегодня Орлан.

Наибольшая же scandalозность, без сомнения, проистекает из того факта, что операции прямо воздействуют на само лицо. Будучи поверхностью контакта внешнего и внутреннего, лицо представляет собой центральное место производства значе-

ний, где мы являемся интерпретаторами и интерпретируемыми, и субъективации, поскольку через лицо мы зафиксированы в качестве субъекта. Именно поэтому лицо требует контроля и управления, и свободное изменение лица без медицинской необходимости кажется настолько извращенным действием, что может только вызывать недоумение и ассоциироваться с мазохизмом или влечением к смерти. Тем не менее операциями руководило прямо противоположное: поиск чистого желания, который осуществляется прежде всего в нарушении границ, навязываемых желанию моралью, психоанализом, феминизмом и особенно – религией.

Несмотря на свою жестокость, даже и при обезболивании, хирургия послужила утопии не знающего преград желания, позволяя Орлан сделать себя гипертелом, виртуальным телом. Изменяя свое лицо по образцу персонажей знаменитых картин, Орлан буквально воплощает в своем теле частицы обширного корпуса истории искусства и одновременно прибавляет свое собственное тело к телу искусства, изготавливая реликварии и рисунки, сделанные ее тканями и кровью, трансформируя саму себя в настоящее живое произведение искусства. Итак, соединение своего лица и своего тела с лицом и телом искусства, уподобление живой материи художественному материалу, стирание различий между публичным и приватным, внутренним и внешним, здесь и там – таковы процессы, посредством которых лицо и тело здесь и сейчас теряют свою реальную плотность, покидают субъективную интимность, выходят вовне и растворяются в огромном гибридном глобализованном гипертеле искусства. Это не может оставить без изменений и само искусство.

С середины 1990-х годов Ванесса Бикрофт организует в самых больших музеях мира перформансы с молодыми женщинами, поставленными на высокие каблуки и раздетыми или одетыми только в легкое белье. В феврале 2001 года в Кунстхалле в Вене перформанс «VB 45» (сорок пятый) предоставил возможность с помощью объявлений набрать пятьдесят молодых

австриек от восемнадцати до тридцати пяти лет, стройных, ростом 1,75–1,85 м. Они должны были на протяжении трех часов стоять молча, не встречаясь взглядами с зрителями, которые, в свою очередь, были приглашены наблюдать за тем, как усталость действует на тела и изменяет живую картину. Совершенство тел и реквизита служит главной линии: «Ошибка в перформансах – это девушки, обутые в плохую обувь или одетые в невзрачные свитеры, которые им велики или малы»⁷⁰⁰. Именно пластическое совершенство руководит отбором фигуранток и выбором используемых обуви и белья от самых знаменитых дизайнеров: для перформанса в Музее Гуггенхайма Бикрофт «просто нашла самые дорогие бикини, какие существовали на тот момент»; именно поиск совершенства и абсолюта ведет художника также к тому, чтобы все больше и больше обнажать своих моделей: «На самом деле мой идеал в одежде – это ню», – заявляет она. Избранные ею женщины от рождения имеют слабо развитую грудь – настолько мальчишескую, насколько это возможно, они способны «быть обнаженными, не будучи сексуальными», они достаточно бестелесны, чтобы их нагота могла парадоксальным образом «охлаждать» публику и делать из ее перформансов антисекс-шоу. Ванесса Бикрофт черпает свои эстетические ориентиры, свой образ действий и идеал прекрасного в моде от-кутюр, в роскоши. Ее фигурантки, калиброванные, обнаженные, десексуализованные, неподвижно размещенные в пространстве, на самом деле представляют собой только проявления одной и той же абстрактной модели. Это не клоны, но уже и не настоящие люди-женщины: это существа-мутанты, далеко уклонившиеся от пределов феминизма предшествующих десятилетий.

Японская художница Мариико Мори, которая также появляется на международной художественной сцене в середине

⁷⁰⁰ Beecroft, Vanessa, entretien avec Munro Galloway, *Art Press*, N 265, févr. 2001.

1990-х годов, идет еще дальше Ванессы Бикрофт в развоплощении и стирании сингулярностей. Ее дематериализованный и лишенный основ мир согласуется с культурой компьютеров, сстей, игр, моды, кибермузыки и бесконечного микширования. Фотографируется ли она в виде картинки из комикса, или в виде сверхъестественного существа в окружении маленьких летающих будд, помещает ли она себя в мизансцену виртуального рая, где перемешаны футуристические одежды и среда хай-тек, появляется ли она в «Начале конца» («Beginning of the End») внутри плексигласовой капсулы, одновременно представляющей собой кокон и интеркосмический объект, помещенной в тринадцать мест, символизирующих прошлое (Ангкор, Гиза, Ур и т. д.) и становление планеты (Лондон, Токио, Гонконг, Шанхай, Нью-Йорк и т. д.), в любом случае ее изображения (часто очень большого формата) всегда фесричны, обольстительны, зрелищны и яркие. От них исходит оптимизм, который заставляет верить, что найдена гармония между искусством, жизнью, счастьем и деньгами, даже если эта гармония на самом деле и представляет собой лишь поверхностное забвение, безразличное к вполне конкретным бедствиям мира, не знающее о них. Разве не пытается сама художница примирить аборигенов Австралии с «глобальным капитализмом»⁷⁰¹, добродетели обмена – с добродетелями капитала? Разве она не стремится во имя гуманизма, предполагаемых универсальных ценностей и духовности возобновить связи между искусством, религией, наукой и природой, которые были разорваны в течение XX века? В забавной смеси футуристических технологий и культурных традиций, глобальных акций и гимна локальным культурам, забегаая вперед в поисках утраченного рая, Мариико Мори стремится выровнять шероховатости мира. Неровностям и конфликтам настоящего она предпочитает ностальгические воспоминания

⁷⁰¹ Mori, Mariko, entretien avec Eleanor Heartney, *Art Press*, N 256, avril 2000.

о мифическом прошлом и гладкие спокойные горизонты предсказанного будущего. Работа Мариико Мори приводит к отступлению из мира, когда от него бегут, помещая себя в других пространствах и временах, в царстве, где тела, культуры, пол, природа, технология, божества, Восток, Запад, капитализм и аборигены смешиваются во вселенской гармонии. Что может быть наивней, чем открыто ставить своей целью «приобщить людей к духовной основе мира, отвратить их от политических, религиозных и идеологических противостояний, свирепствующих на планете Земля»?

Появление на художественной сцене таких работ, как произведения Ванессы Бикрофт и Мариико Мори, происходит примерно через четверть века после публикации «Талсы» Ларри Кларка (1971) и дебюта Нэн Голдин. Глубокие экономические и социальные потрясения, которые произошли за этот период, сопровождались значительными трансформациями технологий, отношений между людьми и миром, чувственности и менталитета. Роль фотографии в искусстве изменилась в аналогичных пропорциях. Кларк и Голдин, а также Араки, Мэпплторп, Колпманс и Биллингем фотографически освободили маргинальные зоны, выступили против социальных норм, изобрели новые модусы визуальности (часто сексуальной или телесной), утвердили сингулярные идентичности, которые обрели свою территорию в фотографии. На смену утверждению различий и идентифицирующих сингулярностей приходят тематизация того же самого и определенная формальная стандартизация. Будучи детерриториализующим феноменом, увеличивающаяся глобализация художественной сцены, выраженная в автономизации произведений от местной конъюнктуры и в росте транснационального художественного сообщества, вносит свой вклад в обесценивание идентифицирующего подхода, как сексуального и телесного, так и территориального и национального. Таким понятиям, как «я», «пол», «территория», «здесь», а также «нация» в произведениях составляют конкуренцию ценности того же самого и виртуального.

ОТМЕНА ИЕРАРХИЙ

В конце тысячелетия искусство-фотография участвует в движении секуляризации искусства, внося свой вклад в воспитание зрителя, готового к роли актера, и в принятие коммерческой и предпринимательской модели. С одной стороны, отношения между произведениями и зрителями обновляются с помощью принципов обмена и форм диалогизма. С другой стороны, потребление, реклама, мода, предпринимательство – словом, все традиционно внешнее по отношению к искусству становится эстетическими моделями.

Диалогизм

После политики художников, достигшей своего апогея в живописи действия (параллельно политике автора в кино новой волны), сегодня искусство открывается политике зрителей. В этой ситуации произведение больше не является завершенным объектом, предсуществующим зрителю, чьи функции сводятся только к оценке или интерпретации, – оно вписывается в динамичное взаимодействие со зрителем. Произведение превосходит свою традиционную обусловленность изображения (или вещи), предложенного взгляду, фиксированного в зале галереи или музея. Напротив, то, что показано, теперь является только одним из моментов произведения-процесса, в котором зритель приглашен прямо или косвенно участвовать. «Именно зрители делают картины», – провокационно заявил Марсель Дюшан, а затем в 1957 году уточнил, что зритель «вносит свой вклад в творческий процесс»⁷⁰². Этот имманентный произведениям диалогизм, провозглашенный Дюшаном, вторит анализу, проведенному в 1920-е годы семиотиками, например Михаилом Бахтиным, утверждавшим, что «художественный факт, взятый в его полноте, не заключен ни в вещи, ни во взятой изолирован-

702 Duchamp M., *Duchamp du signe*, p. 247, 189.

но психике творца, ни в психике воспринимающего, но он содержит все три этих аспекта. Художественный факт – это особая, зафиксированная в произведении искусства форма взаимоотношений творца и воспринимающих»⁷⁰³.

Упомянутые выше молодые японские женщины Норитоши Хиракавы чинно позируют в общественных местах с вибромассажером между ног, спрятанным под их юбками. Вопреки всем усилиям фотографов, реальность всегда расстраивает попытки полностью описать и передать ее. Хиракава обнаруживает именно этот провал фотографической репрезентации (в противоположность документальной практике), он громко заявляет, что зрителю необходимы активная вовлеченность и предварительные знания, чтобы получить доступ к произведению и к тем простым фактам, лишь слабым эхом которых в конце концов и является изображение. Будучи частью, элементом произведения, изображение вписывается в процесс, в данном случае сексуальный, но и более широкий, бросающий вызов фотографической регистрации. Работа Норитоши Хиракавы делает очевидными прорехи в фотографической репрезентации, обнаруживает ее поверхностность, структурную неспособность давать отчет о глубине состояний и вещей. Расстояние между реальностью и ее видимостью огромно. На фотографии, озаглавленной «В спальне среди ночи: 2 апреля 1993, около 13.30 в парке Иногашира, Токио», мы видим заросшую аллею парка, женщина и ребенок сидят на скамейке; неподалеку другая скамейка, где находится пара, причем женщина сидит верхом на коленях мужчины. На первый взгляд, все весьма ordinarily. Вот только Хиракава сопровождает свой снимок таким сертификатом, подписанным протагонистами: «Мы, г-н Тецуя Ширатон и г-жа Маюми Шимокава, состоим в сексуальных отношениях (совокупляемся). Заявляем, что когда г-н Норитоши Хиракава

703 Bakhtine, Mikhaïl, «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie» (1926), in: Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, p. 187.

сделал эту фотографию, наши половые органы были соединены, хотя на картинке этого и не видно»⁷⁰⁴. Привлекая тексты Сент-Экзюпери для художественной критики документальной идеологии, можно было бы сказать, что самого главного глазами не увидишь.

Хотя большинство произведений Альфредо Хаара начинаются с фотографического репортажа, они всегда превосходят документальную идеологию и создают активную позицию зрителя. Его подход радикально отличается от подхода таких документальных фотографов, как Себастьян Сальгадо. Это проявляется, например, в работах, которые они оба посвятили золотому прииску в Серра-Пеладе. На этом знаменитом бразильском прииске, печально известном крайней суровостью условий и отсутствием механизации, руда часто добывалась голыми руками и транспортировалась людьми на спине в ужасных климатических условиях. Сальгадо извлек из этого вибрирующий гуманизм репортаж, в котором изысканный кадр, свет, черно-белая фактура, отсылки к религиозной иконографии – все сошлось для того, чтобы тронуть зрителя, заставить его почувствовать глубокую негуманность ситуации прошедших времен. Эти колесики огромной человеческой машины, тела, испачканные грязью, согбенные в усилиях, безжалостно прикованные к прииску, позволяют услышать глухой ропот их страдания, претворенный магией фотографа в песнь последнего вздоха. Шахта похожа на чистилище. Альфредо Хаар действует иначе. Из большого числа фотографических, фильмических и звуковых документов, собранных им на прииске, он использует всего пять снимков и задумывает инсталляцию из пяти диптихов под названием «Золото потру» («Gold in the Morning»), которая была представлена на Венецианской биеннале в 1986 году. Каждый снимок вложен в освещенный ящик, приклеенный к золотистой металлической

704 Photographie NB, 127 × 190 cm, Frac Languedoc-Roussillon.

коробке, напоминающей о блеске и цвете золота. Напряжение между двумя ящиками, между фотографией и позолоченной поверхностью, лицами с отпечатком труда и развопощенной поверхностью металла придает человеческую плотность поверхностной и абстрактной ценности обмена и богатства. Несколькими месяцами позже в нью-йоркском метро, на станции Спринг-стрит, неподалеку от Уолл-стрит, Хаар сделал инсталляцию «Ажиотаж». На этот раз снимки горняков соседствовали с панно, где был указан курс золота на различных биржах мира. Таким образом, Сальгадо и Хаар соотносятся как самодостаточный снимок и инсталляция, черное и цветное, пресса и мир искусства, документ и произведение, но прежде всего они по-разному обращаются к зрителю: эмотивное восприятие, предполагаемое Сальгадо, противостоит участию в размышлении, которое стимулирует Хаар. Подобное различие, как уже было отмечено выше, существует и между позициями Хаара и фотографа Жюль Переса в изображении Руанды. Репрезентация остается горизонтом фотографов, тогда как для современного художника она является только материалом, вписанным в процесс изобретения отношений с миром. Художественная работа некоторым образом начинается там, где заканчивается репрезентация. Как и другие художники, Альфредо Хаар изготавливает фотографические изображения только для того, чтобы открыть, расколоть их, чтобы превзойти репрезентацию и документальную идеологию, что противоположно ординарным – платоническим – концепциям отношений вещей и их изображений.

Далеко за пределами фотографического материала многочисленные произведения 1990-х годов ставят своей целью установить диалог со зрителями, стимулировать их активную ответственность. В том, что Николя Буррио называет «эстетикой взаимоотношений», репрезентация отменяется ради отношений с миром, художественные формы уступают место способам человеческих взаимоотношений, искусство-вещь начинает исчезать за искусством-событием. Об этом красноречиво свиде-

тельствует пример Риркрита Тиравани, создающего открытые и удобные пространства, зоны отдыха, кафе и кухни, в самих местах искусства. Зрителей приглашают отдохнуть, выпить или поесть, чтобы превратить их в участников процесса и изменить те отношения, в которых они состоят с произведениями, галереями или музеем. Произведение становится местом общения, дискурсивно множественным пространством: контекст является и его субъектом, и его проектом. Выставка сама по себе превращается в произведение, а зритель одновременно является исполнителем и материалом.

Наряду с этими произведениями, не только включающими в себя производство предметов, субъективность художника и критику мира искусства, но и активно вовлекающими в себя зрителей, некоторые работы решительно ориентированы на Другого – чужого, отличающегося. Тем не менее в этой области фотография присутствует в меньшей степени, чем другие практики, особенно видео. Например, в видео Гэри Хилла «Зритель» («Viewer», 1996) актеры (рабочие-иммигранты) и зрители обмениваются ролями и взглядами. В видеоинсталляции «Являетесь ли вы шедевром?» («Are You a Masterpiece?») Сильви Блошер стремится разделить свою власть художника со своими моделями, установить диалогические двусторонние отношения между художником (субъектом) и его моделью (объектом), что не происходит само по себе.

В той же манере, что и Сильви Блошер, но используя фотографию, Марк Пато вводит в дело процедуры, направленные на создание для его моделей таких условий, которые дают им возможность стать субъектами. Фотография-документ долгое время бесстыдно похищала у моделей их изображения, но теперь речь идет о том, чтобы предоставить им роль активных партнеров в фотографическом процессе. Многие модели Марка Пато находятся в ситуации слабости, зависимости и исключенности, что сообщает им парадоксальную способность вести эту игру, регулировать ее ритм и изменять ее процедуры. Это

особенно видно в серии, над которой он работал с 1996 года в Товариществе «Эммаус».

Прежде чем фотографировать членов общины «Эммаус» (бывших заключенных), Пато счел важным в течение нескольких дней разделять их жизнь, чтобы лучше понять их. Сориентировавшись таким образом, он понял, в частности, что они не поддерживают почти никаких отношений между собой. В ситуации столь глубокой изоляции индивидов, собранных в одном сообществе, скоро обнаружилась невозможность любого группового или даже двойного снимка. Многие другие предложения равным образом потерпели неудачу, столкнувшись с этими глубоко дезориентированными людьми, травмированными хаотичной личной историей, людьми, слишком далскими от правил обычной жизни, чтобы к ним можно было применить обычные процедуры фотографии. Тогда появилась особая процедура. То, что придумал Пато, на самом деле является процедурой сближения, контакта. Каждый член общины был сфотографирован один в комнате, но было сделано несколько снимков: сначала из самого отдаленного места, затем все ближе и ближе, причем Пато и его модель могли прервать сеанс в любой момент. Как рассказывает Пато, «эта работа длилась полтора года. Нам было важно установить близкие отношения друг с другом. Мой глаз изменился: я увидел вещи, которых раньше не видел. Я понял, что у других есть что-то, чему они могут меня научить»⁷⁰⁵. Фотографирование и диалог здесь соединяются в осторожном и всегда особенном поиске правильной дистанции по отношению к Другому. Построить близость и общение невзирая на различия и опираясь на них, открыть взаимно обогащающую отдаленность, приспособить свои методы и ритмы к методам и ритмам Другого – таковы главные элементы диалогической фотографии. Марк Пато извлекает из нее свои умения, особенные изображения, а также способ социального действия. В этом систематическом поиске диалога он парадоксальным

705 Pataut, Marc, conference au Forum culturel du Blanc-Mesnil, 1997.

образом предпочитает легким и быстрым аппаратам тяжелую и медленную фотографическую камеру. Аппараты 24 × 36 мм легко поднести к глазу, но камера, несмотря на свой объем, вес и архаичность, обладает большим преимуществом перед ними: она не отсекает оператора от мира и благоприятствует диалогу с моделью. Так фотографическая камера, модель и художник образуют простую и архаичную триаду, с опорой на которую строится общение, проходящее не только через глаз, но и через тело: его силу, вес, способ размещаться перед моделью.

Прежде чем английская художница Джиллиан Виринг обратилась к видео, она пользовалась фотографией, чтобы выйти навстречу Другому, и тоже разработала особую процедуру. В серии «Знаки, которые говорят то, что вам хочется, чтобы они говорили, а не знаки, которые говорят то, что кто-то другой хочет, чтобы вы сказали» («Signs that Say what you Want them to Say and not Signs that Say what someone else wants you to Say», 1992–1993) она обращается к анонимным прохожим в Лондоне, протягивая им маркер и лист картона, на котором она предлагает выразить их чувства или мнения в данный момент; затем она просит их повернуть свою надпись к аппарату и фотографирует их. Это приводит к тому, что в обычном уличном кадре бегут желания, тревоги и особенно – безнадежность: «У меня нет надежды» («I'm desperate»), – вырывается у элегантного молодого человека, а сообщение зрелой дамы заканчивается словом «безнадежный» («hopeless»). Согласно Виринг, «самый главный аспект, который присущ факту обращения к неизвестному на улице, – это взаимодействие между нами»⁷⁰⁶. В этом строгая противоположность краденой фотографии репортажа: здесь речь идет о создании условий для того, чтобы индивиды согласились перейти от анонимности к публичной исповеди и самовыражению. В серии «Травма» («Trauma», 2000) Джил-

⁷⁰⁶ *Wearing Gillian, Sous influence*. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001. p. 12.

лиан Виринг совершает такой же шаг, но заменяет фотографию на видео: она снимает мужчин и женщин в масках, рассказывающих в студии о своих травмах. Именно потому, что рассказы героев видео слишком сильны и болезненны, несовместимы с публичностью, все эти люди и надели маски. На определенном уровне страдания невозможно одновременно показаться и рассказать, потому что произносимое и видимое несовместимы, слишком трудно воспринимать их одновременно.

Поместить искусство под власть общения и диалога, предоставляя зрителю активную позицию и ориентируя действие на Другого – это дает возможность искусству вступить в резонанс с миром, секуляризоваться; это путь скромного сопротивления исключению Другого, изоляции, индивидуализму. Тем временем мир сильно воздействует на искусство через наиболее отдаленные от него области: через экономику рынка с ее механизмами, структурами, ценностями и формами, которые с конца XX века безраздельно царят повсюду на Западе.

Часть искусства так и работает между микросопротивлением и зараженностью, и его произведения в таком случае глубоко отформатированы и структурированы массовым потреблением, собственностью, рекламой, товаром, модой, предпринимательством – словом, моделями бизнеса.

«Бизнес-модели»

Матье Лоретт на протяжении нескольких лет вполне законным порядком питался, мылся, брился бесплатно, покупая только продукты, предлагаемые по акциям «первая покупка бесплатно» или «если не понравится, мы вернем вам деньги», столь дорогим маркетингу массовой дистрибуции. Но он не удовлетворился личным сопротивлением: он искал способ широко распространить свой опыт эксплуатации слабостей, присущих системе потребления. Поэтому в октябре 1997 года в регионе Нанта прошла его акция «Будем жить бесплатно! Откройте для себя продукты со скидкой 100 %!»: в доказа-

тельство грузовик-витрина представлял населению продукты со скидкой, рекламные проспекты и плакаты. Он организовал также экскурсии в супермаркеты и конференции на тему «Как делать бесплатные покупки». Наконец, он выступил в региональной прессе и на телевидении. Вполне логично, что затем он создал «Веб-сайт бесплатных продуктов» («Le web des produits remboursés»), интернет-сайт, который представляет лучшие предложения на данный момент: «Сотни продуктов, за которые вам полностью вернут деньги, их описание, их фотографии, куда писать... Другой хороший план Матье – бесплатные меню и т. д.»⁷⁰⁷. Тональность и замысел этого сайта увеличивают двусмысленность (преднамеренную) работы Лоретта, которая подтверждает, что невозможно безнаказанно эксплуатировать слабости маркетинга, поскольку сайт постоянно с рискованной неопределенностью колеблется между сопротивлением, прозелитизмом и рекламой.

Работы Клода Клоски, посвященные знакам массовой дистрибуции, оказывают критическое воздействие и благодаря содержащейся в них игре аккумуляций и конфронтаций с очевидностью обнаруживают, что наш визуальный мир пресыщен знаками и риторикой товара. Большая фреска «Auchan» (1992) представляет собой десять алфавитов: двести шестьдесят букв, сфотографированных с многочисленных рекламных лозунгов, которыми переполнены храмы потребления – супермаркеты. Работа «1000 вещей, которые надо сделать» («1000 choses à faire», 1993–1997) объединяет тысячу приказов, извлеченных из рекламы («Залейте полный бак тонуса», «Взбодритесь», «Потребуйте Луну»). Этот концентрат товарной риторики наглядно иллюстрирует предостережение Делеза и Гваттари: по их мнению, язык «является вовсе не сообщением информации, но передачей приказов, а это большая разница»⁷⁰⁸. Рыночные

707 <http://www.labart.univ-paris8.fr/laurette>.

708 Deleuze G., Guattari F., «Postulats de la linguistique», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 100.

образы, заполняющие наш взгляд и ориентирующие наши действия, размечают также наше время, как подчеркивает коллаж «С 5 января по 31 декабря 1994», где год без всяких временных лакун нарезан как последовательность рекламных кампаний: «С 19 января по 29 января. Прекрасные кварталы в Леклерк», затем «12 дней скидки с 27 января по 7 февраля. Специальное предложение: горючее на 10 000 км» и т. д.

Зараженность (промежуточное состояние между повторением и сопротивлением) произведений миром товаров и потребления является выражением секуляризации искусства, которая проявляется также в том, что некоторые из произведений, даже самые радикальные, подвержены обаянию рекламной фотографии.

Реклама

Известно пристрастие к рекламе поп-арта, и в особенности Энди Уорхола. Однако он осуществляет и критику общества потребления и спектакля, низводя звезд (Мэрилин Монро, Элвиса Пресли и т. д.) до уровня вещей и противопоставляя разнообразные катастрофы (дорожные происшествия, электрический стул и т. д.) их дешевому блеску и фальшивому счастью.

Самым неожиданным образом рекламная форма обнаруживается в открыто критических работах. Ханс Хааке обращается к наиболее испытанным рекламным техникам, чтобы разоблачить тайные сделки больших предприятий-меценатов с диктатурами. Серия «Особая порода» («A Breed Apart», 1978), посвященная автомобилестроительной компании «British Leyland», состоит из семи задуманных в форме рекламы, включающих логотип фотографий роскошных лимузинов. На трех фотографиях из серии «Это Алкан» («Voici Alcan», 1983) также предоставлено значительное место логотипу большого квебекского алюминиевого завода, обвиняемого в том, что он соединяет художественное меценатство и сотрудничество с южноафриканскими властями.

Медиа и афиши занимают центральное место в работах Барбары Крюгер, которая использует рекламную риторику, чтобы обнаружить стереотипы женщины как носителя социальных норм, подчинения, власти. Часто жесткое напряжение между слоганом и фотографией сообщает изображениям графическую идентичность, делающую их мгновенно узнаваемыми, как логотип. Первые работы Крюгер, насыщенные идеями Мишеля Фуко, Жана Бодрийера и Ролана Барта, модные в интеллектуальной и художественной нью-йоркской среде 1970-х годов, отличаются открытая воинственность. Их огромным достоинством можно считать то, что им удалось избежать формалистского уклона американского искусства 1980-х годов, и тем не менее они противоречивы с точки зрения как художественной, так и политической. Задуманные для передачи открытого концептуального смысла и выдвижения альтернатив, они находятся на проблемном пересечении искусства и коммуникации и рискуют потерпеть неудачу в своей попытке противостоять «курсу мира»⁷⁰⁹, изменить смысл на противоположный. Именно такое изменение смысла характеризует эволюцию работ Барбары Крюгер в ходе 1990-х годов: например, без значительных перемен она поставила свою графическую систему на службу большой рекламной кампании газеты «The Economist» («Экономист»), чья идеологическая ориентация прямо противоположна провозглашенной в ее феминистских произведениях, враждебных власти денег и патриархату.

Серия, выполненная для «Экономиста», демонстрирует не только тупики ангажированного искусства и работы самой Крюгер, но и фундаментальную гетерогенность, разделяющую слова и формальные структуры, сообщения и изображения, рациональный дискурс (логос) и идиосинкразические дорациональные отношения с вещами (мимесис) – словом, обнаруживает удаленность сообщения от искусства. Если слоганы Крюгер служили прежде всего тому, чтобы бросить вызов рекламному

709 Adorno Th. W., *Notes sur la littérature*, p. 289.

механизму, то кампания для «Экономиста» представляла собой своего рода ее реванш. Механизм переменял идеологию и принял публицистические сообщения, присвоив означущую силу форм. В слиянии искусства и рекламы, задуманном Крюгер, именно реклама диктовала свой закон: формы и носители (особенно настенные плакаты крупного формата) навязывают себя сообщениям, потому что формы, механизмы, носители передают сообщение только при том условии, что оно подчинится их собственной логике.

Мы видели, как Деннис Адамс, который часто размещает в городе фотографии на больших щитах или автобусных остановках, работает над разрушением механизма рекламы: он отказывается от одноголосных или открытых сообщений, вписывает каждую свою работу в плотность особенного места, предпочитает скорее ставить вопросы, чем предлагать ответы. Его действия, столь отличные от действий Барбары Крюгер, еще больше отличаются от стратегии Ричарда Принса. Принс, принадлежащий к поколению апроприаторов изображений, фотографирует в журналах рекламу, а затем отрезает ее текст. Его серия «Ковбой» («Cowboys», 1980–1987) посвящена рекламным кампаниям «Marlboro». Интерес к рекламе отличает Принса от таких апроприаторов, как Шерри Ливайн, и сближает его с поп-художниками, от которых, однако, он отличается своими попытками опрокинуть рекламную логику. Уорхол с помощью двойной игры сериграфии и ретуши превратил символические знаки культуры и массового потребления в картинки и серии. Что касается Принса, он производит уникальные снимки с серийных изображений, расшатывает идеализированный и развоплощенный мир рекламы с помощью преднамеренной неточности своих фотографических репродукций.

Во Франции 1980-х годов существовало множество слияний рекламы и искусства, где материал-фотография часто использовался эксклюзивно или в сочетании с другими. Напри-

мер, Бертран Лавье формирует названия своих знаменитых скульптур, сделанных из поставленных друг на друга предметов (холодильник на сейфе, лампа на металлическом ящике с выдвижными ячейками и т. д.), только из названий фирм, и выставляет на вид их логотипы: «Sital/Empire» (1986), «Brandt/Fichet Vauche» (1984), «Knapp-Monarch/Solid Industries» (1986) и т. д. Марка, то есть коммерческий характер объекта, столь же значима, как его пластическая ценность. Сделанные в то же время «Устройства» («Arrangements») Анжа Лессиа состоят из радио JVC с упаковкой, автомобиля «CDV Mercedes 300 SE», размещенного на постаменте, какие используются в автосалонах, а также двух сверкающих мотоциклов «Хонда», помещенных перед шестью постерами, изображающими целующихся подростков. Реклама, роскошь и блеск сошлись в мире коктейлей, флейт и бутылок шампанского, который Филипп Казаль фотографирует, используя канонические формы рекламы, вплоть до того, что он делает из своей подписи настоящий логотип, то есть дает своему имени статус марки. Как ответственный редактор журнала «Public» Казал в 1989 году принимает участие в проекте «Французского искусства нет» («Il n'y a pas d'art française»): вместе с ним Жаклин Дориак, Ришар Бакье, Жан-Марк Бустамант, Бертран Лавье, Жерар Коллен-Тьебо, Анж Лессиа и Мишель Вержу жалуются на то, что их искусство находится «вдали от международного признания: оно лишено рынка, лишено слова, внимания критики, поддержки большой прессы»⁷¹⁰ в момент полного расцвета «общества коммуникации». В ответ на эту парадоксальную ситуацию художники, близкие к «Public», намереваются «возвратить себе механизмы функционирования, знаки системы репрезентации и дискурс коммуникации». Именно поэтому их произведения (объекты, устройства, инсталляции, стимуляции и расположения) «оперируют как присущими нашему обществу формаль-

⁷¹⁰ Descendre, Nadine, «Il n'y a pas d'art français», *Public*, N 4, 1989, p. 7-17.

ными символами СМИ, так и более классическими методами: фотография, живопись, скульптура».

Искусство стремится слиться с рекламой, СМИ и модой, что проявляется в темах и формах (Казаль), в том месте, которое отведено маркам (Лессиа, Лавье), в частом использовании электрических прожекторов (Лессиа, Вержу) и диапроекторов (Дориак, Коллен-Тьебо), в использовании аббревиатур и логотипов (IFP, Филипп Казаль), в презентации фотографий на освещенных коробках (IFP), в инсталляциях в форме конференц-зала предприятия (Вильмут), в систематически имперсональном и индустриальном характере форм, в пересечениях искусства и моды (Гислен Молле-Вьевиль, агент искусства, вместе с Филиппом Казалом устраивает модное дефиле в зале, декорированном произведениями современного искусства) и, конечно же, в признании рекламного агентства критерием и моделью художественной активности. В этом отношении самыми радикальными инициативами стали IFP (Information, Fiction, Publicité – Информация, Воображение, Реклама) и особенно «Реди-мейды принадлежат всем» («Les readymades appartiennent à tout le monde») – созданное Филиппом Тома агентство, где художник трансформировался в настоящего поставщика услуг.

Агентство

Филипп Тома участвовал в группе IFP, а затем, в декабре 1987 года открыл в Нью-Йорке рекламное агентство «Реди-мейды принадлежат всем», которое он закрыл в ноябре 1993 (французский филиал был создан в Париже в сентябре 1988 года). Такого рода помещение художественной активности под власть моделей и ценностей предпринимательства и рекламы, которое считалось позорным в традиционном мире искусства, обнаруживает состояние зараженности художественных практик моделями PR и рекламы. В то же время предпринимательская форма художественной деятельности Филиппа Тома дала

пищу для радикальной критики искусства, с которым широко ассоциировалась фотография.

На самом деле работа Филиппа Тома строится вокруг жгучих вопросов: отрицание подписи, деиндивидуализация искусства, упразднение автора. Без сомнения, эту ориентацию следует связывать с постепенной утратой в XX веке авторитета живописной модели. Очевидным образом перекликается она и с подрывом понятия автора, совершенным в 1960-е годы столь разными теоретиками структурализма, как Луи Альтюссер, Ролан Барт, Жак Лакан и Мишель Фуко. Конечно, этот проект использует и тонкую игру множества псевдонимов, мужских и женских, и международное соглашение, когда работы Тома один за другим прикрывают своими именами Мишель Турнеро, Даниэль Боссер, Симон де Кози, Марк Блондо и т. д. В своей работе Тома прежде всего демонстрирует желание разрушить транзитивные отношения между художником и его произведением.

В 1985 году Филипп Тома на выставке «Нематериальное» («Les Immatériaux»), организованной Жан-Франсуа Лиотаром в Центре Жоржа Помпиду, представляет триптих под названием «Скрытый сюжет» («Sujet à discretion»). Этот триптих, напечатанный во множестве экземпляров, состоит из трех совершенно одинаковых цветных фотографий размером 65 × 80 см, где изображен один и тот же вид морского горизонта. Каждый снимок сопровождается надписью. Первая надпись гласит: «Неизвестный автор. Средиземное море (общий вид). Во множестве экземпляров»; вторая надпись сообщает: «Филипп Тома. Автопортрет (пейзаж духа). Во множестве экземпляров». Что касается третьей надписи, ее должен сделать владелец каждого из экземпляров триптиха. Таким образом, содержание этой надписи всякий раз меняется, например: «Лидевий Эделькорт. Автопортрет (пейзаж духа). Единственный экземпляр». Первые два элемента (снимки и надписи) существуют во множестве экземпляров, тогда как третий, подписанный владельцем, сообщает каждому триптиху его уникальность. Так производится

радикальное изменение традиционного функционирования искусства: отныне «подпись коллекционера, повышенного в статусе до художника, идентифицирует, дает аутентичность произведению, тогда как имя Филиппа Тома кажется не более чем ссылкой»⁷¹¹. Художник склоняется перед коллекционером.

Именно в этой логике в декабре 1987 года было создано художественное предприятие в форме рекламного агентства «Реди-мейды принадлежат всем» – название, которое одновременно отсылает к Марселю Дюшану и отделяет от него. У Дюшана подпись и имя (настоящее или фиктивное) играют главную роль в символическом превращении ординарной вещи в произведение искусства. Замена имени художника именем коллекционера – противоположный ход. Реди-мейды Дюшана уникальны, поскольку художник исполняет квазидемиургическую роль: он ставит подпись и совершает единичные и хорошо идентифицируемые жесты, тогда как реди-мейды Тома множественны и принадлежат множеству авторов: они полностью, юридически и художественно, принадлежат всем – точнее, любому, кто хочет их приобрести. Они больше не соотносятся ни с тем, кто их сделал (как в традиционном искусстве), ни с тем, кто их задумал (как у Дюшана и концептуальных художников), ни с публикой (как у адептов эстетики взаимоотношений), но с тем, кто их приобрел, – как в рекламе. Произведение теперь отсылает не к точке происхождения (своему автору), но к различным точкам завершения, множественным и часто временным – к своим владельцам. Запрограммированный разрыв между художником и его произведением равнозначен разрушению уникальности автора и передаче подписи коллекционерам-покупателям – не зрителям, которые, напротив, десятилетием позже окажутся в центре забот таких художников, как Риркрит Тиравания.

Конечно, рекламное агентство как форма художественной активности приносит жертвы ценностям коммуникации, ут-

711 Gintz, Claude, *Ailleurs et Autrement*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992, p. 185.

верждающимся в 1980-е годы, что позволяет Жоржу Верне-Каррону, лионскому специалисту по рекламе и владельцу галереи, близкому к Филиппу Тома, установить аналогию между искусством и коммуникацией, применить к произведениям принципы циркуляции индустриального продукта: мастерская живописца становится предприятием, галерея – магазином, развеска – техникой показа достоинств продукта и т. д. По мнению Верне-Каррона, «все техники маркетинга прекрасно применимы на рынке искусства»⁷¹². Но реклама здесь исполняет более глубокую функцию по отношению к искусству: во-первых, как мы уже видели, ставятся под вопрос взаимоотношения художника и его произведения, во-вторых, подвергается сомнению традиционное понятие репрезентации, точнее, отношения между презентацией и репрезентацией. С точки зрения Филиппа Тома, проблема искусства в том, что оно вытеснило презентацию в пользу репрезентации, тогда как роль искусства состоит не в репрезентации реальности, но в презентации (или презентификации) реальности, превосходящей видимое. Однако презентация, вытесненная искусством, – это в принципе то же самое, что и рекламный ход, который определенным образом предпочитает объявление объявляемому, событие – вещи. Для рекламы продвижение предмета состоит не столько в том, чтобы представить его миметически, сколько в том, чтобы навянуть собственное имя – имя предмета или предприятия-производителя – и ассоциировать с ним ценности, выходящие далеко за пределы поля репрезентируемого.

Это двойное движение – зараженности рекламой и критики искусства – в значительной мере выстроено на фотографии, которую Филипп Тома использует в высшей степени концептуально⁷¹³. Например, в 1990 году серия снимков Марсея, Парижа, Бордо и Лиссабона, подписанная Марком Блондо, открыто

712 Verneu-Carron, Georges «Sur in lieu commun», in: Philippe Thomas. *Les readymades appartiennent à tout le monde*. Barcelone: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 69.

713 Falguières, Patricia, «Codicille», in: *Ibid.*, p. 45–52.

ведет «двойную игру»⁷¹⁴: с одной стороны, она соотносится с деятельностью агентства «Реди-мейды принадлежат всем» и с другими формами связи искусства с коммерцией; с другой – это сделано непрямо, через указания, рассеянные в городе (их нужно найти на снимках), а потому она ставит своей целью заново ввести в произведения наррацию, историю, интригу, отгаз от которых Тома ставит в «пассив современности»⁷¹⁵. В русле концептуального опыта, в логике деятельности агентства фотографическое изображение множится на различных носителях вне стен галереи: на афишах, почтовых открытках, в книгах и буклетах. Как часто бывает у концептуальных художников, выставка в галерее служит предлогом и материалом для публикации.

Филипп Тома использует фотографию скорее не для продвижения и репродукции произведений, а для производства произведений и обновления искусства, и делает он это многими способами. Фотография в чистом виде или ее типографская версия – один из главных материалов, используемых агентством. Точнее, именно она служит связующим звеном между искусством и коммерцией: или прямо в серии городов, или через посредство рекламы в снимке огромного стола заседаний, окруженного пустыми стульями, снабженного слоганом «Достаточно сказать “да”, чтобы это изменило лицо вещей» – этот снимок использовался как афиша, вставленная в световое панно Деко (Жорж Верне-Каррон, «Расположение 88», 1988).

Обновление искусства происходит через суровую и острую критику его истории. Таков предмет выставки «Бледные огни» («Feux pâles»), которую агентство представляет в декабре 1990 года в CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains – Центр

714 Blondeau, Marc, *Lieux communs, figures singulières*, p. 71.

715 «Пассив современности» («Passif de la modernité») – название одного из отделов выставки «Бледные огни» («Feux pâles»), устроенной в CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains, Центр современных пластических искусств, Музей современного искусства Бордо) при содействии агентства «Реди-мейды принадлежат всем» (декабрь 1990 – март 1991).

современных пластических искусств в Музее современного искусства Бордо). Эта выставка, состоявшая из одиннадцати разделов, ставила под вопрос важные моменты истории искусства XX века⁷¹⁶. Вслед за разделами «Списки незабываемого» («Inventaires du mémorable») и «Кабинеты любителей» («Cabinets d'amateurs»), посвященными векам, предшествующим модернизму, раздел под названием «Искусство пристраивать остатки» («L'art d'accomoder les restes») представлял своего рода онтологию реди-мейда и художников как собирателей отходов реальности. Ему противостоял «Музей без предмета» («Le musée sans objet»), раздел искусства пустоты, дематериализованных, развоплощенных произведений, в особенности работ концептуальных художников и минималистов. В пятой части экспозиции, «Пассив современности» («Passif de la modernité»), две монохромные картины, одна – работы Герхарда Рихтера, другая – Алана Чарлтона, соседствовали с большой фотографией Аллана Мак-Коллума с неопределенными формами, не отсылающей ни к какому другому референту, кроме себя самой, что подчеркивало продолжающееся движение заката истории, запрет на всякое событие, который современность произвела в сфере изображений начиная с Мане. Фотография выступала также как материал экспозиции, но прежде всего как деятель истории искусства в разделе «Печальна плоть, увы! и я прочел все книги» («La chair est triste hélas! et j'ai lu tous les livres»), где фотографические пастиши Шерри Ливайн, сделанные со снимков Уолкера Эванса, обнаруживали своего рода лепет истории искусства в форме повторения дежа вю. Восьмой раздел выставки, «Продуманный музей» («Le musée réfléchi»), выстраивался вокруг большой фотографии, задуманной Филиппом Тома. На этой фотографии, представляющей собой нечто среднее между знаменитой «Коробкой в чемодане» Марселя Дюшана и не менее знаменитыми открытками Марселя Бро-

716 Soutif, Daniel, «Feux pâles. Souvenirs», in: *Philippe Thomas. Les readymades appartiennent à tout le monde*, p. 109–130.

тарса «Музей современного искусства. Отдел орлов» («Musée d'art moderne. Département des aigles»), показана (фальшивая) квартира (фальшивого) коллекционера, где стены от пола до потолка покрыты снимками, содержащими кадры музейных фасадов. Что касается одиннадцатой и последней части под названием «Индекс», опираясь на эстетические дебаты, основанные на семиотике Чарлза С. Пирса, она выстраивает настоящий перечень процедур индексации и произведений-индексов, задуманных агентством: компьютер, индексирующий все картины-индексы в форме штрих-кодов, которые продаются в агентстве, картина-график, описывающая деятельность агентства по странам во времени, таблица самоклеящихся этикеток с именем «Марк Блондо» и типографская пленка этикеток, размещенная на световом столе. Рядом с этой продукцией агентства были представлены знаменитая «Картотека» («Card File», 1962) Роберта Морриса и одна из больших фотографий немецкого художника Томаса Лохера, где изображены группы однородных предметов (посуда, кухонные принадлежности, электрические приборы, деревянные геометрические формы и т. д.), каждый из которых снабжен номером, ни к чему не отсылающим. Наконец, сама экспозиция стала местом фотографического производства: «Кабинет любителей» (1991) состоял из двенадцати больших черно-белых снимков, изображающих вход на выставку и одиннадцать пространств «Бледных огней». Снимки были разложены на двенадцати полочках тележки с колесами.

Предпринимательство

В Европе 1990-х годов отношения между искусством и предпринимательством, которое служило формой творчества Филиппа Тома (безвременно умершего в 1995 году), сильно изменились: законы рынка стали прилагаться к некоторым произведениям искусства прямо, без анализа, без разбора, без маневров.

Оспаривая и отрицая разрыв между эстетикой и товарной ценностью, Фабрис Ибер создал компанию «Неограниченная ответственность» («Unlimited Responsibilities»). Продолжая деятельность Филиппа Тома и его агентства «Реди-мейды принадлежат всем», он идет еще дальше: если Тома сохранял глубокую связь со строго художественной проблематикой, а его агентство было только средством подступиться к ней, то Ибер действительно находится между искусством и коммерцией. Его модели и вопросы укоренены вне мира искусства. Если искусство долго было «миром экономики наоборот»⁷¹⁷ (Пьер Бурдьё), то программа Фабриса Ибера стремится восстановить его в правильном экономическом положении. В этой ситуации, когда искусство неожиданным образом сталкивается с предпринимательством и логикой рынка, то есть с тем, что долго считалось абсолютно внешним по отношению к нему, Фабрис Ибер занимает радикальную позицию. Другие художники (например, Вольфганг Тильманс и Бруно Серралонг) устанавливают с миром предпринимательства скорее эстетические, чем строго экономические связи.

На пересечении искусства и коммерции Фабрис Ибер в 1994 году создал SARL (Société avec Unlimited Responsibilities, Общество с неограниченной ответственностью), чтобы производить и распространять POF (Prototypes d'Objets en Fonctionnement, Прототипы действующих предметов): «Радар», кепку с двойным козырьком, «Джеллаба-сутану», объединяющую фундаментализм двух видов, или «Кожу», одежду, выполняемую на заказ по размеру из латекса или лайкры как вторая кожа, гибрид между тем, чем мы являемся, и тем, чем мы хотим быть. В 1995 году Ибер превращает парижский Музей современного искусства в обширный торговый склад, состоящий из предметов (велосипедных колес, чучел животных, табуреток и т. д.), которые появлялись и в его собственных работах. На Венецианской биеннале 1997 года он трансформиру-

717 Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, p. 121–126.

ет французский павильон в телестудию, а в 2000 году за счет муниципалитета Каора устраивает акцию по постепенному и систематическому замещению в городе декоративных деревьев фруктовыми. Иначе говоря, его принцип – не приносить продукцию в жертву декорации, запретить непродуктивную красоту, всегда связывать полезное с приятным, производство с искусством. Ибер почти не использует фотографию, потому что он стремится избежать репрезентации и расширить вовлеченность зрителя; для него вещи значат меньше, чем поведение и эксперименты.

Бруно Серралонг, со своей стороны, практикует только фотографию. Он не создал агентства или компании, но его художественная работа полностью опирается на предприятия, в данном случае на предприятия прессы, чью территорию, профессиональные практики и формальное функционирование он и усваивает с целью художественной критики этих предприятий. Серралонг делает фотографические репортажи, иногда объединяясь с командой газеты, всегда отправляясь на место событий, чтобы документировать их, но при этом всегда оставаясь на небольшом расстоянии от того образа действий, который свойствен профессиональным газетчикам. В 1994 году серия «Новости» («News Items») собирает фотографии мест, упомянутых в рубрике «Происшествия» ежедневной газеты «Утренняя Ницца» («Nice-Matin»). В противоположность безумной гонке за сенсацией и желанию схватить событие, которыми, как правило, вдохновляются репортеры, Серралонг свободно выбирает позднее (иногда он приезжает на следующий день) прибытие на пустую сцену событий. Мифу о «решающем моменте» и погружении в действие он противопоставляет опоздание и дистанцию, то есть удаленную и отстраненную точку зрения, широкую концепцию события, которая ставит под вопрос сами основания системы информации и ее документального режима.

Параллельно Бруно Серралонг отказывается от системы удостоверений прессы и аккредитации, направленной на то,

чтобы сохранить кастовость работы с информацией, ее собирания, форматирования и распределения, откуда вытекают неизбежные информационные, тематические и формальные компромиссы. Так, без удостоверения прессы и аккредитации он отправляется фотографировать фанатов Джонни Холидея в Лас-Вегасе, концерт «Beastie Boys» в Вашингтоне в поддержку Тибета, субкоманданте Маркоса в Чьяпасе. Ради того чтобы избежать режима визуальности, свойственного индустрии информации, приходится идти на риск невозможности фотографировать, напрасного приезда. К этому выбору добавляется другой, технический, риск использования тяжелой студийной фотографической камеры, прямой противоположности типичной экипировке репортера – легким аппаратам маленького формата, снабженным арсеналом объективов, а иногда и приводов. Таким образом, медленность замещает быстроту съемки, система больших фотопластин – пленку в кассете, бережливость – обилие снимков. Другой ритм работы приводит к другой манере видения и показа.

Наконец, осталась еще одна из основных черт традиционного фоторепортажа, которую следовало подвергнуть художественному испытанию: ситуация, когда нужно отвечать на заказы, соответствовать навязываемым выборам, производить изображения, не определяя ни сюжет, ни способ работы с ним, избегать любого стилистического эффекта и формальной оригинальности, позволяющих поставить свою подпись. Именно поэтому Серралонг в ноябре 1999 года попросил разрешения в течение месяца работать с командой фоторепортеров большой бразильской ежедневной газеты «Jornal do Brasil». Как и фотографы газеты, он «закрывал» большие и маленькие события Рио-де-Жанейро. Его изображения, на которые он не имел никакого права, были или отклонены, или опубликованы такими как есть, или модифицированы перед публикацией (переведены в черно-белый вид, отформатированы и т. д.). Так Серралонг узнал на опыте, каким образом машина журналистики устраняет функцию автора. Именно для того, чтобы некоторым об-

разом вернуть себе этот опыт, он и преобразовал его в произведение серии «Jornal do Brasil».

Итак, художник становится репортером, как будто его произведение должно пройти через совершенно утилитарный этап и освободиться от оболочки практического использования. Зачем противопоставлять искусство тому, что лежит вне него, – законам предпринимательства? Или даже так: зачем помещать произведения между тем, что вне искусства, производством, и тем, что внутри искусства, презентацией? Возможно, речь идет об испытании способности сегодняшнего искусства понимать реальность, сопротивляться огромным машинам производства визуальностей? Переход от журналистики к искусству совершается через отказ от легких аппаратов маленького формата ради использования тяжелой и громоздкой фотографической камеры, через увеличение размера отпечатков, через переход из пространства газеты в пространство галереи, через деконтекстуализацию изображений (благодаря сознательному отказу от подписей), через ограничение числа отпечатков, противоположное обилию напечатанных снимков, через уменьшение скорости циркуляции изображений, через деконструкцию документального режима истины и т. д.

Работа Бруно Серралонга, которая вносит свой вклад в размывание границы между искусством и не-искусством, вписывается в широкое движение «деструкции категорий, границ и иерархий репрезентативного режима искусства»⁷¹⁸. Именно внутри этого движения открываются многочисленные переходы, соединяющие сегодня искусство и моду.

Мода

С начала 1990-х годов Вольфганг Тильманс принадлежит к тем, кто без труда успешно совместил две карьеры, долгое вре-

⁷¹⁸ Rancière, Jacques, «Le tombeau de la fin de l'histoire», *Art Press*, N 258, juin 2000, p. 16–23.

мя считавшиеся несовместимыми: карьеру художника, чьи фотографии представлены в музеях, и фотографа моды, чьи снимки появляются в таких модных журналах, как «i-D». Встреча фотографии моды и современного искусства на протяжении последних десятилетий XX века совершается с помощью двух взаимосвязанных процессов: со стороны искусства мы наблюдаем разрушение традиционных категорий «чистого» и «прикладного» искусства, что приводит к возможности неожиданного пересечения искусства и моды; со стороны фотографии моды эволюция характеризуется отказом от искусственного декора ради уличных, спортивных и киносцен и нарастающей маргинализацией самой одежды, то есть освобождением фотографии от ее подчинения утилитарным и дескриптивным ограничениям. Фотография моды скорее не репрезентирует нечто (одежду), но открывает диалог с чем-то иным по отношению к ней самой: с искусством, дизайном, архитектурой, музыкой и т. д.⁷¹⁹

Это изменение конфигурации границ между фотографией, модой и современным искусством начинается под влиянием английского ежемесячного журнала «i-D», основанного Терри Джонсом, а затем распространяется во множестве публикаций того же направления в журналах «The», «RE», «Pop», «Purple», «Crush», «Self Service», «Sleazenation», «Tank», «Pil», «Soda», «O32c», «Richardson», «List», «Commons and Sense», «Very», «Big», «Eye», «Mixt(e)», «Dutch», «Wish», «Sueellen», «Massiv», «Composite», «Nest», «Style» и т. д. Эти журналы рассматривают как моду, так и изобретенный молодежью на Западе на рубеже тысячелетий особый образ жизни, который проявляется в новой географии, где мода непредсказуемым образом соединяет в себе современное искусство, фотографию, музыку, кино, технологии, дизайн, а также городскую жизнь, сексуальность и порнографию.

⁷¹⁹ Perrin, Frank, «Vision 2001», *Crash*, N 16, mars-avril 2001, p. 108-109.

Эти журналы, где фотография играет одну из главных ролей, разными способами смешивают моду и современное искусство: они публикуют большие портфолио и становятся настоящим выставочным пространством, вступают в прямое сотрудничество с самыми знаменитыми художниками (весной 2001 года Ричард Принс напечатался в «Purple», а Маурицио Каттелан – в «i-D»), создают отделы в музейных книжных магазинах, проводят некоторые свои репортажные съемки в галереях и музеях. Здесь речь не идет ни о доступе фотографии моды в мир современного искусства, ни об отступлении последнего с территории моды, оцениваемой как нечистая. Мы присутствуем при перестройке практик и их взаимоотношений в процессе переопределения ценностей, при возникновении новых зон и новых модальностей смешивания. «Мы сталкиваем пространство галереи и пространство газеты, – заявил в апреле 2001 года Терри Джонс, основатель «i-D». – Представлены тридцать две галереи из Лондона, Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Парижа и Милана. Художник Маурицио Каттелан выступает в роли гида. Отношения искусства и моды, их всевозможные соединения сегодня очевидны и сильны. “i-D” выступает для художников в роли заказчика: мы выставляем их работы и собираем их в галереях и музеях»⁷²⁰. Журнал моды предстает как трамплин, стартовая черта для художников, как партнер, конкурент и продолжение – для галерей.

Творчество Вольфганга Тильманса, наряду с работами Юргена Теллера, Дэвида Симса, Крейга Мак-Дина, Аннет Орелл, Терри Ричардсона и др., оформляет стремление Терри Джонса и его конкурентов схватить самые тонкие пульсации приближающегося мира, сделать их видимыми. Для этого «i-D» опирается на несколько сильных идей: эклектичность и смешение культур, отказ от стереотипов и изошренности ради простоты изображений, предпочтение, отдаваемое обыкновенным людям перед

720 Jones, Terry, fondateur et directeur du magazine «i-D»: entretien avec Michel Guerrin, *Le Monde*, 12 avril 2001.

знаменитостями и звездами⁷²¹. Наконец, это основной принцип, который сильно перекликается с «Флюксусом»: жизнь важнее, чем мода. Тильманс принимает эстетику, на первый взгляд непринужденную и прямую, близкую к моментальности любителей и репортажа. Усваивая реалистичность, аутентичность и любительство, играя с взаимоотношениями реальности и вымысла, он отстаивает свой «новый формализм», противостоящий всякой искусственности, и надеется найти в складках поношенной рабочей одежды память и следы жизни. Фотографирование самых обыкновенных людей, вещей и сцен становится средством получить доступ к «реальным чувствам, реальным историям, реальному опыту, реальным потерям»⁷²². Но эта реальность ближе к желаемому, чем к видимому: «Я снимаю изображения, которые представляют то, что я хочу, точно так же я вижу то, что я хочу», – утверждает Тильманс. Не представлять видимое, но делать видимым...

Пересечения, которые возникают у Вольфганга Тильманса между современным искусством и фотографией моды, проявляются и в самой форме его инсталляций в залах музеев. Он припиливает прямо к стене изображения разного размера, на разных материалах – фотографические и печатные, разных периодов, на разные сюжеты: портреты, натюрморты, сцены повседневной жизни и т. д. Кроме того, расположение изобра-

721 Терри Джонс: «Когда вы идете по улице, вы встречаете множество лиц, множество национальностей. “i-D” должен был отражать это разнообразие красоты, не разделяя людей на тех, о ком говорят, и тех, о ком не говорят. Люди должны были также существовать не как стереотипы, но как индивидуальности, со своими именами, вкусами, проектами. Студенты и безработные занимали у нас столько же места, как и Мадонна [...]. Я хотел, чтобы изображения были очень простыми, а фотографы интересовались не модой, а людьми [...]. Сегодня по-прежнему простота – центральное качество изображений [...]. Мы всегда отдавали предпочтение жизни и эклектизму. Я ненавижу монокультурность» (*Le Monde*, 12 avril 2001).

722 Tillmans, Wolfgang, «Talking Pictures», entretien avec Carlo McCormick, *Paper Magazine*, 25 nov. 1998.

жений на стене прямо продиктовано макетом журнала: именно так формальный мир прессы вписывается в само музейное пространство. Так между изображениями образуются нарративные траектории, которые предполагают, что обыкновенное может скрывать в себе необыкновенное. Из всего этого возникает тревожащее ощущение сложности и неоднозначности жизни, сексуальности, ценностей, но также и самих изображений, мерцающих между фотографией и современным искусством, между журналом и галереей, мизансценой и репортажем, реальностью и вымыслом. Возможно, так рождаются новая визуальность, новый режим истины, новое перераспределение территорий реального и вымышленного.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фотографию долгое время рассматривали как единство, сводя ее к техническому принципу, тогда как мы попытались продумать ее как множественное пересечение изображений, практик, способов использования, форм, территорий в их продолжающемся варьировании. Прежде всего мы поставили под вопрос весьма проблематичный документ, за которым укрепилась репутация воплощенной сущности «единой» фотографии.

Вместо того, чтобы сводить фотографию к единой сущности и фиксировать ее в единственной точке (в документе), мы показали, как она осциллирует между множеством позиций (документ, выражение, искусство), в свою очередь заставляя их развиваться (именно так в конце XX века появилось «другое искусство в искусстве», искусство-фотография). Вопреки общепринятым эссенциалистским и статичным подходам мы попытались показать ее становление.

Действительно, факты показывают, как фотография постоянно отклоняется от абстрактных моделей, к которым ее свели упрощения. Следовало возратить ей ту долю сложности, в которой ей зачастую отказывали, и увидеть, как она постоянно освобождается от дискурсивных ограничений, конституирующих суждения о документе, механизме, отпечатке, референте (о самой вещи), прозрачности, сходстве, объективности, «это было» и т. д. Таким образом, перевернуть фотографию «на лицевую сторону» означало открыть дискурсивное пространство для других суждений: о выражении, изображении, письме, плотности, искусстве фотографов, фотографии художников, слиянии (а именно – слиянии искусства и фотографии), конструкции, диалогизме и т. д., а также и о вымысле, виртуальном, запредельном.

Тем не менее этот шаг оказался возможен только в настоящей ситуации заката практической полезности фотографии. С одной стороны, эта ситуация позволила взглянуть на фото-

графию более свободно и широко, поскольку уменьшился груз практических употреблений. С другой стороны, нарастающий в последнюю четверть века отход фотографии от территорий пользы все более и более четко показывает, что она всегда уклонялась в запредельное по меньшей мере с той же силой, с какой сходилась со здешним. Она столь же отдаленна, сколь близка, она выдумывает столько же, сколько свидетельствует. Укореняя свои изображения в веществе вещей, будучи фундаментом для определенного режима истины, она при этом всегда имела дело с запредельным.

Запредельное – это то место, всегда не поддающееся означиванию, где я нахожусь, при этом вполне оставаясь здесь и сейчас в моем нынешнем месте пребывания. Мы всегда, и все больше и больше, одновременно находимся здесь и далеко отсюда, тут и вдали, в постоянной вездесущности, смешивающей на разные лады души и тела. В середине XIX века фотография благодаря своим небывалым документальным способностям внесла свой вклад в обновление производства запредельного, и это произошло в тот момент, когда индустриальное общество инициировало циркуляцию по всему земному шару огромных потоков людей, товаров и капиталов, уже переполнивших традиционную территорию, когда локальное открылось глобальному. Одновременно появились железные дороги, пароходы, телеграф и фотография, а также иллюстрированная пресса, роман и живопись (в особенности ориентализм), и все они приняли активное участие в формировании запредельности нового типа, которую часто смешивают с удаленностью. В глазах зригелей тех времен – а это была эпоха больших колониальных экспедиций – фотографический документ превращался в то, что не поддающегося означиванию, неизведанного, невиданного и недоступного (то есть виртуального) внутри контролируемого и нейтрального здесь (то есть актуального).

Несколькими десятилетиями позже фотография репортажа много послужила регистрации событий: культ «решающего мо-

мента» (в версии Картье-Брессона) или «это было» (в версии Барта) стал главенствовать над поиском замечательной точки зрения, и запредельное перешло свои строгие пространственные границы.

Сегодня мир, а вместе с ним и запредельное претерпевают крупномасштабные потрясения. Глобализация деятельности и взрыв транспортных и информационных средств обратили взгляды индивидов к пределам планеты. В этой ситуации, которая отныне является нашей, чувство чужбины стало химерой, а далекое превратилось в бесконечное повторение здешнего. Развитие фотографической запредельности в этих условиях происходит по трем главным направлениям.

Во-первых, своего рода обострение документальной функции ведет к судорожному (часто просто невыносимому) поиску необычного, исключительного (сенсации) или экстремального (секса, смерти, болезни и т. д.) внутри самого обычного и всегда-уже-виденного. Документ меняет свою старую функцию приближения на функцию эксгумации, что формально выражается в максимальной приближенности к сюжету, в отмене дистанции, в настоящей порнографии крупного плана.

Этой ориентации, весьма распространенной в прессе, противостоит вторая версия запредельного: версия фотографов-художников, которые, предоставляя главное место материалу, тени, вымыслу или размытости, отрицают документальную этику и прозрачность и создают тем самым новый тип запредельного, основанный уже не на способности документа к приближению, эксгумации или описанию, а на силе фотографического письма, на его способности удалять и размывать. Трансформация близкого в странное, таинственное и далекое, отмена четкости контуров, отягощение снимков весом бесконечных художественных или графических материалов, мобилизация старых процессов, победа руки над холодной объективностью аппарата и т. д. – все эти эффекты неопикториалистского письма вносят свой вклад в очерчивание горизонта воображаемого,

максимально отдаленного от плоского реализма и тривиальной реальности вещей и мира.

Даже если многие фотографы-художники ограничены пас-сеистской и архаической концепцией искусства, они все-таки увлекают фотографию за пределы территории чистой документальной полезности и прямого удвоения реальности. На самом деле они прообразуют третий тип фотографической за-предельности, который характеризуется новыми отношениями между фотографией и видимым: за пределами документальной этики «визуальный материал должен захватывать и невидимые силы, делать видимым, а не передавать или репродуцировать видимое»⁷²³. В запредельности такого рода фотография освобождается от репрезентации и имитации. Когда видимое становится уже не данностью, которой следует строго подчиняться, а материалом, который можно формировать по воле художника, вопросы сходства, референта, оригинала и копии, модели и симулякра и т. д. больше не встают. Фотографирование больше не заключается в производстве, согласно платоновскому определению, «хороших или плохих копий» реальности: оно состоит отныне в том, чтобы актуализировать, делая видимыми здесь и сейчас, проблемы, потоки, аффекты, чувствования, плотности, интенсивности и т. д. Хотя материальные черты физического мира неотъемлемы от фотографии, хотя она таким образом глубоко связана с Землей, отныне, улавливая «энергетические, неформальные и нематериальные силы Космоса»⁷²⁴, она ориентируется на то запредельное, которое конституирует виртуальный мир.

Этот процесс всегда присутствовал в фотографических работах, но долгое время оставался спрятанным или скрытым – а значит, полностью вытесняемым или отрицаемым. Сегодня он выходит на первый план. Наступает новый этап, когда фото-

723 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, «De la ritournelle», in: Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux*, p. 423.

724 *Ibid.*, p. 422–423.

графия переходит с Земли в Космос, из мира субстанций в мир потоков, от полюса возможно-реального к полюсу виртуально-актуального.

Это движение сопровождается изменением статуса видимого: в то время как в документальном идеале видимое было инвариантом, данностью, которую следовало репрезентировать как можно вернее (пусть даже и с абсолютно внешним сходством симулякра), отныне видимое – то, что подходит под определение фотографического процесса. Ситуация углубляющегося кризиса документа открывает путь новой визуальности; в частности, она решительно прокладывает дорогу от фотографии в узком смысле слова (от солей серебра) к неудачно названной «цифровой фотографии».

Переход от мира серебряного к миру цифровому не только технический. Он затрагивает саму природу фотографии настолько, что нет уверенности в том, что «цифровая фотография» – это все еще фотография. Во всяком случае, здесь нет слияния. Хотя фотография, напечатанная в газете или журнале, очевидно не является фотографией, она, как мы видели, является продуктом слияния фотографии, печати и прессы. Однако в случае изображения, сделанного с помощью цифрового аппарата, полностью исчезает этап солей серебра, а вместе с ним и технические и эстетические аспекты фотографии, равно как и ее способ циркуляции, ее отношения с миром и вещами, режим истины. Скорость, с которой совершается переход от серебра к цифре в начале этого тысячелетия, подтверждает, если в этом еще есть необходимость, что фотография, символическое изображение индустриального общества, может лишь несовершенно соответствовать критериям, нуждам и ценностям постиндустриального общества.

Переход от химии солей серебра к электронике выражается прежде всего в перемене процедуры и мест производства изображений. Проявку, печать, пленки, проявители и закрепители, черную лабораторию с ее жидкостями, аппаратами и столь характерным запахом заменили компьютеры, снабженные про-

граммами обработки изображений, принтером и доступом к интернету. Живопись и рисунок действуют наслоением материала, фотографическая техника функционирует, конвертируя световую энергию в химическую согласно принципам термодинамики, а цифровая фотография строится на системе датчиков, трансформирующих световую информацию в электрические сигналы, а затем в компьютерные файлы. Химическая система негатив-позитив, которая является базой фотографии и ее репродуцируемости, отменена ради цифровой системы, где файл-изображение, продукт алгоритмов и счета, доступный посредством компьютера и специфических программ, больше не связан с материальной реальностью. Переход от одной системы изображения к другой – это потрясение.

В фотографии свет и соли серебра обеспечивают материальную связь между вещами и изображениями, тогда как в цифровой фотографии, напротив, эта связь разорвана. Цифровое изображение записано и появляется на экране компьютера, оно полностью состоит из логико-математических символов, управляемых языком программирования. Физический контакт между вещами и устройством, конечно, имеет место в момент съемки, но он больше не сопровождается, как это было в случае серебряной фотографии, энергетическим обменом между вещами и изображениями. Технологическое устройство цифровой фотографии совершает переход от химического и энергетического мира вещей и света к логико-математическому миру изображений. Именно этим разрывом физической и энергетической связи цифровая фотография фундаментально отличается от серебряной, именно здесь рушится тот режим истины, который поддерживала последняя.

Референт больше не соприкасается. Изображения оторваны от их материального источника. Цифровой мир не знает ни следа, ни отпечатка, потому что вся материя исчезла, потому что изображения как серии чисел и алгоритмов без ограничений поддаются расчету и бесконечным вариациям. Переходя от серебряной фотографии к цифровой, мы совершаем переход

от режима модели к режиму модуляции. Серебряная фотография производит изображения через моделирование согласно системе «вещь–негатив–позитив», в которой каждый элемент фиксированно соединен со следующими элементами, поскольку существует физическая непрерывность и материальная связь. В цифровой фотографии, где эта система разрушена, фиксированность уступает место постоянным вариациям. За моделью последовала модуляция: «Моделировать – значит модулировать определенным образом, модулировать – значит моделировать постоянно и бесконечно изменчиво»⁷²⁵, – уточняет Жильбер Симондон.

Именно на «определенном» характере изображения-модели строился режим истины серебряной фотографии; именно по причине его «бесконечно изменчивого», неограниченно гибкого характера цифровое изображение находится под подозрением. Серебряная фотография была в высшей степени устойчива, трюки и ретушь требовали времени, труда и с необходимостью были ограничены; цифровое изображение всегда уже отретушировано, так как цифровые аппараты продаются с программами обработки изображений, то есть с ретушью. С переходом от серебра к цифре эра подозрительности приходит на смену долгому периоду веры в истинность изображения.

Серебряная фотография функционирует как машина фиксации, производства постоянства, актуализации. Моментальная фотография фиксирует, закрепляет, останавливает жест, мгновение; в материале негатива-отпечатка запечатлеваются формы вещей мира; термин «фиксатор» означает химический продукт, который блокирует все трансформации изображения.

В цифровой фотографии опоры и фиксированные точки исчезают. Даже если изображения все еще возникают из контакта с вещами мира, тем не менее цифра разъединяет их с их материальным источником, не поддающимся означиванию, и это

⁷²⁵ Simondon, Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964, p. 41–42.

весьма компрометирует их документальную ценность. К этому разрыву с источником изображения добавляется расширение территории их распространения вплоть до растворения в беспредельности. Их можно (хоть и не обязательно) напечатать на бумаге, но поверхностью их появления становится экран компьютера, а средой циркуляции – компьютерные сети. От живописи к фотографии, а затем от нее к цифровым снимкам материал изображений становится все легче, сфера их представления расширяется, а скорости циркуляции значительно возрастают. Территорией серебряной фотографии были альбомы, архивы и стены галерей (но не книги и пресса, где проявилось слияние фотографии и печати). Напротив, цифровая фотография детерриториализована: она мгновенно доступна во всех точках земного шара в сетях интернета или через электронную почту.

Мы покидаем мир изображений-вещей ради мира изображений-событий, то есть ради другого режима истины, другого использования изображений, других технологий, эстетических практик, ради новых скоростей, территориальных и материальных конфигураций – ради других отношений с временем.

histoire de l'art
cherche personnages...

Après sa création à New York en décembre 1987, notre agence « readymades belong to everyone » est heureuse de vous annoncer l'ouverture de sa filiale française « les ready made appartiennent à tout le monde ».

Amateur ou professionnel passionné des choses de l'art, collectionneur soucieux de vous investir totalement dans un projet artistique ambitieux, nous avons mis au point, pour vous, un programme aujourd'hui devenu incontournable dans le jeu des interrogations contemporaines.

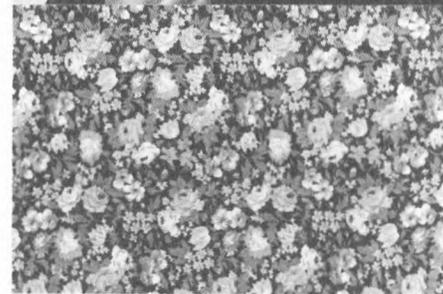
Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées.

Pate que nous sommes convaincus qu'aujourd'hui l'heure est venue pour une totale révision du droit au registre des auteurs, nous comprenons sur vous et sur votre enthousiasme pour écrire avec nous, dans les faits, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art contemporain.

n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire.

les ready made appartiennent à tout le monde

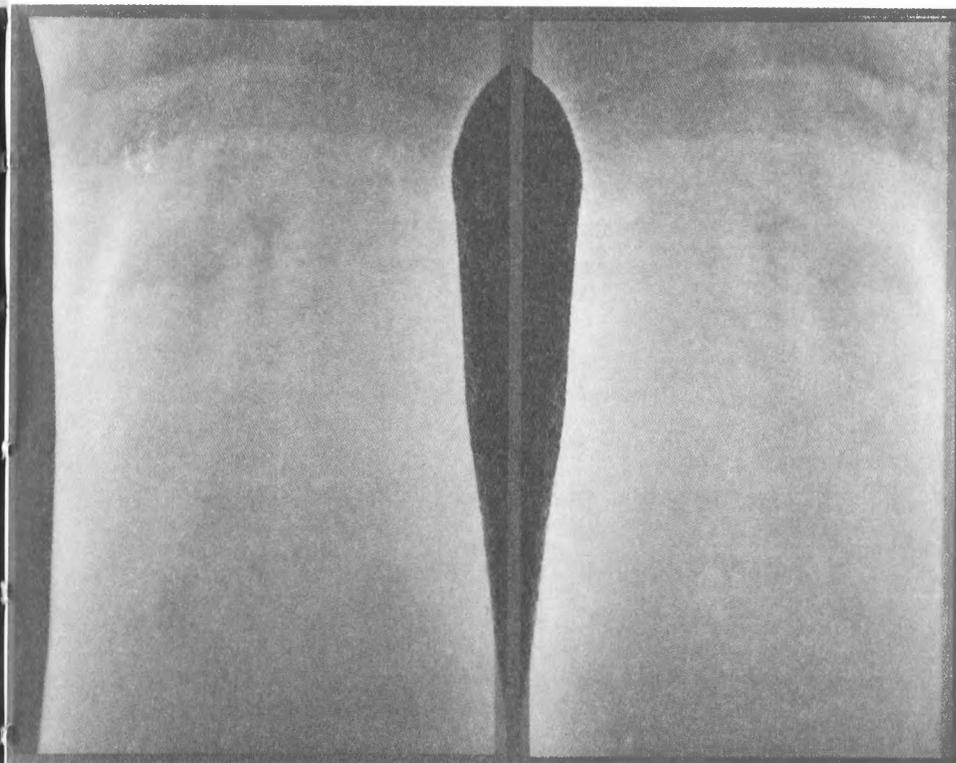
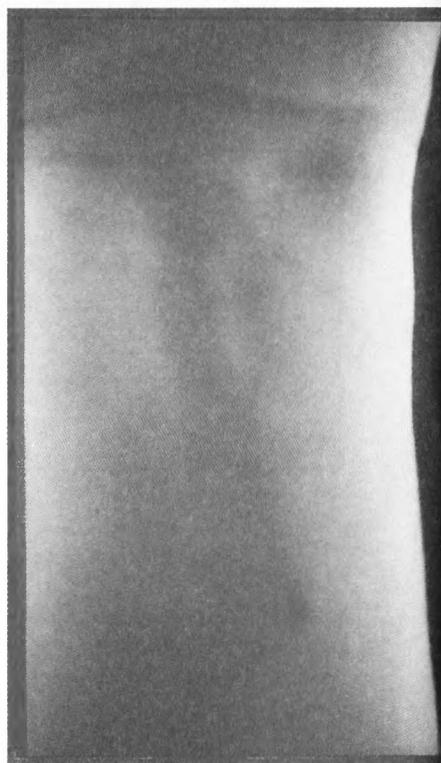
1. Филипп Тома. Реди-мейды принадлежат всем. История искусства ищет героев... Не ждите завтрашнего дня, чтобы войти в историю. Сентябрь 1988. Афиша



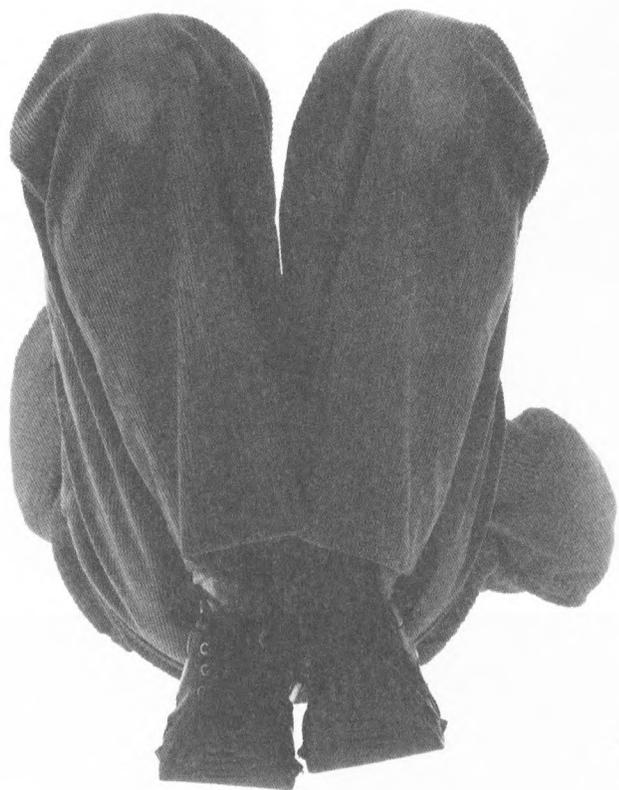
2

2. Саверио Люкарьелло. Мелкие работы.
1995. Цветные ламинированные
фотографии. 212 × 165 см каждая

3. Томас Флоршютц.
Триптих # 46 (Смещение). 1993–1994



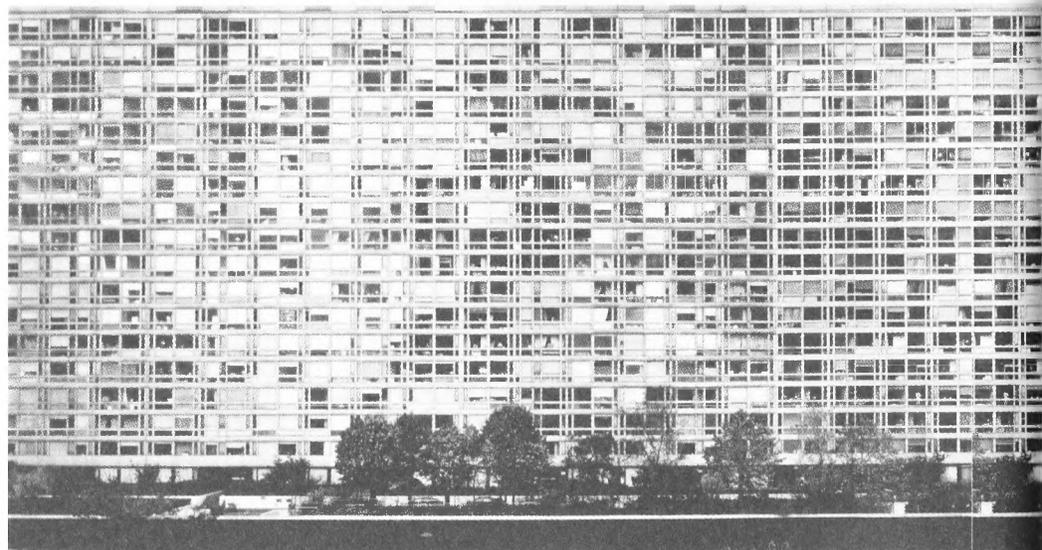
3



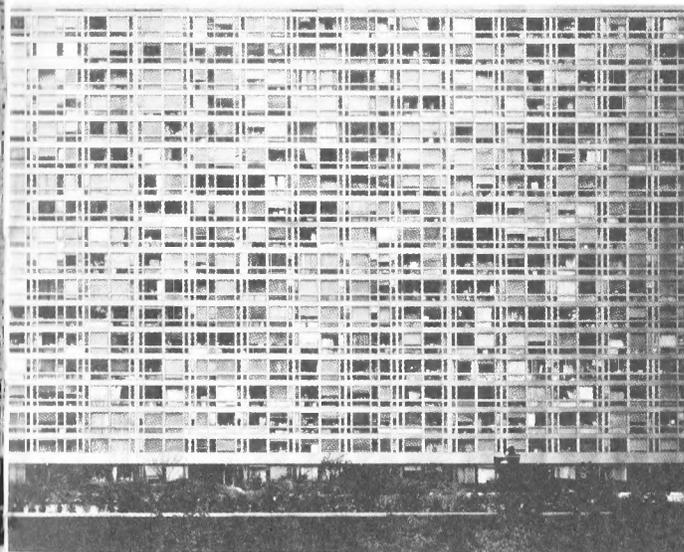
4

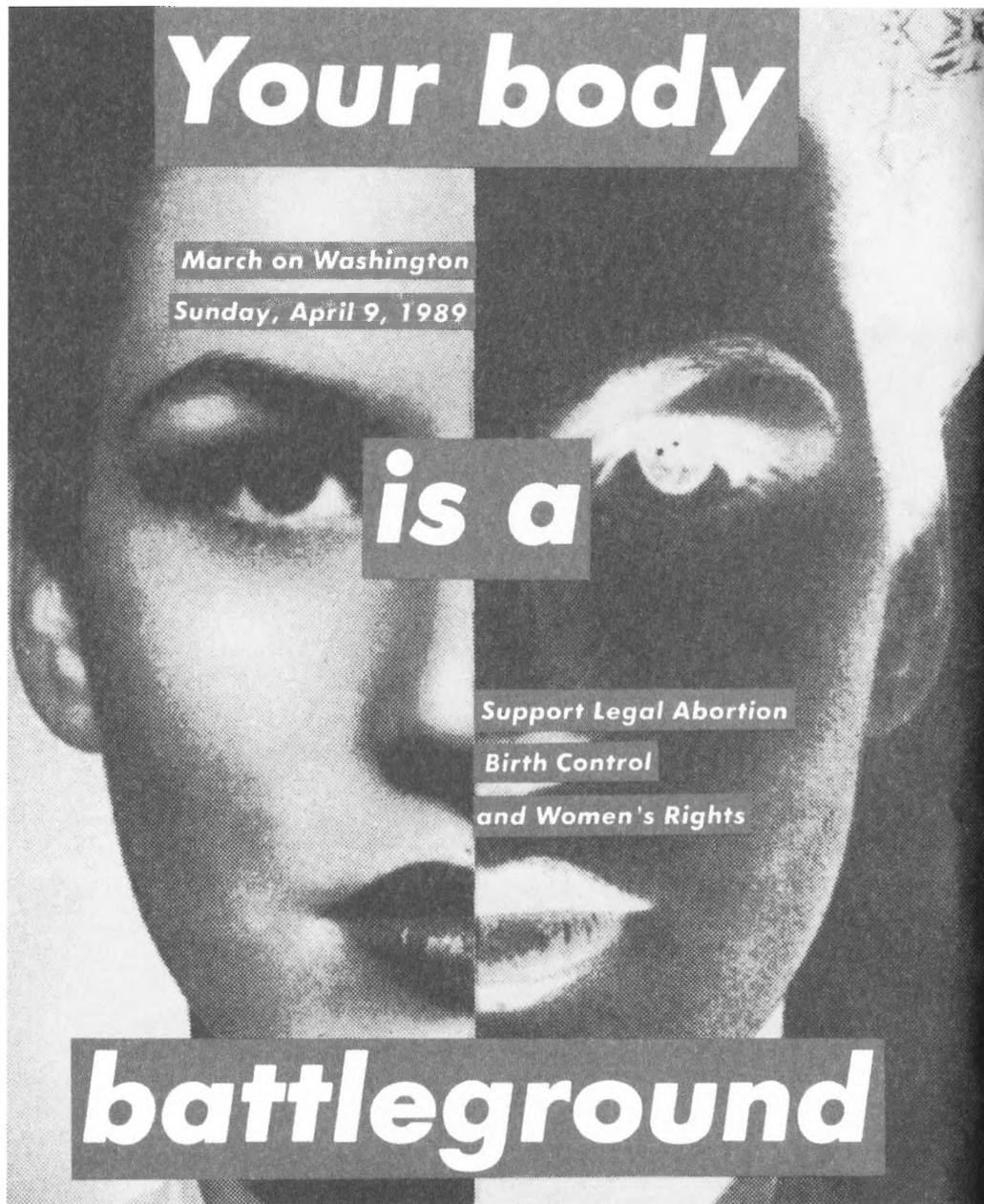


6



5





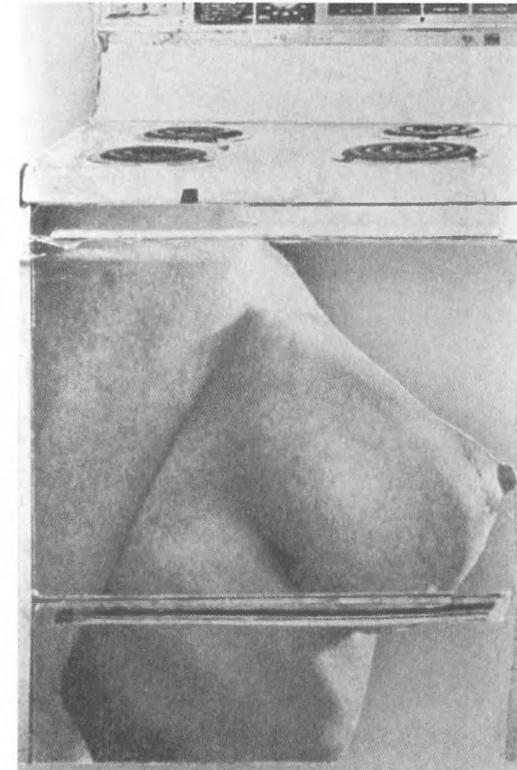
На предыдущих страницах:

4. Патрик Тозани. Тело снизу (Corps de dessous). CDD II. 1996.
Цветная фотография. 215 × 171 см
5. Андреас Гурски. Париж, Монпарнас. 1993. 206 × 406 см
6. Кристиан Болтанский. Памятник. 1989

7

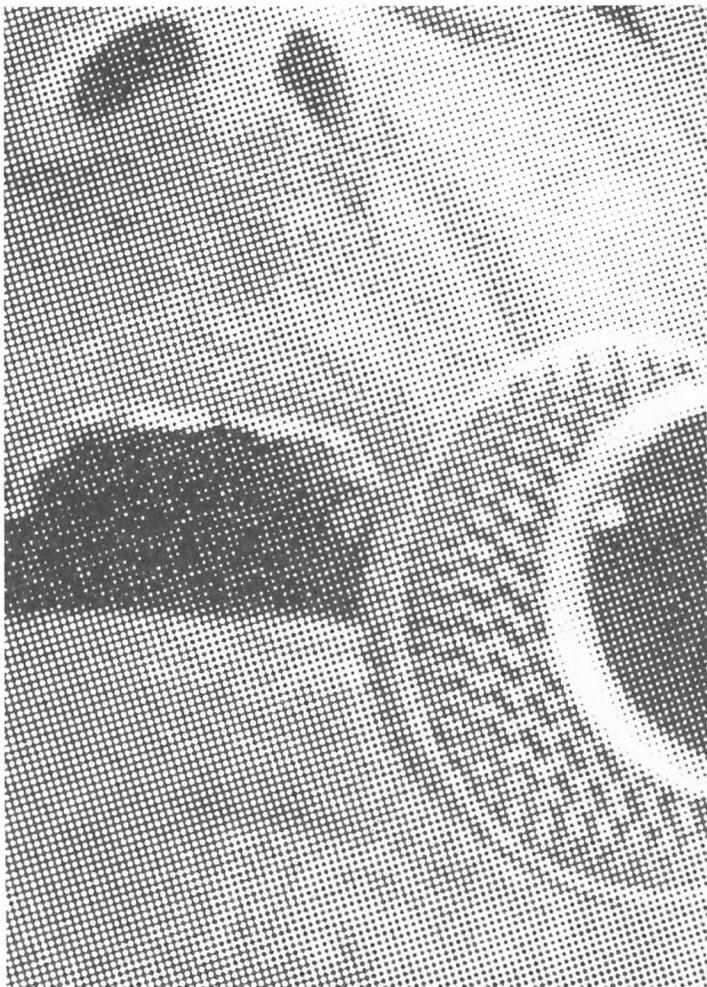


8



9

7. Барбара Крюгер. Твое тело – поле битвы. Апрель 1989.
Постер для марша по Вашингтону 9 апреля 1989
8. Барбара Крюгер. Реклама «Экономиста». 1994
9. Марта Рослер. Тело прекрасно. Красота не знает боли. 1966–1972. Фотомонтаж



10



11



12

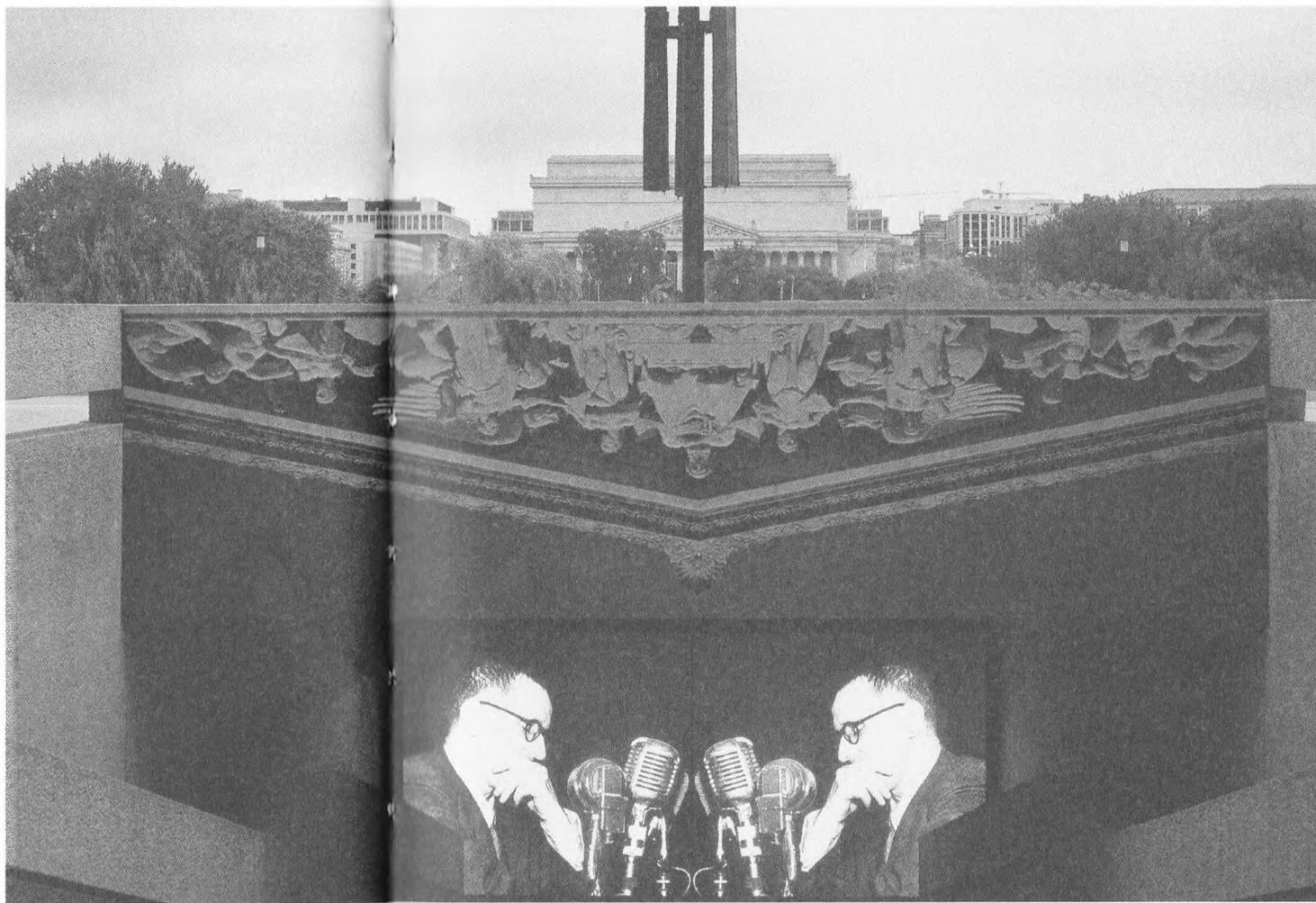
10. Энтони Мунтадас. Портреты. 1995. Одиннадцать сериграфий. 200 x 130 см

11. Синди Шерман. Без названия # 175. 1987

12. Джон Копланс. Автопортрет (Рука-лицо № 6, два полусогнутых пальца).
1988. Черно-белая фотография. 104 x 98 см



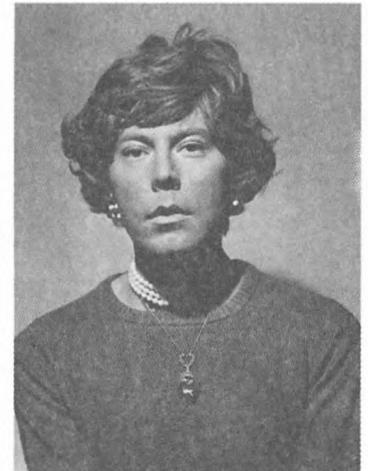
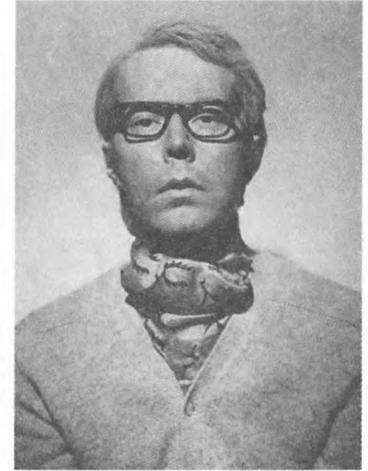
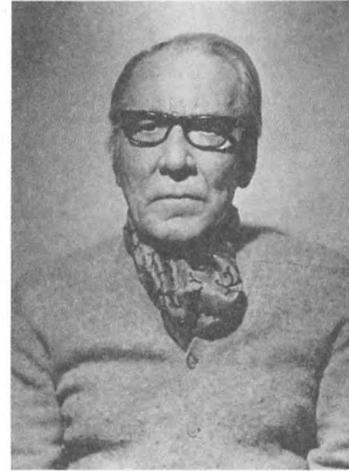
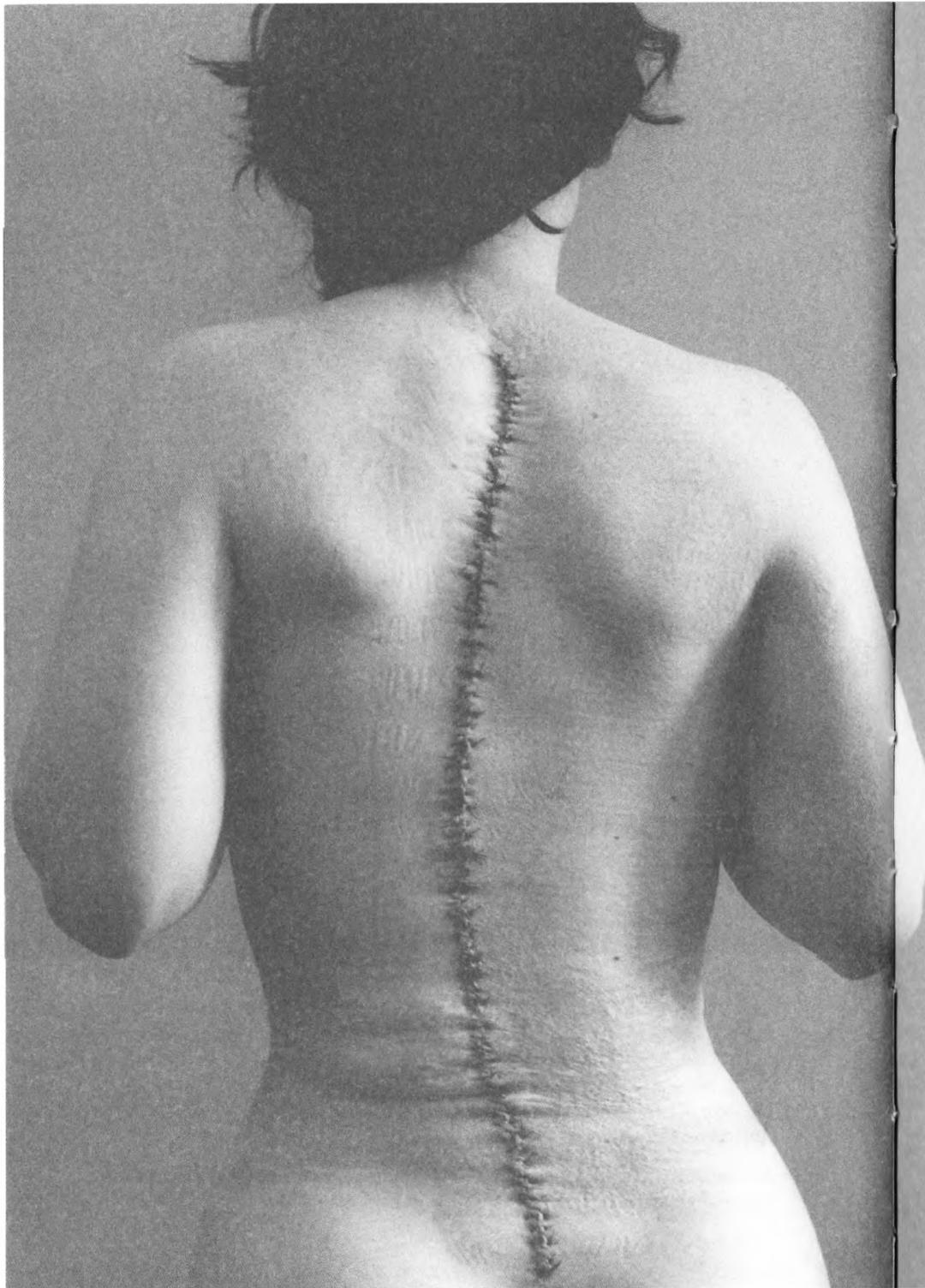
13



14

13. Льюис Балц. Площадь Зигмунда Фрейда. Элемент 1. 1989.
Сибхром. 125 × 187 см

14. Деннис Адамс. Архив. Вашингтон. 1990. Цветная фотография, инфография,
флюоресцентная подсветка, плексиглас, дюратранс



16

15. Софи Ристелюбер. Каждый (# 14). 1994. Фотопечать. 270 × 180 см

16. Мишель Журниак. Чествование Фрейда.

Критическая констатация мифологии переодевания. 1972–1984.

Отец: Робер Журниак, переодетый в Робера Журниака.

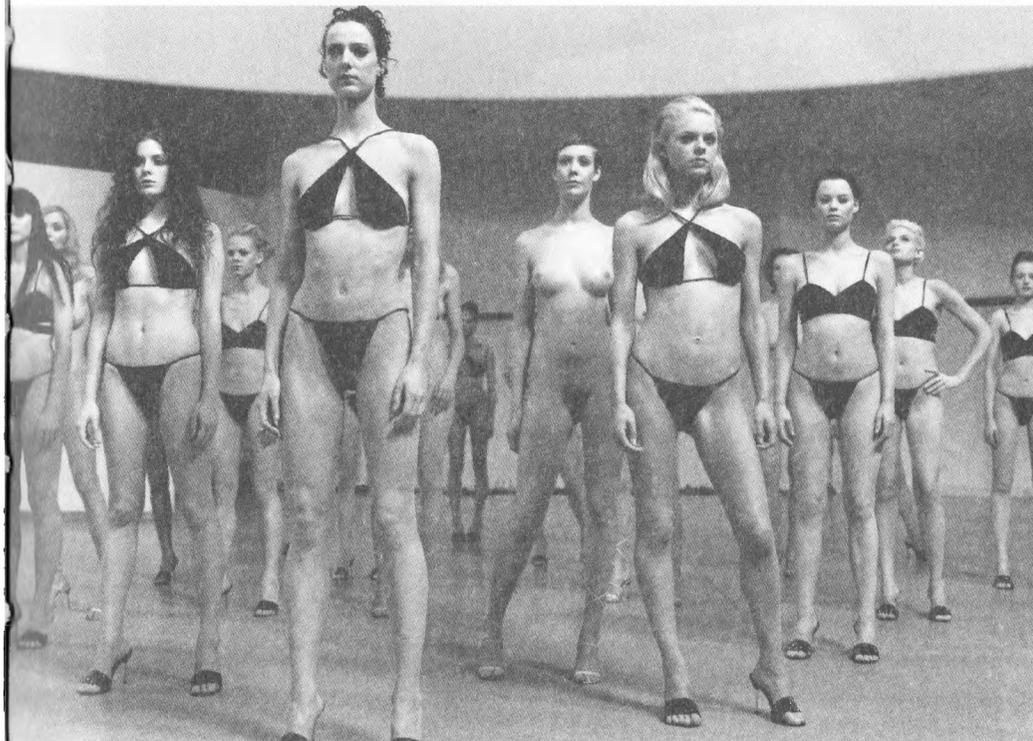
Сын: Мишель Журниак, переодетый в Робера Журниака.

Мать: Рене Журниак, переодетая в Рене Журниак.

Сын: Мишель Журниак, переодетый в Рене Журниак



17



18

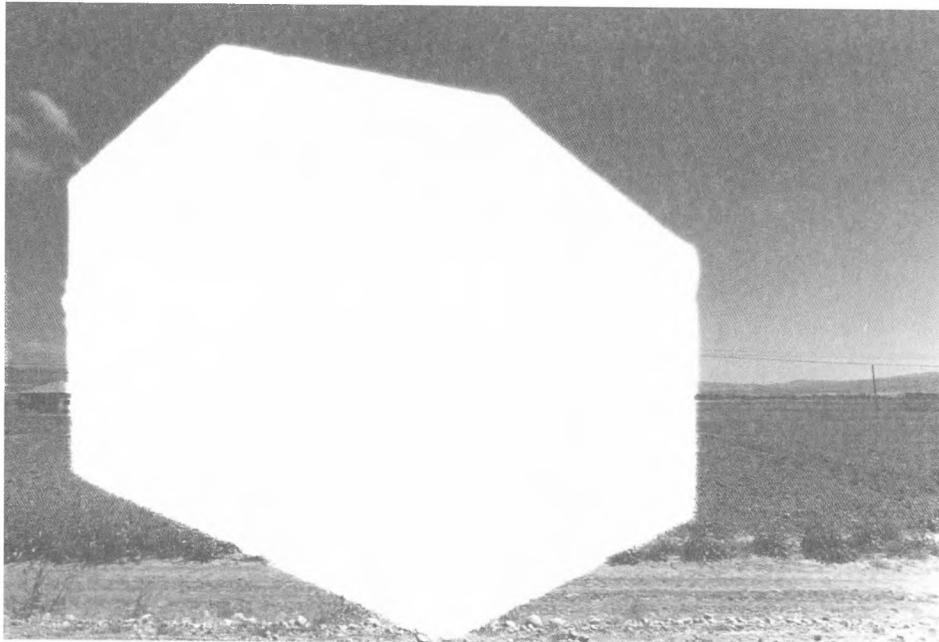
17. Орлан. Поцелуй художника. 1977

18. Ванесса Бикрофт. VB 35. 1998. Перформанс в Музее Гуггенхайма, Нью-Йорк

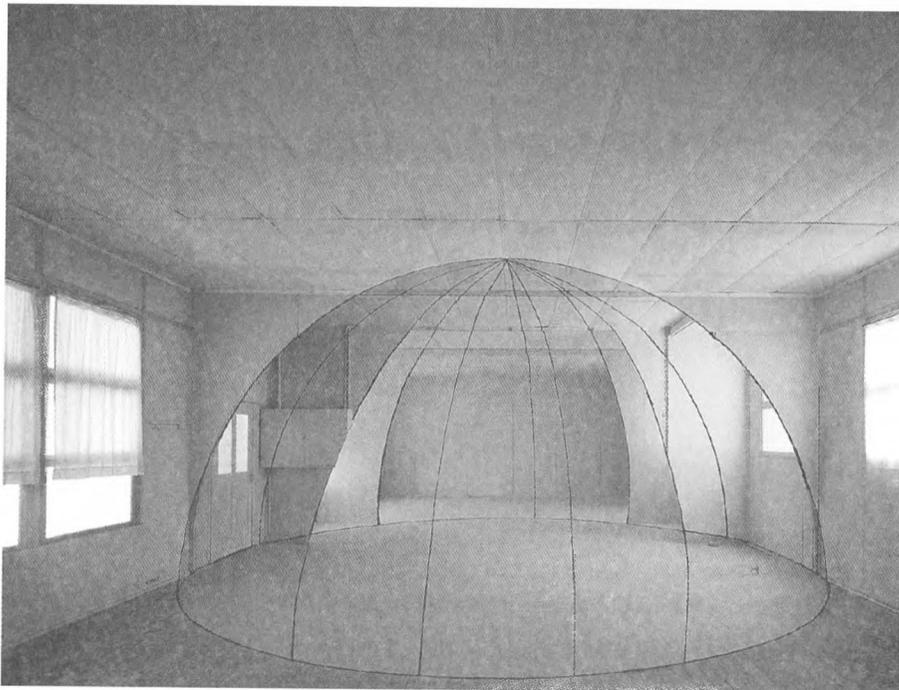
На следующей странице:

19. Рене Сультра и Мария Бартелеми. Пейзаж / Турция. 1995. 120 x 180 см

20. Жорж Русс. Бретињи. 1994. Сихахром. 167 x 209 см



19



20

ПЕРСОНАЛИИ

Аведон, Ричард (Avedon, Richard; 1923–2004) – американский фотограф. Более двадцати лет работал в журнале «Vogue». Снимал и знаменитостей («Битлз», Дженис Джоплин, Энди Уорхола (см.) и др.), и простых американцев.

Адамс, Деннис (Adams, Dennis; р. 1948) – американский художник. Работает в жанре инсталляции. Создает работы, предназначенные как для музейного пространства, так и для городской среды.

Адамс, Ансел (Adams, Ansel; 1902–1984) – американский фотограф, один из создателей «Группы f/64». Автор ряда книг по фотографии. Наиболее известны его черно-белые фотографии американского Запада.

Адорно, Теодор (Adorno, Theodor; 1903–1969) – немецкий философ, социолог, музыковед. В его главном труде «Негативная диалектика» (1966) философия представлена как методология всеобщего отрицания, ведущего к утверждению истины, не формулируемой конкретно.

Аккончи, Вито (Acconci, Vito; р. 1940) – американский художник-концептуалист. Начинал как поэт, затем перешел к перформансам, используя собственное тело как художественный материал. Работал в области архитектуры и ландшафтного дизайна.

Алоф, Мари-Александр (Alophe, Marie-Alexandre; 1812–1883) – французский фотограф и художник. Его литографии были любимы публикой за тонкую чувственность. Снимал главным образом жанровые сцены.

Альбен-Гийо, Лора (Albin-Guillot, Laure; 1879–1962) – французский фотограф. Вначале испытала влияние пикториализма, затем была близка к «Новому видению». Была первым хранителем Национальной синаматеки в Париже.

Альтюссер, Луи Пьер (Althusser, Louis Pierre; 1918–1990) – французский философ. Разрабатывал идеи марксизма и структурализма. Занимался философией политики, политической экономией, философским исследованием идеологии.

Антифон (ок. 480–411) – греческий софист, оратор и учитель ораторского искусства.

Апестегги, Франсис (Apestequy, Francis; р. 1952) – французский фотограф. Как сотрудник агентства «Гамма» бывал в местах военных конфликтов. Известен своими репортажами и фотографиями знаменитостей.

Араго, Франсуа (Arago, Dominique François Jean; 1786–1853) – французский физик и астроном. Изучал магнетизм, гальванизм и поляризацию света. Измерил Парижский меридиан.

Араки, Нобуеси (Araki, Nobuyoshi; р. 1940) – японский фотограф. Его работы, сделанные на грани эротики и порнографии, часто носят провокационный характер, нарушая систему запретов японской культуры.

Аранго, Дуглас (Arango, Douglas; 1944–1988) – американский сценарист и продюсер, автор сценариев нескольких телевизионных сериалов и шоу.

Арденн, Поль (Ardenne, Paul; р. 1956) – французский историк, художественный критик и куратор. Специалист по современному искусству, эстетике и архитектуре. Занимается проблемами функционирования искусства в обществе.

Арди, Альфред (1811–1893) – французский врач и фотограф. В соавторстве с А. де Монтмейя (см.) в 1868 г. в больнице Сен-Луи сделал серию клинических фотографий, иллюстрирующих дерматологические заболевания.

Арендт, Ханна (Arendt, Hannah; 1906–1975) – немецкий философ, политолог и историк. Ученица М. Хайдеггера (см.) и К. Ясперса. Создала теорию тоталитаризма, уделяя особое внимание проблеме свободы, феномену массы, «тирании логики».

Атже, Эжен (Atget, Eugène; 1857–1927) – французский фотограф и художник. Снимал старые районы Парижа до их перестройки по плану барона Османа. Делал фотографии архитектурных объектов для многих известных художников.

Аткинсон, Терри (Atkinson, Terry; р. 1939) – английский концептуальный художник, автор инсталляций и графических работ. Один из создателей группы «Искусство и язык».

Ауэрбахер, Доминик (Auerbacher, Dominique; р. 1955) – французский концептуальный художник и фотограф. Занимается видео-артом, работает в жанре инсталляции. Многие работы посвящены урбанистической среде.

Базен, Андре (Bazin, André; 1918–1958) – французский историк и теоретик кино. Основал журнал «Les Cahiers du cinéma» («Кинематографические тетради»), заложивший теоретическую базу кино новой волны.

Базилико, Габриэле (Basilico, Gabriele; 1944–2013) – итальянский фотограф. Мастер архитектурной и пейзажной фотографии. Сделал серию фотографий промышленной зоны Милана. В 1991 г. снимал последствия войны в Ливане.

Байер, Герберт (Bayer, Herbert; 1900–1985) – австрийский художник, дизайнер и фотограф. Принадлежал к движению Баухаус. С 1928 г. был арт-директором немецкого издания журнала «Vogue». С 1938 г. жил в Америке и занимался дизайном.

Байтель, Исайя (Baitel, Esaias, p. 1948) – шведский фотограф. Наиболее известная работа – «Зона», серия фотографий, сделанных в конце 1970-х – начале 1980-х гг. в пригороде Парижа, где Байтель жил рядом с неонацистами.

Байяр, Ипполит (Bayard, Hippolyte; 1801–1887) – французский фотограф, изобретатель и художник, один из создателей Французского фотографического общества. Открыл процесс, позволяющий получать прямые позитивы на бумаге.

Баке, Доминик (Baqué, Dominique) – французский искусствовед. Ввела термин «пластическая фотография» («photographie plastique») для обозначения художественной продукции, которая использует фотографию не только как технику, но как автономную практику искусства.

Бакье, Ришар (Baqué, Richard; 1952–1996) – французский концептуальный художник. Создавал инсталляции, включающие в себя обломки предметов и цитаты.

Балдессари, Джон (Baldessari, John; p. 1931) – американский концептуальный художник и куратор. Включает в свои работы фотографии и изображения, взятые из СМИ.

Баллок, Уинн (Bullock, Wynn; 1902–1975) – американский фотограф. Начинал как музыкант, затем изучил фотографию и стал работать коммерческим фотографом. В 1950-е гг. обратился к художественной фотографии.

Балц, Льюис (Baltz, Lewis; р. 1945) – американский художник и фотограф. В центре его внимания – красота отчаяния и разрушения. Часто изображает городские пейзажи, заводы, офисы, парковки.

Бальду, Эдуард-Дени (Balduis, Édouard-Denis; 1813–1889) – французский фотограф и художник. Работал в жанрах пейзажной и архитектурной фотографии.

Бард, Патрик (Bard, Patrick; р. 1958) – французский фотожурналист и писатель. Предпочитает работать на окраинах и границах. Многие его произведения появились в странствиях по Франции и Латинской Америке. Автор пяти романов.

Барни, Мэтью (Barney, Matthew; р. 1967) – американский концептуальный художник. Занимается перформансом, видеоартом, делает скульптуры и рисунки. Самая известная работа – серия видеofilьмов «Кремастер».

Барри, Роберт (Barry, Robert; р. 1936) – американский концептуальный художник. Делает инсталляции, перформансы, экспериментирует с нематериальным искусством, используя невидимые носители.

Барроуз, Ларри (Burrows, Larry; 1926–1971) – британский фотограф. Известен своими фоторепортажами, сделанными во время войны во Вьетнаме. Погиб во время вооруженного конфликта в Лаосе.

Барт, Ролан (Barthes, Roland; 1915–1980) – французский философ и теоретик литературы. Один из основателей структу-

рализма и постструктурализма. Специалист в области семиотики, философии языка, мифологии.

Бартеlemi, Мария (Barthélemy, Maria) – французский художник. Многие работы создала в сотрудничестве с Р. Султра (см.). Использует в качестве материалов фотографию, видео, полимеры. Экспериментирует с новыми технологиями.

Батю, Артур (Batut, Arthur; 1846–1918) – французский фотограф. Один из основателей аэрофотографии. Выпустил книгу об аэрофотосъемке с воздушного змея с приложением своих фотографий (1890).

Бауэр, Фелица (Bauer, Felice; 1887–1960) – невеста Ф. Кафки (см.). Их отношения длились с 1912 по 1917 г., за это время они дважды были помолвлены и дважды Кафка расторг помолвку. Сохранила около 500 его писем.

Бахман, Ингеборг (Bachmann, Ingeborg; 1926–1973) – австрийская писательница, автор романа «Малина», в котором нашла свое отражение история ее отношений с М. Фришом.

Бахтин, Михаил Михайлович (1895–1975) – русский философ, филолог, теоретик культуры. Создатель философии диалога и теории полифонии в литературном произведении. Исследователь творчества Ф. Рабле и Ф. М. Достоевского.

Бear, Лиза (Bear, Liza) – американская писательница, режиссер, фотограф. Вместе с У. Шарпом (см.) в 1968 г. основала художественный журнал «Avalanche» («Аваланш»).

Беккет, Сэмюэл (Beckett, Samuel; 1906–1989) – ирландский писатель. Один из создателей театра абсурда. Писал по-английски и по-французски. Его произведения от-

личаются формальным новаторством и философским содержанием.

Беклер, Андре (Beucler, André; 1898–1985) – французский писатель. Автор пятнадцати романов, а также эссе, литературных портретов, воспоминаний, нескольких исторических и художественно-критических работ.

Беллини, Джованни (Bellini, Giovanni; 1430–1516) – итальянский художник эпохи Возрождения. Автор множества работ на христианские сюжеты. Мастер портрета. Его творчество открывает золотой век венецианской живописи.

Бене, Адольф (Behne, Adolph; 1885–1948) – немецкий художественный критик и историк искусства. Один из лидеров авангарда в Германии. В 1913 г. в работе, посвященной архитектору Б. Тауту, впервые употребил термин «экспрессионизм».

Беньямин, Вальтер (Benjamin, Walter; 1892–1940) – немецкий философ, историк фотографии, литературный критик, писатель и переводчик. Исследовал эстетические эффекты, возникающие в эпоху технической воспроизводимости произведений искусства.

Бергсон, Анри (Bergson, Henri; 1859–1941) – французский философ. Разрабатывал идеи интуитивизма и философии жизни. Понимал интуицию как познавательную силу, превосходящую интеллект.

Берджин, Виктор (Burgin, Victor; р. 1941) – британский фотограф и теоретик искусства. Работает в стиле концептуализма. Его концепция фотографии как художественного материала выражена в работе «Думающая фотография».

Бертильон, Альфонс (Bertillon, Alphonse; 1853–1914) – французский полицейский. Изобрел бертильонаж – систему

опознания преступников по их антропометрическим данным, где использовалась и фотография.

Берч, Огюст (Bertsch, Auguste; 1813–1870) – французский фотограф и инженер, один из основателей Французского фотографического общества. Снимал лунные затмения, занимался фотомикрографией.

Бехер, Бернд (Becher, Bernhard (Bernd); 1931–2007) и *Хилла (Hilla; р. 1934)* – немецкие концептуальные художники. Известны своими типологиями (обширными сериями фотографических изображений) индустриальных зданий и сооружений.

Бёрден, Крис (Burden, Chris; р. 1946) – американский концептуальный художник, автор перформансов провокационного характера (после акции «Выстрел» был подвергнут психиатрическому освидетельствованию).

Бикер, Фил (Bicker, Phil) – британский дизайнер и издатель. Работает в области моды и рекламы. В 1990-е гг. – художественный руководитель лондонского журнала «The Face», инициировал дебют многих ныне известных фотографов.

Бикрофт, Ванесса (Beecroft, Vanessa; р. 1969) – итальянский концептуальный художник. Получила известность благодаря перформансам с использованием большого числа обнаженных моделей.

Биллингем, Ричард (Billingham, Richard; р. 1970) – британский фотограф и художник. Самая известная работа – альбом «Ray's a Laugh» (переводится как «Смех Рэя», или «Рэй – это смех»), где он поместил фотографии своей семьи.

Биссон, Луи-Огюст (Bisson, Louis-Auguste; 1802–1872) и *Огюст-Розали (Auguste-Rosalie; 1826–1900)* – французские фотографы. Открыли фотографическую студию в Париже в

1841 г. Сопровождали Наполеона III во время его путешествия в Савойю (1860).

Битон, Сесил (Beaton, Cecil Walter Hardy; 1904–1980) – британский фотограф, художник, дизайнер, художник-постановщик театра и кино. Занимался военной фотографией, портретом, работал в области моды.

Бланкар-Эврар, Луи Дезире (Blanquart-Evrard, Louis Désiré; 1802–1872) – французский издатель и химик. Автор книг о фотографии. Известен своими фотографическими альбомами. Разработал получение негатива на бумаге.

Блиндерман, Барри (Blinderman, Barry) – американский историк искусства и куратор. Директор Университетской галереи в Иллинойском университете.

Блондо, Марк (Blondeau, Marc) – французский искусствовед. С 1987 г. был директором французского отделения аукциона «Sotheby's», затем открыл собственное художественное агентство в Женеве (2000).

Блоссфельдт, Карл (Blossfeldt, Karl; 1865–1932) – немецкий фотограф и скульптор. Снимал растения с помощью камеры собственного изобретения, достигая такого увеличения, при котором фрагменты растений становятся самоценными абстрактными формами.

Блошер, Сильви (Blocher, Sylvie; р. 1953) – французский художник. Занимается видеоартом. Анализирует проблемы телесности, соотношения мужского и женского в человеке, утверждает политическую ответственность искусства.

Бодлер, Шарль (Baudelaire, Charles; 1821–1867) – французский поэт и художественный критик. Один из «проклятых

поэтов», не признанных буржуазной публикой. Его сборник «Цветы зла» оказал мощное влияние на литературу модернизма.

Бодрийяр, Жан (Baudrillard, Jean; 1929–2007) – французский философ, социолог, культуролог. Главные темы его исследований – философия современности: проблематика реальности и подлинности, теория общества потребления. Создал теорию симулякра.

Бойс, Йозеф (Beuys, Joseph; 1921–1986) – немецкий художник. Один из основателей «Флюксуса». Создавал арт-объекты из необычных материалов (войлок, топленое сало, мед).

Болдуин, Майкл (Baldwin, Michael; р. 1945) – британский концептуальный художник, один из создателей группы «Искусство и язык», объединившей концептуалистов из Британии и Соединенных Штатов.

Болтанский, Кристиан (Boltanski, Christian; р. 1944) – французский художник, скульптор, фотограф. Использует фотографию как средство, усиливающее восприятие формы, а также как материал для изучения человеческой памяти.

Бортвик, Марк (Borthwick, Mark; р. 1966) – британский фотограф. Его работы отличаются минималистичностью и резкостью. Печатался в журналах «Vogue», «George», «Index». Сотрудничал с группой «Passion Pit».

Борх-Якобсен, Миккель (Borch-Jacobsen, Mikkel; р. 1951) – датский философ. Учился во Франции (в частности, у Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси), живет и работает в США. Автор работ по истории и философии психиатрии и психоанализа.

Боссер, Даниэль (Bossier, Daniel) – французский коллекционер конца XX – начала XXI века. В его собрании представлены концептуальное искусство и минимализм.

Бошаль, Шарль (Bauchal, Charles; 1814–1888) – французский историк архитектуры. Автор энциклопедического словаря французских архитекторов, который до сегодняшнего дня считается важным источником по этому предмету.

Брандо, Марлон (Brando, Marlon; 1924–2004) – американский актер и режиссер, кумир публики в 1950–1960-е гг. Его работа в кино, общественная деятельность и личная жизнь неизменно привлекали внимание СМИ.

Брассай (Халас, Дьюла; Brassai; Halász, Gyula; 1899–1984) – венгерский фотограф. С 1924 г. жил во Франции. Начинал как художник, затем занялся фотографией. Наиболее известен его альбом «Ночной Париж» (1932).

Брекман, Дирк (Braeckman, Dirk; р. 1958) – бельгийский фотограф. Работает в жанрах портрета, ню. Преполагает фотографию. Совместно с Карлом де Кейзером основал фотожурнал «XYZ».

Брехт, Бертольт (Brecht, Bertolt; 1898–1956) – немецкий писатель, театральный деятель, теоретик искусства. Основатель театра «Berliner Ensemble». Создатель теории «эпического театра».

Бриан, Аристид (Briand, Aristide; 1862–1932) – французский политический деятель. Несколько раз был премьер-министром Франции. Получил Нобелевскую премию мира (1926) за заключение Локарнских соглашений.

Брике, Абель (Альфред; Briquet, Abel; Alfred; 1833–1911) – французский фотограф. Работал в военной школе Сен-Сир,

владел фотоателье в Париже. В 1876 г. уехал в Мексику, где стал одним из первых коммерческих фотографов.

Бротарс, Марсель (Broodtaers, Marcel; 1924–1976) – бельгийский поэт, режиссер и концептуальный художник. Работал в жанрах инсталляции, коллажа, обже труве. Сделал около пятидесяти коротких фильмов.

Брус, Гюнтер (Brus, Günter; р. 1938) – австрийский концептуальный художник. Один из наиболее радикальных представителей венского акционизма. До 1970 г. провел несколько перформансов, затем экспериментировал, соединяя живопись и тексты.

Брэди, Мэтью (Brady, Mathew; 1822–1896) – американский фотограф. Наиболее известен портретами знаменитостей и документальными снимками Гражданской войны. Считается одним из основателей фотожурналистики.

Буа, Ив-Ален (Vois, Yves-Alain; р. 1952) – швейцарский искусствовед. Специалист по изобразительному искусству XX века. Автор работ, посвященных европейскому модернизму, в частности Э. Лисицкому (см.) и В. Кандинскому.

Буба, Эдуард (Boubat, Édouard; 1923–1999) – французский фотограф. Работал для журнала «Réalités» («Реальности»), путешествуя по всему миру. В своих интервью говорил, что фотография – выражение благодарности миру.

Буден, Эжен (Boudin, Eugène Louis; 1824–1898) – французский художник, связанный с барбизонской школой, один из предшественников импрессионизма; был учителем К. Моне (см.). Писал сцены курортной жизни, морские пейзажи.

Буню, Даниэль (Bougnoux, Daniel; р. 1943) – французский философ и филолог. Изучал творчество Луи Арагона, создал

литературный журнал «Silex», занимался медиологией – изучением технических и институциональных ресурсов культуры.

Бурдьё, Пьер (Bourdieu, Pierre; 1930–2002) – французский философ и социолог. Создал теорию социального пространства как совокупности социальных полей, которые структурируются распределением власти и капитала (экономического, символического и т. д.).

Бурневиль, Дезире-Маглуар (Bourneville, Désiré-Magloire; 1840–1909) – французский врач, специалист по неврологии и педиатрии. Внес значительный вклад в исследование вопросов обучения и воспитания умственно отсталых детей.

Бурниго, Ребекка (Bournigault, Rebecca; р. 1970) – французский художник. Занимается живописью, фотографией, видеоартом. Автор цикла видео по мотивам сказок Перро.

Бурри, Рене (Burri, René; р. 1933) – швейцарский фотограф. Известен фотографиями значительных политических, исторических и культурных событий, а также портретами ключевых фигур второй половины XX века.

Буррио, Николя (Bourriaud, Nicolas; р. 1965) – французский искусствовед, художественный критик и куратор. В своих книгах «Эстетика взаимоотношений» и «Формы жизни: Современное искусство и изобретение себя» развивает концепцию «искусства взаимоотношений».

Бустамант, Жан-Марк (Bustamante, Jean-Marc; р. 1952) – французский концептуальный художник и фотограф. Работает в жанре инсталляции, экспериментирует с различными материалами.

Бухло, Беньямин (Buchloh, Benjamin; р. 1941) – немецкий искусствовед и художественный критик. Специалист по совре-

менному искусству. Автор работ об А. Капроу (см.), Э. Уорхолье (см.), Х. Хааке (см.) и др.

Буше, Пьер (Bouchet, Pierre; 1908–2000) – французский фотограф. Участвовал в движениях «Новое видение» и «Новая вещественность», разрабатывал различные аспекты авангардистской фотографии.

Бэкон, Фрэнсис (Bacon, Francis; 1909–1992) – британский художник. Работал в стиле экспрессионизма. Широко использовал фотографию, поскольку считал, что она позволяет схватывать моменты бытия, не улавливаемые зрением.

Бюизин, Ален (Buisine, Alain; 1949–2009) – французский писатель. Специалист по творчеству М. Пруста, Ж.-П. Сартра, П. Верлена, П. Лоти. Знаток Венеции.

Бюрти, Филипп (Burdy, Philippe; 1830–1890) – французский художественный критик. Один из создателей японизма. Внес вклад в возрождение искусства офорта. Оказал поддержку импрессионизму с начала его существования.

Вайнер, Лоуренс (Weiner, Lawrence; р. 1942) – американский концептуальный художник. Автор множества текстовых работ, в которых задача реализации произведения возлагается на публику.

Вайс, Давид (Weiss, David; 1946–2012) – швейцарский концептуальный художник. Участник дуэта Fischli & Weiss (Фишли и Вайс). Автор фотографий, фильмов, скульптур, инсталляций, в которых использовались обыденные предметы.

Валлу де Вильнев, Жюльен (Vallou de Villeneuve, Julien; 1795–1866) – французский фотограф и художник. Один из ос-

нователей Французского фотографического общества. Снимал повседневную жизнь, моду, национальный костюм, ню.

Ван Гог, Винсент (van Gogh, Vincent Willem; 1853–1890) – голландский художник. Яркий представитель постимпрессионизма. Оказал мощное влияние на формирование языка живописи XX века.

Ван Дейк, Антонис (van Dyck, Antoon; 1599–1641) – фламандский художник. Мастер портрета. Писал также композиции на библейские и мифологические сюжеты. Был придворным художником английского короля Карла I.

Ваплингтон, Ник (Waplington, Nick; р. 1970) – британский фотограф. Работает в области репортажа, фотографии моды, фотографии путешествий. Внес значительный вклад в развитие документальной эстетики.

Варда, Аньес (Арлетт; Varda, Agnès; Arlette; р. 1928) – французский кинорежиссер, сценарист, продюсер художественного и документального кино, фотограф. Начиная свою карьеру как фотограф и фотожурналист.

Варшам, Вилли (Warstat, Willi; 1884–?) – немецкий художественный критик и искусствовед. Автор теоретических работ по фотографии.

Вебер, Макс (Карл Эмиль Максимилиан; Weber, Max; Karl Emil Maximilian; 1864–1920) – немецкий социолог, философ, историк. Один из основоположников социологической науки. Наиболее известная работа – «Протестантская этика и дух капитализма».

Веблен, Торстен (Veblen, Thorstein; 1857–1929) – американский экономист, социолог, публицист. Основал институци-

ональное направление в политической экономии. Его именем названо описанное им явление демонстративного потребления (эффект Веблена).

Вей, Франсис (Wey, Francis; 1812–1882) – французский писатель и художественный критик. Автор романов, записок о путешествиях, а также нескольких работ, посвященных фотографии в ее соотношении с изобразительным искусством.

Вержу, Мишель (Verjux, Michel; р. 1956) – французский концептуальный художник. Занимается световыми инсталляциями.

Верне, Эмиль Жан-Орас (Vernet, Émile Jean-Horace; 1789–1863) – французский художник и дипломат. Занимался исторической, батальной, пейзажной, портретной живописью. Писал на заказ для французского и русского двора.

Верне-Каррон, Жорж (Verneu-Carron, Georges) – французский предприниматель, арт-дилер. Занимается рекламным делом, продвижением художественных проектов, организацией выставок и культурных событий.

Вертов, Дзига (Кауфман, Давид Абелевич, 1895/1896–1954) – русский кинорежиссер и теоретик кино. Один из основателей документального кино. Изобрел множество операторских приемов и техник.

Вессельман, Том (Wesselmann, Tom; 1931–2004) – американский художник. Работал в стиле поп-арта. В своих работах часто использовал постеры, рекламные плакаты, кинокадры.

Вильмут, Жан-Люк (Vilmouth, Jean-Luc; р. 1952) – французский концептуальный художник. Занимается перформансом, инсталляциями, видеоартом. Преподает в Национальной высшей школе изящных искусств в Париже.

Виногранд, Гарри (Winograd, Garry; 1928–1984) – американский фотограф, мастер уличной фотографии. Работал в основном в Нью-Йорке, снимал людей и животных, изучал воздействие СМИ на сознание.

Виринг, Джиллиан (Wearing, Gillian; р. 1963) – британский концептуальный художник. Занимается фотографией, видеоартом, инсталляцией. Ее работы исследуют человеческую индивидуальность и межличностные отношения.

Витгенштейн, Людвиг (Wittgenstein, Ludwig Josef Johann; 1889–1951) – австрийский философ. Работал в области метафизики, логики, философии языка. Установил значимые соотношения между логической структурой языка и онтологической структурой мира.

Водичко, Кшиштоф (Wodiczko, Krzysztof; р. 1943) – польский концептуальный художник. Знаменит прежде всего своими видеопроекциями на фасады архитектурных сооружений. Его творчество имеет острую политическую и социальную направленность.

Вожель, Люсьен (Vogel, Lucien; 1886–1954) – французский издатель и журналист. Был известен как эстет и законодатель мод. Автор работ по истории изобразительного искусства, архитектуры, декоративного искусства.

Вотье, Бен (Vautier, Ben; р. 1935) – французский концептуальный художник. Испытал влияние И. Кляйна (см.) и дадаистов, входил в группу «Флюксус». Занимается мэйл-артом, создает произведения, основанные на текстах.

Вуд, Пол (Wood, Paul) – британский искусствовед. Занимается модернизмом, авангардом, концептуальным искусством. Преподает историю искусства в высших школах Британии.

Галасси, Питер (Galassi, Peter; р. 1951) – американский искусствовед. Специалист по фотографии и французскому изобразительному искусству XIX века. Был куратором множества фотографических выставок.

Гальтон, Фрэнсис (Galton, Francis; 1822–1911) – британский антрополог, психолог, географ, путешественник. Основатель дифференциальной психологии и психометрии. Его исследования интеллекта заложили основы психологического тестирования.

Гарнель, Жан-Луи (Garnell, Jean-Louis; р. 1954) – французский фотограф. Работает в жанрах пейзажа, интерьера, любит изображать хаотичные скопления предметов или, напротив, отдельные вещи на нейтральном фоне.

Гатлинг, Ричард Джордан (Gatling, Richard Jordan; 1818–1903) – американский изобретатель и врач. Наиболее знаменитое изобретение – «орудие Гатлинга» (иногда его называют картечью или пулеметом) – скорострельное многоствольное орудие.

Гваттари, Феликс (Guattari, Félix; 1930–1992) – французский философ, психоаналитик и политический активист. Самая известная работа – написанный в соавторстве с Ж. Делезом (см.) трактат «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» (1972).

Гейфорд, Мартин (Gayford, Martin) – британский искусствовед и художественный критик. Исследует биографии известных художников. Автор книг о В. Ван Гоге (см.), П. Гогене, Д. Констебле, Микеланджело, Л. Фрейде (см.).

Геррен, Мишель (Guerrin, Michel; р. 1957) – французский журналист и фотограф. Работает в газете «Mond». Занимается вопросами культуры и искусства. Автор книги о Р. Депардоне (см.). Преподает журналистику в Лозанне.

Герц, Йохен (Gerz, Jochen; р. 1940) – немецкий концептуальный художник. Обращается к фотографии, видео, инсталляции, перформансу. Работает в стиле процесс-арта, активно включая зрителя и время в структуру произведения.

Гете, Иоганн-Вольфганг (Goethe, Johann Wolfgang von; 1749–1832) – немецкий писатель, естествоиспытатель, философ. Ключевая фигура немецкого Просвещения, глава движения «Буря и натиск» («Sturm und Drang»), один из основателей немецкого сентиментализма.

Гетт, Поль-Арман (Gette, Paul-Armand; р. 1927) – французский фотограф. Главная тема работ – мифологизированное женское тело, метафорами которого служат всевозможные природные объекты, прежде всего растения.

Гийо, Ив (Guillot, Yves; р. 1951) – французский фотограф. Его работы отмечены сильным влиянием психоанализа. Основные альбомы: «Фотографии» (1984), «Автомобиль» (1988), «Хозяйка» (1996).

Гилберт и Джордж (Прош, Гилберт; Prousch, Gilbert; р. 1943 и Пассмор, Джордж; Passmore, George; р. 1942) – британские концептуальные художники и фотографы. Работают в жанре перформанса.

Гиллик, Лайам (Gillick, Liam; р. 1964) – британский концептуальный художник. Участвовал в выставке «Traffic» (Бордо, 1996), которая положила начало «искусству взаимоотношений». Работает в жанре инсталляции.

Гинц, Клод (Gintz, Claude) – французский художественный критик и куратор. Занимается модерном и современным искусством.

Годен, Марк-Антуан Огюст (*Gaudin, Marc-Antoine Auguste; 1804–1880*) – французский химик. Экспериментировал в области фотографии. Вместе со своим братом А. П. Годеном открыл мастерскую, где изготавливались стереоизображения на стекле.

Гойнинген-Гюне, Джордж (*Hoyningen-Huene, George; 1900–1968*) – фотограф. Родился в Санкт-Петербурге в немецко-американской семье. Известен фотографиями моды и портретами знаменитостей. Работал в журналах «Vogue», «Harper's Bazaar».

Голдин, Нэн (*Goldin, Nan; р. 1953*) – американская фотохудожница. Наиболее известна работа «Баллада о сексуальной зависимости», посвященная памяти ее сестры, покончившей с собой в восемнадцатилетнем возрасте.

Гольдман, Люсьен (*Goldmann, Lucien; 1913–1970*) – французский философ и социолог. Изучал с марксистских позиций связи западноевропейской философии с обществом и культурой. Был директором Центра социологии литературы.

Гомбрович, Витольд Мариан (*Gombrowicz, Witold Marian; 1904–1969*) – польский писатель. Его проза иронически изображает стереотипы традиционного польского национального сознания. Часто пользовался приемом гротеска.

Горгий (483–380 до н. э.) – древнегреческий софист, теоретик и учитель красноречия. Считал, что истинного знания не существует, есть только правдоподобные мнения. Был учителем Антисфена, основателя школы киников.

Готье, Теофиль (*Gautier, Théophile; 1811–1872*) – французский поэт и художественный критик. Один из ведущих представителей французского романтизма. Наиболее известен его сборник «Эмали и камеи».

Гринберг, Клемент (Greenberg, Clement; 1909–1994) – американский художественный критик. Оказал значительное влияние на современное искусство как один из главных теоретиков абстрактного экспрессионизма.

Гриффитс, Филип Джонс (Griffiths, Philip Jones; 1936–2008) – британский фотограф. Известен своими фоторепортажами с войны во Вьетнаме. Снимал войну Судного дня (1973), работал в Камбодже.

Гросс, Георг (Grosz, George; 1893–1959) – немецкий художник. Один из основателей берлинской группы дадаистов. Работал в жанре карикатуры, за некоторые работы подвергался судебным преследованиям.

Грэхем, Дэн (Graham, Dan; р. 1942) – американский концептуальный художник, скульптор и фотограф. Делает перформансы, инсталляции, фотографии и видео. Автор ландшафтных произведений, соединяющих черты архитектуры и скульптуры.

Грэхем, Пол (Graham, Paul; р. 1956) – британский фотограф. Его работы посвящены художественному исследованию ирландского конфликта, современной жизни Европы и Японии, общественного устройства США.

Гуггенхайм, Соломон (Guggenheim, Solomon; 1861–1949) – американский промышленник и меценат. Основал Музей современного искусства в Нью-Йорке, создал Фонд поддержки современного искусства, носящий его имя.

Гудмен, Нельсон (Goodman, Nelson; 1906–1998) – американский философ. Занимался аналитической философией, логикой, эстетикой. Автор книг «Языки искусства: Подход к теории символов», «Способы создания миров» и др.

Гурски, Андреас (Gursky, Andreas; р. 1955) – немецкий фотограф. Создает огромные фотографии обыденных предметов, как правило, снятые с высокой точки и отпечатанные на фактурной бумаге.

Гэллоуэй, Манро (Galloway, Munro) – американский художник, дизайнер и художественный критик. Преподает современное искусство в высших учебных заведениях США.

Гюнтер, Андре (Gunthert, André; р. 1961) – французский культуролог. Специалист по визуальной и цифровой культуре. Основатель научного журнала по истории фотографии «*Études photographiques*» (выходит с 1996).

Даванн, Луи-Альфонс (Davanne, Louis Alphonse; 1824–1912) – французский фотограф и химик. С 1876 по 1901 г. был президентом Французского фотографического общества. Внес значительный вклад в изобретение новых фототехнологий, много снимал во время путешествий.

Давветас, Демосфен (Davvetas, Démosthènes) – греческий писатель и художественный критик. Занимается современным искусством. Преподает историю искусства и литературы в греческих университетах.

Дагер, Луи Жак Манде (Daguerre, Louis Jacques Mandé; 1787–1851) – французский художник, химик и изобретатель. Один из создателей фотографии. Вместе с Ж. Н. Ньепсом (см.) изобрел дагерротипию – способ получения позитивного изображения на металле.

Дайер, Джордж (Dyer, George; 1934–1971) – английский богемный персонаж, натурщик и близкий друг Фрэнсиса Бэкона (см.). Памяти Дайера, умершего от передозировки алкоголя и наркотиков, Бэкон посвятил «Триптих май-июнь 1972».

Дальмайер, Джон Генри (Dallmeier, John Henry; 1830–1883) – немецкий оптик. Работал в Англии. Разрабатывал и изготавливал линзы для астрономических и фотографических оптических приборов. Его инструменты были широко известны в Европе и Америке.

Данто, Артур (Danto, Arthur; 1924–2013) – американский философ и художественный критик. Специалист в области эстетики и философии искусства.

Д'Арно, Камиль (D'Arnaud, Camille) – французский фотограф, художник и журналист XIX века. Был учителем Надара (см.).

Де Анджелус, Мишель (De Angelus, Michelle) – американский искусствовед и куратор. Специалист по современному искусству.

Деба, Мишель (Debat, Michelle) – французский искусствовед и художественный критик. Специалист по фотографии и мультимедиа. Преподавала фотографию в высших учебных заведениях Франции.

Дебор, Ги Эрнест (Debord, Guy Ernest; 1931–1994) – французский философ, историк, художник, режиссер. Снял несколько авангардистских фильмов. Основная философская работа – «Общество спектакля».

Девериа, Теодул Шарль (Devéria, Théodule Charles; 1831–1871) – французский египтолог. Был хранителем египетского отдела в Лувре.

Дега, Эдгар (Degas, Edgar; 1834–1917) – французский художник, один из ярких представителей импрессионизма. Его манеру отличает точность рисунка, внимание к движениям человека в соединении с апологией мгновенного.

Делакруа, Эжен (Delacroix, Eugène; 1798–1863) – французский художник, один из основателей романтизма в французской живописи. Писал исторические картины, натюрморты, работал в технике фрески.

Делаэ, Люк (Delahaye, Luc; р. 1962) – французский фотограф, документалист. Известен снимками военных конфликтов и других мировых событий. Работал в агентстве «Magnum».

Делез, Жиль (Deleuze, Gilles; 1925–1995) – французский философ. Один из основателей постмодернизма. В работе «Логика смысла» рассматривает смысл как событие, возникающее в соприкосновении вещей и языка.

Дельме, Гиацинт Сезар (Delmaet, Hyacinthe César; 1828–1862) – французский фотограф. В партнерстве с Л.-Э. Дюранделем (см.) снимал строительные работы. Оставил серии фотографий строительства Оперы, базилики Сакре-Кер, Эйфелевой башни, реставрационных работ на острове Сен-Мишель.

Демаши, Робер (Demachy, Robert; 1859–1936) – французский фотограф. Работал в стиле пикториализма. Автор ряда работ по технике фотосъемки и печати. Один из основателей парижского Фотоклуба.

Демени, Жорж (Demeny, Georges; 1850–1917) – французский фотограф, изобретатель и гимнаст. Считается создателем физического воспитания как научно обоснованной дисциплины. Был помощником Ж.-Э. Маррея (см.), изобрел фоноскоп и электрический хронофотограф.

Денев, Катрин (Дорлеак, Катрин Фабьен; Deneuve, Catherine; Dorléac Catherine Fabienne; р. 1943) – французская актриса. Работала с ведущими кинорежиссерами (Л. Бунюэлем, Ф. Озоном, Р. Полански, Ф. Трюффо, Л. фон Триером и др.).

Депардон, Раймон (Depardon, Raymond; р. 1942) – французский фотограф, фотожурналист, кинорежиссер, создатель агентства «Гамма». Работает в агентстве «Magnum». Среди его документальных фильмов есть работы, посвященные фотожурналистике.

Десандр, Надин (Descendre, Nadine) – французский журналист, режиссер и куратор. Занимается организацией художественных проектов и культурных событий.

Дефферр, Гастон (Defferre, Gaston; 1910–1986) – французский политический деятель. Руководил Фотографической миссией DATAR. Участник последней официальной дуэли в истории Франции (с Р. Рибьером, 1967).

Джадд, Дональд (Judd, Donald; 1928–1994) – американский художник. Работал в стиле минимализма, хотя в своих теоретических произведениях отрицал этот термин. Стремился к презентации, построенной без композиционной иерархии.

Джеймисон, Фредрик (Jameson, Fredric; р. 1934) – американский литературный критик и политолог. Провел анализ современных культурных течений с позиций марксизма. Наиболее известная работа – «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

Джексон, Уильям Генри (Jackson, William Henry; 1843–1942) – американский художник, фотограф, издатель и геолог. Наиболее известны его фотографии индейцев и Дикого Запада, сделанные во время работ по геологической съемке.

Дженкс, Чарлз Александр (Jencks, Charles Alexander; р. 1939) – американский архитектор, ландшафтный дизайнер, историк архитектуры, художественный критик. Разрабатывает теорию постмодернизма в современной архитектуре.

Джинджер, Элисон (Gingeras, Alison; р. 1974) – искусствовед и куратор. Работала в Национальном музее современного искусства в Париже, у Ф. Пино в Палаццо Грацци в Венеции, в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Джонс, Джаспер (Johns, Jasper; р. 1930) – американский художник. Дружил с Р. Раушенбергом (см.) и Э. Уорхолом (см.). Знамениты его картины с американским флагом и скульптуры, представляющие собой отлитые в бронзе обыденные предметы.

Джонс, Терри (Johns, Terry; р. 1945) – британский дизайнер, фотограф, режиссер. Был арт-директором британского отделения журнала «Vogue». В 1980 г. основал журнал «i-D».

Диана, принцесса Уэльская (Спенсер; Spenser, Diana; 1961–1997) – британская принцесса. С 1981 по 1996 г. супруга наследника британского престола принца Уэльского Чарлза. Погибла в автокатастрофе в Париже.

Диббетс, Ян (Dibbets, Jan; р. 1941) – голландский концептуальный художник. Наиболее известная работа – памятник французскому астроному Ф. Араго (см.), который представляет собой 135 бронзовых медальонов, размещенных по меридиану в пределах Парижа.

Диди-Губерман, Жорж (Didi-Huberman, Georges; р. 1953) – французский философ. Занимается исследованием визуальной культуры, истории искусства. Специалист по истории новейшей французской философии.

Диздери, Адольф (Disdéri, Adolphe; 1819–1890) – французский фотограф. Один из создателей жанра фотопортрета. Создал формат визитной карточки (четыре, шесть или восемь снимков, наклеенных на картонный прямоугольник).

Дикин, Джон (Deakin, John; 1912–1972) – английский фотограф. Работал в журнале «Vogue», для которого создал портреты известных литераторов и актеров. Сотрудничал с Ф. Бэконом (см.).

Дикс, Отто (Dix, Otto; 1891–1969) – немецкий художник. Один из ярких представителей немецкого авангарда. Был связан с дадаизмом и экспрессионизмом. Принадлежал к движению «Новая вещественность».

Добиньи, Шарль-Франсуа (Daubigny, Charles François; 1817–1878) – французский художник-пейзажист, один из представителей барбизонской школы. В своих работах старался сохранить непосредственность пленэра.

Д'Оливье, Луи-Камиль (d'Olivier, Louis-Camille; 1827–1870) – французский фотограф и художник. Известен снимками обнаженной натуры. Считается одним из основателей эротической фотографии.

Домек, Жан-Филипп (Domescq, Jean-Philippe; р. 1949) – французский писатель, автор нескольких романов. Известен также своими эссе, в которых подвергает критике как современное искусство, так и теоретический дискурс о нем.

Домела, Сезар (Ньювенхейс; Domela, César; Nieuwenhuis; 1900–1992) – голландский художник, скульптор, фотограф. Занимался абстрактной живописью, делал неопластические картины-рельефы, работал в технике фотомонтажа.

Донне, Альфред (Donné, Alfred; 1801–1878) – французский врач, анатом, бактериолог. Занимался микроскопическими исследованиями желез и секретов. Изобрел фотоэлектрический микроскоп.

Дориак, Жаклин (Dauriac, Jacqueline; р. 1945) – французский концептуальный художник. Делает инсталляции, в том числе световые. Преподает современное искусство в высших учебных заведениях Франции.

Драго, Том (Dragos, Tom; р. 1947) – чешский фотограф. Живет во Франции. Работал в фотографической миссии DATAR, снимал в одном из парижских пригородов. Известен также своим циклом «Джайна», вдохновленным идеями индуизма.

Дуано, Робер (Doisneau, Robert; 1912–1994) – французский фотограф, мастер уличной фотографии. Работал в Париже. Самая знаменитая фотография – «Поцелуй у Отель-де-Виль». Кавалер Ордена Почетного легиона.

Дункан, Дэвид Дуглас (Duncan, David Douglas; р. 1916) – американский фотограф. Наиболее известен своими военными фоторепортажами. Во время войны во Вьетнаме выпустил фотоальбомы «Я протестую!» (1968) и «Война без героев» (1970).

Дэй, Коринн (Day, Corinne; 1962–2010) – британский фотограф и модель. Работала в области моды, занималась документальной фотографией. Сотрудничала с журналом «The Face», работала с известными моделями (Кейт Мосс) и музыкантами (Моби).

Дэннинг, Жанна (Danning, Jeanne; р. 1960) – американский концептуальный художник. Занимается видеоартом, инсталляциями, фотографией. В ее работах раскрываются темы телесности, сексуальности, понятия нормы.

Дюбоск, Луи Жюль (Duboscq, Louis Jules; 1817–1886) – французский оптик и изобретатель. Инструменты, которые он производил в своей оптической мастерской, использовали ведущие ученые мира.

Дюбрей, Пьер (Dubreuil, Pierre; 1872–1944) – французский фотограф. Принадлежал к движению пикториализма. Был членом братства «Звено», работал в Лондоне, изучал английский пейзаж. Оставил также множество снимков памятников и улиц Парижа.

Дюбуа, Филипп (Dubois, Philippe) – французский искусствовед. Специалист по кино, видео и фотографии.

Дюв, Тьерри де (Duve, Thierry de; р. 1944) – бельгийский искусствовед, художественный критик и куратор. Автор работ о М. Дюшане (см.), Й. Бойсе (см.), Дж. Уолле (см.).

Дюкан, Максим (Du Camp, Maxime; 1822–1894) – французский журналист и писатель. Автор воспоминаний о Г. Флобере (см.) и Т. Готье (см.), с которыми был дружен. В их обществе совершил множество путешествий по Италии, Греции, Египту и Дальнему Востоку.

Дюрандель, Луи-Эмиль (Durandelle, Louis-Émile, 1839–1917) – французский фотограф. В партнерстве с Г. С. Дельме (см.) снимал строительные работы. Оставил серии фотографий строительства Оперы, базилики Сакре-Кер, Эйфелевой башни, реставрационных работ на острове Сен-Мишель.

Дюрье, Эжен (Durieu, Eugène; 1800–1874) – французский фотограф. Известен своими фотографиями обнаженной натуры. Его снимки использовали некоторые художники, в частности Э. Делакруа.

Дюшан, Марсель (Duchamp, Marcel; 1887–1968) – французский художник и теоретик искусства. Один из основоположников дадаизма и сюрреализма. Оказал влияние на поп-арт, концептуальное искусство, минимализм.

Дюшен де Булонь, Гийом Бенжамен Аман (Duchenne de Boulogne, Guillaume Benjamin Amand; 1806–1875) – французский врач-невролог. Исследовал возможности использования в медицине электричества. Изучал движение лицевых мышц.

Жанен, Жюль Габриэль (Janin, Jules Gabriel; 1804–1874) – французский писатель, журналист, критик. Член Французской академии. Его произведения отличаются эмоциональностью и легкостью стиля.

Жансен, Жюль (Janssen, Jules; 1824–1907) – французский астроном. Занимался исследованием Солнца, с 1868 г. участвовал почти во всех экспедициях по наблюдению солнечных затмений. Руководил строительством обсерватории в Медоне и был ее первым директором.

Жирарден, Эмиль де (Girardin, Émile de; 1806–1884) – французский журналист. Основал несколько периодических изданий, самое знаменитое из которых – политическая газета «La Presse» («Пресса»).

Жуанне, Жан-Ив (Jouannais, Jean-Yves; р. 1964) – французский художественный критик и писатель. Один из основателей литературно-художественного журнала «Revue perpendiculaire» («Перпендикулярное обозрение»).

Журниак, Мишель (Journiac, Michel; 1935–1995) – французский авангардист, фотограф. Один из ярких представителей боди-арта. Его инсталляции и перформансы выстраивают проблематику тела, сексуальности, сакрального.

Заломон, Эрих (Salomon, Erich; 1886–1944) – немецкий фотожурналист. Известен своими фотографиями в сферах дипломатии и судопроизводства. Благодаря новаторскому исполь-

зованию фототехники снимал известных людей в неформальной обстановке.

Заль, Ханс (Sahl, Hans; 1902–1993) – немецкий писатель, критик, переводчик. В 1933 г. эмигрировал из Германии. Во Франции оказывал помощь художникам и интеллектуалам, бежавшим от нацизма.

Зальцман, Огюст (Salzmann, Auguste; 1824–1872) – французский фотограф. Его работы посвящены прежде всего археологическим памятникам Ближнего Востока. Путешествовал по Алжиру, Египту и Палестине.

Зандер, Август (Sander, August; 1876–1964) – немецкий фотограф. С 1911 г. работал над большим проектом «Люди XX века». Альбом «Люди нашего времени» (1929), который принес ему известность, был запрещен нацистами.

Зашман, Патрик (Zachmann, Patrick; р. 1955) – французский фотограф. Работает в агентстве «Magnum». Занимается художественным исследованием проблем культурной идентификации, памяти и межнациональных отношений.

Зигелауб, Сем (Zigelaub, Set; 1941–2013) – американский куратор и искусствовед. Организованные им выставки 1960–1970 гг. сыграли большую роль в становлении концептуального искусства.

Зигле, Тео (Siegle, Theo; 1903–1979) – немецкий скульптор и медальер. Работал в жанре портрета. Автор нескольких памятников жертвам второй мировой войны.

Зикер, Гуго (Sieker, Hugo; 1902–1973) – немецкий литератор и художественный критик. Был куратором музея Эрнст Барлах Хаус в Гамбурге.

Зима, Петер Вацлав (Zima, Peter Václáv; р. 1946) – австрийский филолог. Занимается сравнительным литературоведением, эстетикой, теорией литературы. Автор книг «Деконструкция и критическая теория», «Модерн/Постмодерн» и др.

Зиммель, Георг (Simmel, Georg; 1858–1918) – немецкий философ и социолог. Один из основных представителей «философии жизни». Оставил работы по философии истории, этике, эстетике, философии культуры.

Ибер, Фабрис (Hyber, Fabrice; р. 1961) – французский концептуальный художник. Занимается видео-артом, инсталляциями. Устанавливает связи между художниками и коммерческими предприятиями.

Игу, Жан Луи (Igout, Jean Louis; 1837–1881) – французский фотограф. Известен своими мужскими и женскими академическими ню. Художники и скульпторы широко использовали его фотографии, чтобы избежать работы с натурщиками.

Изис (Бидерманас, Израэлис; Izis; Bidermanas, Israëlis; 1911–1980) – французский фотограф. Будучи бойцом Сопротивления, снимал своих товарищей. Наиболее известны его работы, сделанные во французских цирках и на улицах Парижа.

Каве, Мари-Элизабет (Блаво; Буланже; Cavé, Marie-Elisabeth; Blavot; Boulanger; 1810–1882) – французский художник, преподаватель рисунка и писатель. Оставила несколько дидактических трудов. С 1833 г. до смерти Э. Делакруа была его близким другом.

Казаль, Филипп (Cazal, Philippe; р. 1948) – французский концептуальный художник. Работает в жанре инсталляции, собирая объекты, отражающие состояние времени. Проявляет интерес к рекламе, моде, маркетингу и т. д.

Казимир-Перье, Шарль Фортунат Поль (Casimir-Périer, Charles Fortunat Paul; 1812–1897) – французский банкир и политический деятель. Коллекционировал живопись, занимался фотографией. Вице-президент Французского общества фотографии.

Кайботт, Гюстав (Caillebotte, Gustave; 1848–1894) – французский художник, коллекционер и меценат. Принадлежал к движению импрессионизма. Писал пейзажи, портреты, жанровые сцены. Один из основателей филателии.

Какми, Дметри (Kakmi, Dmetri; р. 1961) – греческий литератор. Живет и работает в Австралии. Известен воспоминаниями «Родная земля», где рассказывает о своем детстве на острове Тенедос (Бозджаада).

Каллаган, Гарри (Callahan, Harry; 1912–1999) – американский фотограф. Внес в фотографию значительные инновации. Каждый день делал множество снимков, которые затем подвергал строгому отбору.

Калль, Софи (Calle, Sophie; р. 1953) – французский концептуальный художник и фотограф. Автор нескольких автобиографических книг. Работает в жанре инсталляции. Центр ее художественных интересов – интимный мир человека.

Канольдт, Александр (Kanoldt, Alexander; 1881–1939) – немецкий художник. Участник авангардных художественных движений «Новая вещественность», Новый Мюнхенский сецессион и Баденский сецессион.

Кана, Роберт (Фридман, Эндре; Сара, Роберт; Friedman, Endre; 1913–1954) – венгерский фотограф. Один из основателей военной фотожурналистики. Снимал Гражданскую войну в Испании, высадки союзников в Нормандии, работал в Израиле, Индокитае. Погиб во Вьетнаме.

Капроу, Аллан (Carrow, Allan; 1927–2006) – американский художник и теоретик искусства. Ввел термин «хеппенинг». Начинал как живописец, затем стал создавать хеппенинги, перформансы и энвайронменты.

Караваджо, Микеланджело Меризи да (Caravaggio, Michelangelo Merisi da; 1571–1610) – итальянский художник, один из крупнейших мастеров барокко. Был одним из первых, кто применил манеру кьяроскуро – резкое противопоставление света и тени.

Карвер, Раймонд (Carver, Raymond; 1938–1988) – американский писатель, мастер новеллы. Крупнейший представитель школы «грязного реализма». Его стиль отличается минимализмом.

Картье-Брессон, Анри (Cartier-Bresson, Henri; 1908–2004) – французский фотограф. Создатель фоторепортажа и фотожурналистики. Фотохудожник. Основатель содружества фотожурналистов «Magnum Photos».

Карус, Карл Густав (Carus, Carl Gustav; 1789–1869) – немецкий врач, художник и ученый. Его теоретическая работа «Девять писем о пейзажной живописи» заложила основы немецкой романтической школы в изобразительном искусстве.

Кассаветис, Николас (Cassavetes, Nicholas; р. 1959) – американский актер, режиссер и сценарист. Автор фильмов «Срывающая звезды» (1996), «Она прекрасна» (1997), «Дневник памяти» (2004), «Мой ангел-хранитель» (2009).

Кассен, Барбара (Cassin, Barbara; р. 1947) – французский филолог, философ и переводчик. Занималась софистикой и риторикой в их связи с философией, изучала язык философии, в особенности древнегреческих авторов.

Кастелли, Лучано (Castelli, Luciano; р. 1951) – швейцарский художник-авангардист. Его перформансы и живопись часто носят радикальный характер, их отличает интерес к насилию и наслаждению.

Катрмер де Кенси, Антуан Кризостом (Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome; 1755–1849) – французский археолог, философ, художественный критик и политик. Занимался историей архитектуры. Был секретарем Академии изящных искусств.

Каттелан, Маурицио (Cattelan, Mauricio; р. 1960) – итальянский концептуальный художник. Работает в жанре инсталляции. Не имеет художественного образования. Прежде чем стать художником, работал поваром, садовником, охранником.

Кафка, Франц (Kafka, Franz; 1883–1924) – австрийский писатель. Его прозу отличает острое переживание экзистенциального одиночества, абсурдности мира. Творчество Кафки сильно повлияло на культуру XX века.

Кведенфельдт, Эрвин (Quedenfeldt, Erwin; 1869–1948) – немецкий химик, фотограф и изобретатель. Возглавлял школу фотографии в Дюссельдорфе. Работал в жанрах пейзажной и портретной фотографии.

Кемпф, Жан (Kempf, Jean; р. 1956) – французский культуролог. Специалист по культуре США. Занимается американской фотографией и живописью, историографией и эпистемологией изучения США.

Кен, Александр (Ken, Alexandre) – французский фотограф. Работал в Париже в 1860–1870 гг. в жанре фотопортрета.

Кеннеди, Жаклин (Kennedy, Jacqueline; 1929–1994) – жена президента США Джона Кеннеди. Законодательница

мод и стиля. Вторым браком была замужем за греческим миллиардером Аристотелем Онассисом.

Керуак, Джек (Kerouac, Jack; 1922–1969) – американский писатель, один из важнейших представителей поколения битников. Много путешествовал по Америке. Наиболее известные книги – «В дороге» и «Бродяги дхармы».

Кине, Александр (Quinet, Alexandre; 1837–1900) – французский фотограф. Работал в жанрах портрета, пейзажа. Экспериментировал с разными техниками обработки изображения (в частности, делал фотогравюры).

Клаас, Арно (Claass, Arnaud; р. 1949) – французский фотограф и теоретик фотографии. Работает в жанрах фотографии путешествий, пейзажа. Преподает в Высшей национальной школе фотографии в Париже.

Кларк, Ларри (Clark, Larry; р. 1943) – американский фотограф и кинорежиссер. В своих работах исследует жизнь подростковых субкультур, обращая внимание на ее темные стороны: наркотики, секс, насилие.

Клауке, Юрген (Klauke, Jürgen; р. 1943) – немецкий фотограф. Его фотографии и перформансы посвящены проблематике человеческого тела и сексуальной идентичности. Часто служит себе моделью.

Клее, Пауль (Klee, Paul; 1879–1940) – немецкий художник и теоретик искусства. Одна из наиболее значительных фигур европейского авангарда. Был близок экспрессионизму и сюрреализму.

Клер, Жан (Жерар Ренье; Clair, Jean; Régnier, Gérard; р. 1940) – французский искусствовед, специалист по совре-

менному искусству. Директор Национального музея Пикассо в Париже (1989–2005). Член Французской академии.

Клоски, Клод (Closky, Claude; р. 1963) – французский художник-концептуалист. Его произведения часто построены на материале СМИ, рекламы, глянцевого журналов, в них присутствуют ирония и абсурд.

Кляйн, Ив (Klein, Yves; 1928–1962) – французский концептуальный художник. Делал монохромные работы, антропологии, экспериментировал с пустотой и огнем.

Кляйн, Уильям (Klein, William; р. 1928) – американский фотограф и режиссер. Известен применением новаторских техник в фотожурналистике и фотографии моды. Работал для журнала «Vogue». Его работы в кино сатирически изображают мир моды.

Коле, Луиза (Colet, Louise; 1810–1876) – французский поэт. В ее литературном салоне бывали В. Гюго, А. де Мюссе, Г. Флобер (см.) и др. Ее многолетняя переписка с Флобером является ценным историко-литературным источником.

Коллар, Ипполит-Огюст (Collard, Hippolyte-Auguste; 1812–1887?) – французский фотограф. Оставил серии работ с изображениями мостов, железных дорог и акведуков. С 1857 по 1870 г. фотографировал строительство всех новых мостов в Париже.

Коллен-Тьебо, Жерар (Collin-Thiébaud, Gérard; р. 1946) – французский концептуальный художник. Работает в жанрах интервенции и инсталляции.

Кольсон, Рене (Colson, René) – французский фотограф. В 1890-е гг. опубликовал несколько теоретических трудов

по фотографии («Перспектива в фотографии», «Энергия и ее трансформации» и др.).

Комт, Огюст (Comte, Auguste; 1798–1857) – французский философ. Основатель позитивизма. Создал теорию трех этапов развития человеческого духа (теологический, метафизический, позитивный). Заложил основы социологии как самостоятельной науки.

Конье, Леон (Cogniet, Léon; 1794–1880) – французский художник. Работал в стиле неоклассицизма. В течение почти сорока лет успешно выставлялся в Парижском салоне, имел множество учеников.

Копланс, Джон (Coplans, John; 1920–2003) – британский художник, фотограф и искусствовед. Известен сериями черно-белых фотографий, которые являются исследованиями его собственного стареющего обнаженного тела.

Корменен, Луи де (Cormenin, Louis de; 1788–1868) – французский юрист, литератор, политический деятель. Наиболее известное произведение – «Книга ораторов», отличающаяся тонкостью портретов и ярким стилем.

Кошут, Джозеф (Kosuth, Joseph; р. 1945) – американский художник и теоретик искусства. Один из ярких представителей концептуального искусства. Работал в жанре инсталляции. Знаменитую работу «Один и три стула» сделал еще в студенческие годы.

Краусс, Розалинд (Krauss, Rosalind; р. 1941) – американский искусствовед, специалист по современному искусству. Ученица Клементы Гринберга (см.). Автор книги «Фотографическое» («Le Photographique», 1990).

Крери, Джонатан (Crary, Jonathan) – искусствовед и художественный критик. Специалист по искусству и художествен-

ной теории XIX века. Занимается также современным искусством. Исследует истоки современной визуальной культуры.

Кримп, Дуглас (Crimp, Douglas; р. 1944) – американский историк искусства и художественный критик. Специалист по постмодернистским изобразительным практикам. Один из ведущих сотрудников журнала современного искусства «October».

Кристева, Юлия (Kristeva, Julia; р. 1941) – болгарский философ, психоаналитик, писатель. С 1960-х гг. живет и работает во Франции. Занимается исследованием языка и литературы, семиотики с позиций постструктурализма.

Кроуфорд, Синтия (Crawford, Cynthia; р. 1966) – американская модель, телеведущая, актриса. Работала для журналов «Vogue», «Cosmopolitan», «Playboy». Сотрудничала с компаниями «Escada», «Gianni Versace», «Revlon».

Круль, Жермен (Krull, Germaine; 1897–1985) – немецкий фотограф. Начиная работать в стиле пикториализма, затем сблизилась с международным авангардом. Испытала значительное влияние конструктивизма.

Крюгер, Барбара (Kruger, Barbara; р. 1945) – американский концептуальный художник. Большая часть ее работ – черно-белые фотографии в соединении с короткими текстами. Интересуется гендерной проблематикой и вопросами идентичности.

Куделка, Йозеф (Koudelka, Josef; р. 1938) – чешский фотограф. В 1968 г. снимал танки на улицах Праги. Работал в агентстве «Magnum», дружил с А. Картье-Брессоном (см.). Наиболее известная работа – альбом «Цыгане» (1975).

Кук, Джеймс (Cook, James; 1728–1779) – английский военный моряк, картограф, путешественник. Возглавлял три кругос-

ветные экспедиции по исследованию Мирового океана, во время этих экспедиций совершил ряд географических открытий.

Кун, Томас (Kuhn, Thomas; 1922–1996) – американский философ и историк науки. В работе «Структура научных революций» описывал движение науки как скачкообразный процесс смены объясняющих парадигм.

Кур, Фриц (Kuhr, Fritz; 1899–1975) – немецкий художник. Учился в Баухаусе у В. Кандинского, П. Клее (см.), Л. Мохой-Надя (см.). Преподавал изобразительное искусство. Его работы были объявлены нацистами «дегенеративным искусством».

Курбе, Гюстав (Courbet, Gustave; 1819–1877) – французский художник. Принадлежал к реалистическому направлению. Тяготел к натурализму.

Кутюрье, Стефан (Couturier, Stephane; р. 1957) – французский фотограф. Снимает архитектурные объекты, прежде всего ординарные жилые кварталы больших городов, исследуя изменения городской среды.

Кювелье, Эжен (Cuvelier, Eugène; 1837–1900) – французский фотограф. Работал в жанре пейзажа. Многие его фотографии сделаны в лесу Фонтенбло. Был близок к художникам барбизонской школы.

Ла Бланшер, Пьер Мулен дю Кудре, де (La Blanchère, Pierre Moulin du Coudray, de; 1821–1880) – французский натуралист и фотограф. Одним из первых использовал фотографию в естественнонаучных исследованиях. Автор нескольких работ по фотографии.

Лаборд, Леон де (Laborde, Léon de; 1807–1869) – французский археолог и политик.

Лавье, Бертран (Lavier, Bertrand; р. 1949) – французский концептуальный художник. Известен инсталляциями, изготовленными из двух предметов, поставленных друг на друга, иногда покрытых слоем густой краски.

Лакан, Жак (Lacan, Jacques; 1901–1981) – французский психоаналитик и философ. В его творчестве психоаналитические идеи З. Фрейда (см.) получили дальнейшее развитие в свете философии языка, структурной лингвистики и антропологии.

Лакан, Эрнест (Lacan, Ernest; 1828–1879) – французский издатель и критик. Издавал два ведущих фотографических журнала: «La Lumière» («Свет») и «Le Moniteur de la Photographie» («Вестник фотографии»).

Лакретель, Пьер-Анри де (Lacretelle, Pierre-Henri de; 1815–1899) – французский политик и литератор.

Ланглуа, Жан-Шарль (Langlois, Jean-Charles; 1789–1870) – французский офицер и художник-баталист. Ввел жанр панорамы в батальную живопись. Автор грандиозных панорам «Наваринское сражение» (1830), «Бородино» (1835), «Пожар Москвы» (1839).

Ланж, Доротея (Lange, Dorothea; 1895–1965) – американский фотограф. Наиболее известны ее работы, сделанные в период Великой депрессии. Участвовала в фотографическом проекте Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA).

Ланжевен, Жак (Langevin, Jacques; р. 1953) – французский фотограф. Известен своими репортажами о событиях в Китае на площади Тяньаньмэнь (1989). Один из репортеров, задержанных полицией после гибели принцессы Дианы.

Лаперуз (Жан Франсуа де Гало, граф де Ла Перуз; Jean François de Galaup, comte de La Pérouse; 1741–1788) – французский мореплаватель, офицер военно-морского флота. Погиб, совершая кругосветное плавание на фрегатах «Буссоль» и «Астролябия».

Лартиг, Жак-Анри (Lartigues, Jacques Henri; 1894–1986) – французский фотограф. Начал снимать в шестилетнем возрасте, вел фотодневник. Его манере свойственны эстетика схваченного мгновения и персональное отношение к объекту.

Латур, Бруно (Latour, Bruno; р. 1947) – французский социолог и философ. Исследует науку. Главные работы – «Нового Времени не было: Эссе по симметричной антропологии», «Лабораторная жизнь» и «Наука в действии».

Лачфорд, Глен (Luchford, Glen; р. 1968) – британский фотограф моды и режиссер. Сотрудничал с компаниями «Prada», «Yves Saint Laurent», «Mercedes-Benz», «Calvin Klein». Фотографии отмечены его любовью к кинематографу.

ЛеВитт, Сол (LeWitt, Sol; 1928–2007) – американский художник и теоретик искусства. Работал в стиле минимализма; его художественные и теоретические работы внесли серьезный вклад в концептуальное искусство.

Ле Гак, Жан (Le Gac, Jean; р. 1936) – французский художник. Работает в русле «нарративной фигуративности». Наряду с другими материалами использует фотографию.

Ле Грей, Гюстав (Le Gray, Gustave; 1820–1884) – французский фотограф. Внес значительный вклад как в техническое, так и в эстетическое развитие фотографии. Был официальным фотографом императорской семьи.

Ле Сек, Анри (Le Secq, Henri; 1818–1882) – французский фотограф и художник. Известен своими снимками архитектурных памятников. Входил в состав группы фотографов, которым французское правительство поручило съемку архитектурного наследия.

Леви, Михаэль (Löwy, Michael; р. 1938) – бразильский социолог и философ. Марксист, активист троцкистского движения, один из теоретиков Четвертого интернационала. Живет и работает преимущественно во Франции.

Леви, Пьер (Lévy, Pierre; р. 1956) – французский философ, культуролог, исследователь медиа. Занимается изучением культурных и когнитивных последствий применения цифровых технологий.

Лейбниц, Готфрид Вильгельм, фон (Leibniz, Gottfried Wilhelm, von; 1646–1716) – немецкий философ, математик, механик, физик, изобретатель, юрист, историк, языковед и дипломат. Основатель Берлинской академии наук.

Лемани, Жан-Клод (Lemagny, Jean-Claude; р. 1931) – французский теоретик фотографии и куратор. Представлял публике всех известнейших французских и зарубежных фотографов прошлого века (Буба (см.), Карона, Виногранда (см.) и др.).

Леон, Поль (Léon, Paul; 1874–1962) – французский искусствовед. Автор работ по истории Парижа и по французским архитектурным памятникам. Был главным историком службы Исторических памятников Франции.

Леонард, Зое (Leonard, Zoe; р. 1961) – американский художник. Делает фотографии и инсталляции. Интересуется проблемами городской среды, телесности, феминизма.

Леонардо ди сер Пьеро да Винчи (Leonardo di ser Piero da Vinci; 1452–1519) – итальянский художник, ученый, изобретатель, механик, писатель. Один из главных представителей высшего Возрождения.

Лерис, Мишель (Leiris, Michel; 1901–1990) – французский писатель и этнолог. Занимался изучением различных форм сакрального в современной повседневной жизни. Автор автобиографической прозы.

Лессиа, Анж (Leccia, Ange; р. 1952) – французский концептуальный художник и фотограф. Занимается видео-артом. Преподает современное искусство в высших школах Франции.

Ли, Рассел (Lee, Russell; 1903–1986) – американский фотограф. Известен своими работами для Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA) и документальными этнографическими фотографиями.

Ливайн, Шерри (Levine, Scherrie; р. 1947) – американский фотограф. Работает в стиле апроприации: большинство ее работ представляют собой фотографии известных произведений живописи и фотографии.

Лимон, Ги (Limone, Guy; р. 1958) – французский концептуальный художник. Работает в жанре инсталляции, построенной на статистике, цвете и простых фигурках.

Лингвуд, Джеймс (Lingwood, James) – британский куратор. Совместно с М. Моррисом управляет лондонским художественным агентством «Artangel», которое организует проекты современного искусства.

Лиотар, Жан-Франсуа (Lyotard, Jean-François; 1924–1998) – французский философ, социолог, литературовед.

вед. Известен своими работами, анализирующими состояние постмодерна. Определил постмодерн как кризис метанарративов («великих рассказов»).

Липпард, Люси Роланд (Lippard, Lucy Rowland; р. 1937) – американский художественный критик и куратор. Занималась современным искусством, феминистским искусством. Автор книг о поп-арте, боди-арте, дадаизме, сюрреализме.

Лисицкий, Эль (Лисицкий, Лазарь Маркович; 1890–1941) – русский художник, архитектор и фотограф. Яркий представитель русского авангарда, один из основателей супрематизма. Работал в жанре фотомонтажа.

Литтре, Эмиль Максимилиан Поль (Littré, Émile Maximilien Paul; 1801–1881) – французский философ, историк, филолог, лексикограф и публицист. Придерживался позитивистских взглядов. В сотрудничестве с М. Б. Жюльеном составил большой словарь французского языка, получивший известность как «Словарь Литтре».

Лихтенштейн, Рой (Lichtenstein, Roy; 1923–1997) – американский художник. Работал в стиле поп-арт. В зрелых работах использовал изображения из комиксов и мультфильмов и техники промышленной печати (сериграфию, шелкографию).

Ломброзо, Чезаре (Lombroso, Cesare; 1835–1909) – итальянский психиатр. Работал тюремным врачом. Один из создателей антропологического направления в криминалистике и уголовном праве.

Лонг, Ричард (Long, Richard; р. 1945) – британский концептуальный художник. Занимается лэнд-артом. В качестве материала для своих работ использует прутья и камешки, которые собирает во время прогулок.

Лонд, Альбер (Londe, Albert; 1858–1917) – французский фотограф, один из создателей медицинской фотографии. Был фотографом в госпитале Сальпетриер в Париже. Работал в области хронофотографии.

Лоретт, Матье (Laurette, Matthieu; р. 1970) – французский концептуальный художник. Занимается медиа-артом, инсталляциями, интервенциями. Экспериментирует с социальными и экономическими формами.

Лоулер, Луиз (Lawler, Louise; р. 1947) – американский художник и фотограф. Интересуется вопросами рынка искусства. Многие ее работы представляют собой фотографии чужих произведений в контексте (например, картина на музейной стене).

Лохер, Томас (Locher, Thomas; р. 1956) – немецкий концептуальный художник. В своих работах соединяет изображения и тексты. Автор серий «Маркс-работа», «Яд» и др.

Луази, Жан де (Loisy, Jean de; р. 1957) – французский художественный критик и куратор. Специалист по модерну и современному искусству. Президент парижского Музея современного искусства во Дворце Токио.

Лугон, Оливье (Lugon, Olivier; р. 1962) – швейцарский историк фотографии. Специализируется в изучении отношений искусства и документа, в особенности в документальном стиле 1920–1930-х гг.

Люинь, Оноре Теодор Поль Жозеф, де (Luynes, Honoré Theodore Paul Joseph, de; 1802–1867) – французский археолог и филолог.

Люкарьелло, Саверио (Lucariello, Saverio; р. 1958) – итальянский концептуальный художник. В работе часто использу-

ет фотографию. Делает инсталляции с использованием обыденных предметов.

Люти, Урс (Lüthi, Urs; р. 1947) – швейцарский концептуальный художник. В своих перформансах и фотоработах проявляет интерес к проблематике человеческой, сексуальной и художественной идентичности.

Майер, Луи Фредерик (Mayer, Louis Frederic; 1817–?) и *Леопольд Эрнест (Mayer, Léopold Ernest; 1822–1895)* – французские фотографы. Вместе с П. Л. Пирсоном открыли в Париже ателье, известное своими портретами и модными фотографиями.

Мак-Дин, Крейг (McDean, Craig; р. 1964) – британский фотограф. Работает в сфере моды и рекламы. Сотрудничает с известными журналами («Vogue», «Vanity Fair») и компаниями («Calvin Klein», «Yves Saint Laurent», «Max Mara»).

Мак-Каллин, Дональд (McCullin, Donald; р. 1935) – британский фотограф. Известен прежде всего своими военными фоторепортажами, а также городскими фотографиями и пейзажами. М. Антониони использовал его работы в фильме «Фотоувеличение».

Мак-Коллум, Аллан (McCollum, Allan; р. 1944) – американский концептуальный художник. Известен сериями «Суррогатная живопись», «Индивидуальные объекты», «Проект форм».

Мак-Кормик, Карло (McCormick, Carlo) – американский художественный критик и куратор. Специалист по современному искусству. Преподает массовую культуру и современное искусство в высших учебных заведениях США.

Маклюэн, Герберт Маршалл (McLuhan, Herbert Marshall; 1911–1980) – канадский философ, филолог, литературный кри-

тик. Изучал воздействие СМИ на человека и общество, создал теорию артефакта как средства коммуникации.

Ман, Поль де (Man, Paul de; 1919–1983) – американский литературовед и философ. Один из представителей деконструктивизма. Разработал теорию литературной критики как риторического дискурса.

Мане, Эдуард (Manet, Édouard; 1832–1883) – французский художник. Оказал значительное влияние на импрессионистов. Устроенная им в 1863 г. выставка «Салон отверженных» создала мощную альтернативу официальному искусству Парижских салонов.

Манц, Поль (Mantz, Paul; 1821–1895) – французский историк искусства и художественный критик. Специалист по общей истории искусства, а также по французской и итальянской живописи.

Марвиль, Шарль (Marville, Charles; 1816–1879) – французский художник, гравер и фотограф. Много снимал старые кварталы и архитектурные памятники Парижа. Его фотографии носят новаторский характер, в частности, одним из первых он оценил художественный эффект дождя.

Марей, Этьен-Жюль (Maray, Etienne-Jules; 1830–1904) – французский физиолог, изобретатель и фотограф. В течение многих лет был президентом Французского фотографического общества. Первым применил фотографию для регистрации движений.

Маркаде, Бернар (Marcadé, Bernard) – искусствовед, художественный критик и куратор. Автор биографии М. Дюшана (см.). Преполагает эстетику и историю искусства в Национальной высшей школе искусств в Париже.

Маркони, Гауденцио (Marconi, Gaudenzio; 1841–1885) – итальянский фотограф. Работал во Франции. Известен художественными фотографиями в жанре ню. Его работы использовали художники, в частности Огюст Роден.

Маркос (предпол. Гильен Висенте, Рафаэль; Marcos; Guilén Vicente, Raphael; р. 1957) – мексиканский философ, писатель и политический деятель. В 1994 г. поднял восстание в мексиканском штате Чьяпас. Критикует глобализм и либерализм.

Маркс, Карл Генрих (Marx, Karl Heinrich; 1818–1883) – немецкий философ, социолог, экономист, журналист и общественный деятель. Основатель диалектического и исторического материализма. Создатель теории прибавочной стоимости.

Мартенс, Фридрих фон (Martens, Friedrich von; 1806–1885) – итальянский фотограф и гравер. Автор знаменитой панорамы Парижа (1845), снятой с крыши Лувра дагерротипной камерой его собственной конструкции.

Мартин, Тимоти (Martin, Timothy) – британский искусствовед, специалист по современному искусству и архитектуре. Автор работ, посвященных Д. Джадду (см.), М. Ротко, Р. Смитсону (см.) и др. Преподает в высших школах Британии.

Маскелл, Альфред (Maskell, Alfred) – британский фотограф XIX века. Один из участников братства «Звено», которое практиковало эстетические и технические эксперименты, направленные на превращение фотографии в полноценное изобразительное искусство.

Матта-Кларк, Гордон (Matta-Clark, Gordon; 1943–1978) – американский художник. Более всего известен работами, выполненными на материале зданий, предназначенных на снос («разрезами зданий»).

Машере, Пьер (Macherey, Pierre; р. 1938) – французский литературный критик. Ученик Л. Альтюссера (см.). Строит теорию литературы с позиций постструктурализма и марксизма. Главные работы – «Теория литературного производства» и «Объект литературы».

Маяковский, Владимир Владимирович (1893–1930) – русский поэт, художник, актер. Яркий представитель русского футуризма. Занимался плакатами, промышленной и книжной графикой.

Мезенс, Эдуард Леон Теодор (Mezens, Edouard Léon Théodore; 1903–1971) – бельгийский художник и писатель. Значимая фигура бельгийского сюрреалистического движения, теоретик сюрреализма. Дружил с Рене Магриттом.

Мейбридж, Эдвард (Muybridge, Eadweard; 1830–1904) – британский фотограф. Занимался изучением движения человека и животных. Первым стал применять одновременно несколько камер, создавая покадровую съемку – прообраз кино.

Месонье, Жан-Луи-Эрнест (Meissonier, Jean-Louis-Ernest; 1815–1891) – французский художник. Работая над книжными иллюстрациями, достиг умения передавать детали с фотографической точностью.

Мессаже, Аннет (Messenger, Annette; р. 1943) – французский концептуальный художник. Начинала с сюрреалистической скульптуры, затем стала делать инсталляции, используя рисунок, фотографию, рукоделие и обже труве.

Местраль, Огюст (Mestral, Auguste; 1812–1884) – французский фотограф. Друг и сотрудник Г. Ле Гре (см.). участник Гелиографической миссии. Успешно работал в жанре портрета, снимал пейзажи Нормандии и Бретани.

Мехеден, Леон-Эжен (Mehedin, Léon Eugène; 1828–1905) – французский археолог, архитектор и фотограф. Вместе с Ж.-Ш. Ланглуа (см.) фотографировал во время Севастопольской кампании. Работал в Египте и Мексике, где снимал древние памятники.

Мизон, Леонард (Misonne, Léonard; 1870–1943) – бельгийский фотограф. Принадлежал к движению пикториализма. Мастер пейзажа. Его фотографии отличаются мастерской работой со светом.

Миллер, Дженнифер (Miller, Jennifer; р. 1961) – американская цирковая артистка. Выступала как жонглер и глотатель огня. Большую часть своей жизни провела как женщина с бородой.

Мильн-Эдвардс, Анри (Milne-Edwards, Henri; 1800–1885) – французский зоолог и естествоиспытатель. Изучал в основном морскую фауну, в его честь названы некоторые роды и виды животных. Был президентом Энтомологического общества Франции.

Мишо, Ив (Michaud, Yves; р. 1944) – французский философ. Специалист в области эстетики (в особенности современного искусства), английской политической философии. Занимается вопросами социального насилия.

Могарра, Хоакин (Mogarra, Joachim; р. 1954) – испанский концептуальный художник. Работает с фотографией как материалом, избирает для съемки незначительные и простые предметы, предпочитает студийную съемку.

Молинье, Пьер (Molinier, Pierre; 1900–1975) – французский художник и фотограф. Известен своей эротической фетишистской живописью и фотографией. Его работы оказали значительное влияние на боди-арт.

Молле-Вьевилль, Гислен (Molle-Viéville, Ghislain; р. 1945) – французский художественный критик и коллекционер. Приверженец концептуального искусства и минимализма. Создал понятие «агент искусства».

Мондриан, Пит (Mondriaan, Piet; 1872–1944) – голландский художник, один из основоположников абстракционизма. Помимо художественной практики, внес вклад в разработку теории нефигуративной живописи.

Моне, Клод (Monet, Claude; 1840–1926) – французский художник, мастер пейзажа, один из основных представителей импрессионизма. Его работа «Впечатление. Восходящее солнце» («Impression, soleil levant») дала название этому направлению.

Монк, Джонатан (Monk, Jonathan; р. 1969) – британский концептуальный художник. Его работы часто являются снижающим переосмыслением известных произведений концептуального искусства и минимализма.

Монро, Мэрилин (Monroe, Marilyn; 1926–1962) – американская киноактриса и певица. Сделала яркую карьеру от работницы авиационного завода до всемирно известной культовой актрисы.

Монтмейя, А. де (Montmeja, A. de) – французский врач и фотограф. В соавторстве с А. Харди (см.) сделал серию клинических фотографий, иллюстрирующих дерматологические заболевания (в 1868 г. в больнице Сен-Луи).

Монтобан (Кузен-Монтобан, Шарль, граф де Паликао; Cousin-Montauban, Charles, comte de Palikao; 1796–1878) – французский генерал и политический деятель. Во время третьей «опиумной» войны (1860) командовал англо-французскими войсками в Китае.

Мора, Жиль (Mora, Gilles; р. 1945) – французский художественный критик и историк фотографии. Специалист по фотографии XX века. Художественный руководитель фотографического фестиваля в Арле.

Морен, Эдгар (Наум, Эдгар; Morin, Edgar; Nahoum, Edgar; р. 1921) – французский философ и социолог. Главные работы посвящены изучению современной западной цивилизации, массовой культуры.

Морес, Генриетта (Moraes, Henrietta; 1931–1999) – британская натурщица. Работала с Фрэнсисом Бэконом (см.) и Люсьеном Фрейдом (см.). Была знаменита своим гедонизмом. В конце жизни написала воспоминания.

Мори, Марико (Mori, Mariko; р. 1967) – японский концептуальный художник. Занимается фотографией, видеоартом, инсталляцией. В центре ее творчества футуристический образ женщины-киборга.

Моррис, Роберт (Morris, Robert; р. 1931) – американский концептуальный художник. Работал в стилях минимализма, лэнд-арта, абстрактного экспрессионизма. Занимался перформансом и инсталляцией.

Моррис, Филип (Morris, Philip; 1835–1873) – британский торговец табаком. Начал производство сигарет в 1854 г. Его имя было использовано в названии табачной компании, основанной в Нью-Йорке в 1902 г.

Мосс, Марсель (Mauss, Marcel; 1872–1950) – французский философ, этнограф и социолог. Исследуя первобытные религии, раскрыл механизмы отношений обмена и дарения. Разрабатывал целостный многоуровневый подход к человеку и к общественным отношениям.

Мохой-Надь, Ласло (Moholy-Nagy, László; 1895–1946) – венгерский художник, фотограф, теоретик фотографии и кино, архитектор. Одна из самых ярких фигур авангарда. Участвовал в движении берлинского дадаизма, работал в Баухаусе.

Мохтари, Сильви (Mokhtari, Sylvie) – французский искусствовед. Специалист по истории современного искусства. Занимается концептуальным искусством, боди-артом, лэнд-артом, перформансом.

Музиль, Роберт (Musil, Robert; 1880–1942) – австрийский писатель. Главное произведение – неоконченный роман «Человек без свойств». Прижизненная публикация первых фрагментов романа прошла незамеченной, он был открыт заново в 1950-е гг.

Мулен, Жан-Люк (Moulene, Jean-Luc; р. 1955) – французский концептуальный художник и фотограф. Многие его фотографии объединены в серии. В его работах радикальная критика обольщений репрезентации соединяется с иронией.

Мунтадас, Антони (Muntadas, Antoni; р. 1942) – испанский концептуальный художник. Занимается инсталляциями и медиаискусством. В своих работах исследует отношения публичного и приватного пространства.

Мэпплторп, Роберт (Mapplethorpe, Robert; 1946–1989) – американский фотограф. Известен гомоэротическими фотографиями, снимками цветов и портретами знаменитостей. Наиболее известная работа – «Мужчина в костюме из полиэстера».

Мюль, Отто (Muehl, Otto; 1925–2013) – австрийский концептуальный художник. Один из основателей акционизма. Автор множества перформансов эпатажного и провокационного характера.

Надар (Турнашон, Гаспар Феликс; Nadar; Tournachon, Gaspard Félix; 1820–1910) – французский фотограф, карикатурист, писатель и воздухоплаватель. Сделал первую в мире фотографию с воздуха (1858). Сотрудничал с Д. Энгром (см.).

Намут, Ханс (Namuth, Hans; 1915–1990) – американский фотограф. Работал в жанре портрета. Особенно известны его фотографии Д. Поллока (см.), которые в значительной мере способствовали славе и признанию последнего.

Науман, Брюс (Nauman, Bruce; р. 1941) – американский концептуальный художник. Занимается живописью, скульптурой, инсталляцией, перформансом. Экспериментирует со звуком и пространством.

Негр, Шарль (Negre, Charles; 1820–1880) – французский фотограф. Делал документальную съемку архитектурных памятников Парижа. Особенно знамениты его снимки Шартрского собора и французской Ривьеры.

Негри, Антонио (Negri, Antonio; р. 1933) – итальянский политический деятель и социолог. Идеолог ряда коммунистических группировок. Отбывал тюремное заключение по обвинению в связи с террористической группой «Красные бригады».

Ненни, Чак (Nenny, Chuck; р. 1958) – американский концептуальный художник. Работает в стиле минимализма.

Нитч, Герман (Nitsch, Hermann; р. 1938) – австрийский художник, один из венских акционистов. В своем «Театре оргий и мистерий» представил более ста перформансов, целью которых считается катарсис, достигаемый через созерцание насилия и крови.

Ницше, Фридрих Вильгельм (Nietzsche, Friedrich Wilhelm; 1844–1900) – немецкий философ, филолог, композитор. Его

философия радикально подвергает сомнению основные принципы действующих форм морали, религии, культуры, общественной жизни.

Нойнер, Ханнес (Neuper, Hannes; 1906–1978) – немецкий художник. Создал внутреннее убранство нескольких церквей в Германии. Преподавал в Академии художеств в Штутгарте.

Ньепс, Жозеф Нисефор (Niépce, Joseph Nicéphore; 1765–1833) – французский изобретатель. Наиболее известное его достижение – изобретение фотографии. Начал опыты в 1816 г., первое зафиксированное изображение получил в 1822 г.

Оже, Марк (Augé, Marc; р. 1935) – французский этнограф. Исследует «не-места» (места краткосрочного и анонимного пребывания), номадизм и другие явления повседневной жизни развитых западных обществ.

Озанам, Шарль (Ozanam, Charles; 1824–1890) – французский врач. Занимался традиционной медициной, затем гомеопатией. Автор множества работ по терапии, хирургии, фармакологии.

Ольденбург, Клас (Oldenburg, Claes; р. 1929) – шведский скульптор. Основные работы выполнены в стиле поп-арт. Характерный прием – изображение обыденного предмета в огромном масштабе с необычной раскраской.

Опи, Кэтрин (Opiе, Catherine; р. 1961) – американский фотограф и концептуальный художник. В своих работах соединяет социально-политическую и гомосексуальную проблематику.

Оппенгейм, Деннис (Oppenheim, Dennis; 1938–2011) – американский концептуальный художник, фотограф. Занимался перформансом, лэнд-артом, боди-артом, трансформацией обыденных объектов.

Орелл, Аннет (Orell, Annette) – американский фотограф. Работала в области моды и рок-фотографии. Сделала серии черно-белых и цветных портретов рок-музыкантов и снимков с концертов.

Орлан (Порт, Мирей Сюзанн Франсетт; Orlan; Porte, Mireille Susanne Francette; р. 1947) – французский художник. Работает в жанре перформанса. Главная тема ее работ – технологические и социальные практики конструирования телесности.

О'Салливан, Тимоти (O'Sullivan, Timothy; 1840–1882) – американский фотограф. Работал военным корреспондентом во время Гражданской войны в США. Известен своими фотографиями Дикого Запада.

Оуэнс, Крейг (Owens, Craig; 1950–1990) – американский художественный критик. Автор работ, посвященных теории постмодернизма, фотографии (в частности, Барбаре Крюгер и Синди Шерман (см.)), рынку искусства, серийному искусству.

Пане, Джина (Pane, Gina; 1939–1990) – французский художник-авангардист. Занималась боди-артом. В своих перформансах и инсталляциях исследовала отношения человеческого тела и природы.

Панофски, Эрвин (Panofsky, Erwin; 1892–1968) – немецкий историк и теоретик искусства. После прихода к власти Гитлера эмигрировал в США. Один из основателей иконологии. Крупнейший специалист по творчеству А. Дюрера.

Парменид (ок. 540 – ок. 450 до н. э.) – древнегреческий философ и политический деятель. Занимался вопросами онтологии и гносеологии. Создал учение о бытии. Разделил истину и субъективное мнение.

Паскье, Оливье (Pasquier, Olivier) – французский фотограф. Работает в жанрах портрета и репортажа.

Пато, Марк (Pataut, Marc; р. 1952) – французский фотограф и режиссер. Многие его работы имеют социальную и гуманистическую направленность. Работает в маргинальных группах населения.

Перейра, Эмиль Жакоб (Pereira, Émile Jacob; 1800–1875) и *Исаак (Pereira, Isaac; 1806–1880)* – французские экономисты, банкиры и журналисты. В 1852 г. совместно с А. Фульдом создали «Креди мобилье» – первый инвестиционный банк Франции.

Перек, Жорж (Peres, Georges; 1936–1982) – французский писатель. Один из основателей Улипо (Oulipo) – международной группы литераторов и математиков. Его работы отмечены соблюдением формальных ограничений, стимулирующим работу воображения.

Перес, Жиль (Peress, Gilles; р. 1946) – французский фотограф. Работает в жанре документальной фотографии. С 1972 г. сотрудничает с агентством «Magnum», с 1986 является его президентом.

Пиано, Ренцо (Piano, Renzo; р. 1937) – итальянский архитектор, один из создателей стиля хай-тек. Вместе с Р. Роджерсом спроектировал Центр Помпиду в Париже. Работал в Осаке, Риме, Амстердаме и других городах мира.

Пикон, Гаэтан (Picon, Gaëtan; 1915–1976) – французский литературный и художественный критик. Директор издательства «Mercure de France». Занимался исследованием творчества Ж. Энгра (см.), П. Сезанна, П. Пикассо, Х. Миро.

Пирс, Чарлз Сандерс (Peirse, Charles Sanders; 1839–1914) – американский философ, логик, математик. Его работы заложили основы прагматической философии и семиотики. Понимал мышление и практику человека как знаковую деятельность.

Пирсон, Пьер-Луи (Pierson, Pierre-Louis; 1822–1914) – французский фотограф. Совместно с братьями Майерами (см.) открыл в Париже фотографическое ателье, где в портретах применялась техника ретуши. Сделал множество фотопортретов семьи императора Наполеона III.

Писсарро, Камиль (Pissarro, Camille; 1830–1903) – французский художник-импрессионист, мастер пейзажа. Единственный художник, участвовавший во всех восьми импрессионистских выставках.

Плани, Жан Батист Гюстав (Planche, Jean Baptiste Gustave; 1808–1857) – французский литературный и художественный критик. Был близок к романтикам. За суровость суждений получил прозвище «Гюстав жестокий».

Платон (ок. 428 – ок. 348 до н. э.) – древнегреческий философ. Внес фундаментальный вклад в становление онтологии, метафизики, эпистемологии, этики, эстетики, политики, философии образования.

Плоссю, Бернар (Plossu, Bernard; р. 1945) – французский фотограф. Работает в жанре фотографии путешествий. Снимал в Сахаре, Мексике, Соединенных Штатах, Нигерии, на острове Стромболи.

Поллок, Пол Джексон (Pollock, Paul Jackson; 1912–1956) – американский художник, один из основных представителей и теоретиков абстрактного экспрессионизма. Создал технику разбрызгивания.

Помпиду, Жорж (Pompidou, George; 1911–1974) – французский политический деятель, президент Французской республики (1969–1974). Основатель Национального музея современного искусства, составитель антологии французской поэзии.

Порро, Игнацио (Porro, Ignazio; 1795–1875) – итальянский инженер и оптик. Принимал участие в строительстве железных дорог в Италии. С 1848 г. жил в Париже, занимался практической оптикой, ввел много усовершенствований оптических приборов.

Портер, Элиот (Porter, Eliot; 1901–1990) – американский фотограф. Наиболее известны его цветные пейзажи. Много путешествовал, снимая интересные в экологическом и культурном отношении места.

Пресли, Элвис (Presley, Elvis; 1935–1977) – американский певец и актер. Один из самых знаменитых и коммерчески успешных исполнителей поп-музыки, «король рок-н-ролла». С первых выступлений на телевидении стал кумиром публики.

Принс, Ричард (Prince, Richard; р. 1949) – американский концептуальный художник. Использует фотографию. Работает в технике апроприации. Интересуется проблематикой американской идентичности и общества потребления.

Пуансо, Жан-Марк (Poinsot, Jean-Marc; р. 1948) – французский искусствовед и художественный критик. Специалист по истории современного искусства. Занимается изучением лэнд-арта, «арте повера», минимализма.

Пудовкин, Всеволод Илларионович (1893–1953) – русский кинорежиссер, актер, сценарист, теоретик кино. Наиболее известные фильмы – «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана».

Пюйо, Констан (Puyo, Constant; 1857–1933) – французский фотограф, один из основных представителей пикториализма. Работал в жанрах пейзажа, портрета. Президент парижского Фотоклуба с 1921 по 1926 г.

Рабо, Эрве (Rabot, Hervé; р. 1951) – французский фотограф. Архитектор по образованию, профессионально занимается фотографией с 1982 г. Работал в агентстве VIVA, затем перешел к реализации персональных художественных проектов.

Рансинан, Жерар (Rancinan, Gerard; р. 1953) – французский фотограф. Был сотрудником агентства «Sigma»; с 1989 г. – свободный художник. Работает в жанрах рекламной, портретной, художественной фотографии.

Рансьер, Жак (Rancière, Jacques; р. 1940) – французский философ. Ученик Л. Альтюссера (см.), с которым разошелся после 1968 г. Специалист в области эстетики и политической философии. Одна из главных работ – «Несогласие: Политика и философия».

Рауль-Рошетт, Дезире (Raoul-Rochette, Désiré; 1790–1854) – французский археолог. Сделал несколько открытий во время своих путешествий в Италию, на Сицилию, в Грецию. Секретарь парижской Академии изящных искусств.

Раушенберг, Роберт (Rauschenberg, Robert; 1925–2008) – американский художник. Работал сначала в русле абстрактного экспрессионизма, затем – концептуального искусства и поп-арта. Использовал техники коллажа и реди-мейда.

Рейган, Рональд (Reagan, Ronald; 1911–2004) – американский политический деятель, актер и радиоведущий. Был президентом США с 1981 по 1989 г.

Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn; 1606–1669) – голландский художник. Его творчество отличается большим жанровым разнообразием, точным изображением эмоций, мастерской светотенью.

Ренгер-Патч, Альберт (Renger-Patzsch, Albert; 1897–1966) – немецкий фотограф. Работал в стиле «Новая вещественность». Его главная работа – альбом «Мир прекрасен» (1928) – оказала значительное влияние на современную фотографию.

Рене-Жак (Житон, Рене; René-Jacques; Giton, René; 1908–2003) – французский фотограф. Работал в области иллюстративной, промышленной, художественной фотографии. Особенно известны его фотографии Парижа 1930-х гг.

Рентген, Вильгельм Конрад (Röntgen, Wilhelm Conrad; 1845–1923) – немецкий физик. Занимался изучением кристаллов, проводил исследования по магнетизму. Первым из физиков получил Нобелевскую премию (1901).

Реньяр, Поль (Regnard, Paul; 1850–1927) – французский врач и физиолог. Занимался изучением душевных болезней, в частности истерии, физиологии дыхания, особенностей жизни под водой, проблем гигиены.

Рибера, Хосе де (Спаньолетто; Ribera, José de; Lo Spagnoletto; 1591–1652) – испанский художник. Работал в стиле барокко, находился под значительным влиянием Караваджо (см.). Кроме живописи, оставил значительное число графических работ.

Риис, Якоб (Riis, Jacob; 1849–1914) – датский журналист и фотограф. С 1870 г. жил и работал в США. Его работы посвящены жизни низов Нью-Йорка и исполнены пафоса борьбы с социальным неравенством.

Ристелюбер, Софи (Ristelhueber, Sophie; р. 1949) – французский фотограф. Проявляет особый интерес к следам войны, много работала на Балканах и на Ближнем Востоке.

Рихтер, Герхард (Richter, Gerhard; р. 1932) – немецкий концептуальный художник. Был близок к поп-арту, минимализму. Экспериментирует с фотографией, исследуя ее взаимоотношения с живописью.

Ричардсон, Терренс (Richardson, Terrence; р. 1965) – американский фотограф. Работает в области моды, известен портретными фотографиями. Сотрудничал с компаниями «Diesel» и «Yves Saint-Laurent», снял фильм о Леди Гаге.

Рише, Поль (Richer, Paul; 1849–1933) – французский анатом, физиолог, художник. Был ассистентом Ж.-М. Шарко (см.), заведовал лабораторией в больнице Сальпетриер. Совместно с Шарко исследовал эпилепсию и истерию.

Ро, Франц (Roh, Franz; 1890–1965) – немецкий искусствовед, фотограф, художественный критик. Работал в жанре фотоколлажа. Разрабатывал теорию постэкспрессионизма (магического реализма).

Робишон, Франсуа (Robichon, François; р. 1954) – французский историк искусства. Признанный специалист по военно-исторической иконографии. Автор исследования «Французская армия глазами художников: 1870–1914».

Ровнер, Михаль (Rovner, Michal; р. 1957) – израильский концептуальный художник и фотограф. Работает в жанрах инсталляции, видео, скульптуры. К ее видеоинсталляциям писал музыку Ф. Глас.

Роджерс, Ричард (Rogers, Richard; р. 1933) – британский архитектор. Один из создателей стиля хай-тек. Вместе с

Р. Пиано (см.) спроектировал здание Центра Помпиду в Париже. Работал в Лондоне, Мадриде, Страсбурге и других городах мира.

Родченко, Александр Михайлович (1891–1956) – русский художник, скульптор, фотограф. Один из основоположников конструктивизма. Занимался дизайном и рекламой. В фотографии экспериментировал с ракурсом и точками съемки.

Роже, Ален (Roger, Alain; р. 1936) – французский философ и писатель. Специалист в области эстетики, автор множества работ по теории пейзажа.

Розенберг, Харольд (Rosenberg, Harold; 1906–1978) – американский писатель, философ и художественный критик. Автор нескольких книг по теории искусства. В частности, изучал абстрактный экспрессионизм.

Розенквист, Джеймс (Rosenquist, James; р. 1933) – американский художник. Один из крупнейших представителей поп-арта. Известность ему принесли в 1960-е гг. работы, созданные на основе рекламных изображений.

Рондпьер, Эрик (Rondepierre, Eric; р. 1950) – французский фотограф. Первая серия его работ представляет собой кадры из фильмов, снятые с телевизора. Занимался также съемкой из окна поезда, вел фотодневник.

Рони, Вилли (Ronis, Willy; 1910–2009) – французский фотограф. Один из представителей гуманистической фотографии. Работал фоторепортером. Преподавал в высших школах Франции.

Рослер, Марта (Rosler, Marta; р. 1943) – американский концептуальный художник. Работает в жанрах инсталляции и

перформанса, использует видео и фотографию. В центре ее внимания повседневность, часто в аспекте женского опыта.

Росторн, Изабель (Rawsthorne, Isabel; 1912–1992) – британский художник и дизайнер. Известный персонаж лондонской артистической богемы. Дружила с Д. Эпстайном, А. Джакометти, Ф. Бэконом (см.).

Роуз, Барбара (Rose, Barbara; р. 1938) – американский историк искусства и художественный критик. Специалист по современному искусству. Занималась минимализмом, абстракционизмом, историей американского искусства XX века.

Рохлиц, Райнер (Rochlitz, Rayner; 1946–2002) – французский философ, историк искусства и переводчик. Специалист по эстетике, в особенности по современному искусству. Переводил Д. Лукача, В. Беньямина (см.) и Ю. Хабермаса (см.).

Рубенс, Питер Пауль (Rubens, Pieter Paul; 1577–1640) – фламандский художник, один из наиболее известных мастеров барокко. Автор композиций на мифологические и библейские сюжеты, портретов, пейзажей.

Русс, Жорж (Rousse, George; р. 1947) – французский художник-фотограф. Работает с архитектурными объектами (заброшенными или разрушенными зданиями), создавая затем фотографии, на которых изображен объект, существующий только виртуально.

Руссо, Луи (Rousseau, Louis; 1788–1868) – французский врач, физиолог, зоолог. Ученик Ж. Кювье. Известен также как фотограф-любитель. Был в числе основателей Французского фотографического общества.

Руссо, Теодор (Rousseau, Théodore; 1812–1867) – французский художник-пейзажист. Основал барбизонскую школу,

объединив художников, которые были сторонниками пленера. Работал в жанре «интимного пейзажа», призванного передавать настроение.

Руфф, Томас (Ruff, Thomas; р. 1958) – немецкий фотограф и концептуальный художник. Работает с изображениями из СМИ и интернета, исследует последствия дигитализации изображений.

Рушей, Эдвард (Rusha, Edward; р. 1937) – американский художник и фотограф. Работал в стиле поп-арт. В свои работы часто включал слова или тексты, экспериментировал с разными материалами. Создал несколько фотоальбомов.

Рэй, Ман (Радницкий, Эммануэль; Ray, Man; Radnitsky, Emmanuel; 1890–1976) – американский художник, фотограф и кинорежиссер, мастер фотопортрета. Экспериментировал с различными технологиями.

Сайаг, Ален (Sayag, Alain; р. 1941) – французский искусствовед, специалист по фотографии. Хранитель фотографического отдела Национального музея современного искусства в Париже, куратор множества фотографических выставок.

Саймон, Джоан (Simon, Joan) – американский писатель, куратор, издатель. Работала в журнале «Искусство в Америке». Автор монографий, посвященных современным художникам.

Саллуа, Жак (Sallois, Jacques; р. 1941) – французский политический деятель. Работал в Управлении по благоустройству территории и региональному развитию (DATAR) и в Национальном институте истории искусств, был директором различных музеев Франции.

Сальгадо, Себастьян (Sebastião, Salgado; р. 1944) – бразильский фотограф. Экономист по образованию, с 1973 г. профессионально занимается фотографией. Работал в агентстве «Магнум», затем создал в Париже свое агентство.

Свенсон, Джин (Swenson, Gene; 1934–1968) – американский художественный критик. Автор работ о поп-арте и его крупнейших представителях – Т. Вессельмане (см.), Дж. Розенквисте (см.), Э. Уорхолье (см.) и др.

Сеймур, Дэвид (Seymour, David; 1911–1956) – американский фотожурналист. Работал во время Гражданской войны в Испании. Служил в фоторазведке армии США. Погиб, освещая события Суэцкого кризиса.

Сен-Клер Девиль, Шарль (Saint-Claire Deville, Charles; 1814–1876) – французский геолог и метеоролог. Изучал вулканические феномены, землетрясения, изменение температуры океана и воздуха. Основал метеорологическую обсерваторию Монсури в Париже.

Сен-Симон, Анри де (Saint-Simon, Henri de; 1760–1825) – французский философ и социолог, основатель утопического социализма. Его идеи оказали значительное влияние на формирование коммунизма.

Сера, Жорж-Пьер (Seurat, Georges-Pierre; 1851–1891) – французский художник. Вместе с П. Синьяком (см.) основал неоиmprессионизм. Создатель дивизионизма (пуантилизма) – техники передачи оттенков с помощью цветочных точек.

Серр, Мишель (Serres, Michel; р. 1930) – французский философ и писатель. Специалист в области эпистемологии, философии науки, эстетики, философии искусства. Член Французской академии.

Серралонг, Бруно (Serralongue, Bruno; р. 1968) – французский концептуальный художник. Использует документальную фотографию как материал для исследования современной социально-политической реальности.

Серрано, Андрес (Serrano, Andres; р. 1950) – американский фотограф. Получил известность благодаря провокационному характеру своих работ. В качестве объекта съемки использует экскременты, трупы.

Сивиаль, Эме (Civiale, Aimé; 1821–1893) – французский геолог. Работал в Альпах. В начале 1860-х гг. в научных целях сделал 28 больших панорамных фотографий, что стало первым случаем использования фотографии для изучения Земли.

Силвестер, Дэвид (Silvester, David; 1924–2001) – британский художественный критик и куратор. Оказал значительную помощь в продвижении работ Ф. Бэкона (см.), Х. Миро и Л. Фрейда (см.). Сотрудничал с галереями Тейт и Хейворд.

Симондон, Жильбер (Simondon, Gilbert; 1924–1989) – французский философ. Занимался философией техники, изучал проблему индивидуации. Оказал значительное влияние на Ж. Делеза (см.).

Симс, Дэвид (Sims, David; р. 1955) – британский фотограф. Работает в области моды. Сотрудничал с компаниями «Prada», «Calvin Klein», «Hugo Boss», «Pepsi», «Givenchy» и проч., печатался в журналах «Vogue» и «The Face».

Синьяк, Поль (Signac, Paul; 1863–1935) – французский художник, мастер пейзажа. Выступил как теоретик неимпрессионизма. Вместе с Ж. Сера (см.) разработал живописную технику пуантилизма.

Смит, Дэвид (Smith, David; 1906–1965) – американский скульптор. Работал в стиле абстрактного экспрессионизма. Создавал большие геометрические скульптуры из металла, прежде всего из стали.

Смитсон, Роберт (Smithson, Robert; 1938–1973) – американский концептуальный художник. Начинал в стиле поп-арт, затем стал теоретиком и одним из ярких представителей лэнд-арта. Создавал ландшафтные структуры.

Сольси, Луи Фелисьен де (Saulcy, Louis Félicien de; 1807–1880) – французский археолог и нумизмат. Один из основателей библейской археологии. Вел раскопки в Турции, Египте, Палестине и Сирии.

Сорен, Пьеррик (Sorin, Pierrick; р. 1960) – французский художник. Занимается видеоартом, выступая как сценарист, режиссер, сценограф и монтажер. В большинстве своих работ сам исполняет все роли.

Сорренти, Марио (Sorrenti, Mario; р. 1971) – американский фотограф. Работает в области моды и портретов знаменитостей. Наиболее известен снимками в жанре ню для журналов «Vogue» и «Harper's Bazaar».

Стенгерс, Изабель (Stengers, Isabelle; р. 1949) – бельгийский философ, специалист по истории и философии науки. В соавторстве с И. Р. Пригожиным написала несколько работ по теории хаоса, отмеченных значительным влиянием Ж. Делеза (см.).

Стиглиц, Альфред (Stieglitz, Alfred; 1864–1946) – американский фотограф-пикториалист, галерист и меценат. Оказал значительное влияние на утверждение фотографии как независимого искусства.

Столль, Жорж Тони (Stoll, Georges Tony; р. 1954) – французский концептуальный художник. Использует в качестве материала фотографию и видео, работает в жанре инсталляции.

Страйкер, Рой (Stryker, Roy; 1893–1975) – американский экономист и фотограф. Возглавлял Отдел информации Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA), где провел документальный фотографический проект.

Стройли, Беат (Streuli, Beat; р. 1957) – швейцарский концептуальный художник. Занимается видеоартом и фотографией. Работает в больших городах, создавая уличные портреты. В центре ее интереса – поток повседневности.

Сультра, Рене (Sultra, René; р. 1955) – французский концептуальный художник. Использует как материалы фотографию, видео, полимеры. Многие работы создал в сотрудничестве с М. Бартеlemi (см.). Экспериментирует с новыми технологиями.

Супо, Филипп (Soupault, Philippe; 1897–1990) – французский писатель. Один из основателей дадаизма, затем – сюрреализма. Автор нескольких романов, сборников стихов, эссе о французских писателях.

Сутиф, Даниэль (Soutif, Daniel) – французский философ и художественный критик. Автор работ «Искусство XX века: От модерна к современному искусству», «Век джаза» и др.

Сэйр, Роберт (Sayre, Robert; р. 1943) – французский филолог. Наиболее известны его работы «Одиночество в обществе: Одиночество в французской литературе», «Романтизм против течения современности» (в соавторстве с М. Леви (см.)).

Тальбот, Уильям Генри Фокс (Talbot, William Henry Fox; 1800–1877) – английский физик и химик. Один из создателей фотографии. Изобрел негативно-позитивный процесс – получение негатива, с которого можно делать сколько угодно позитивных копий.

Тези, Мари де (Thézy, Marie de) – французский историк фотографии. Автор работ о гуманистической фотографии, о городской фотографии Парижа. Специалист по творчеству Ш. Марвиля (см.).

Тейлор, Элизабет (Taylor, Elisabeth; 1932–2011) – американская актриса. Получила прозвище «королева Голливуда». Ее роли, как и ее личная жизнь, постоянно были в центре внимания масс-медиа и публики.

Теллер, Юрген (Teller, Juergen; р. 1964) – немецкий художник и фотограф. Работает в области фотографии моды, занимается художественной фотографией. Сотрудничал с журналами «Vogue», «The Face», «Index».

Тильманс, Вольфганг (Tillmans, Wolfgang; р. 1968) – немецкий фотограф. Проявлял устойчивый интерес к молодежной культуре, в частности к рейву. В 2000-е гг. обратился к абстрактной фотографии.

Тиравания, Риркрит (Tiravanija, Rirkrit; р. 1961) – тайский концептуальный художник. Живет и работает в Берлине и Нью-Йорке. Автор инсталляций, хеппенингов, энвайронментов. Разрабатывает «искусство взаимоотношений».

Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio; 1488–1576) – итальянский художник, один из наиболее авторитетных мастеров эпохи Возрождения. Писал работы на библейские и мифологические сюжеты. Мастер портрета.

Тодоров, Цветан (Todorov, Tzvetan; р. 1939) – болгарский философ. Один из теоретиков структурализма в литературоведении. Занимался семиотикой, а также аналитикой переломных моментов в истории и коллективной памяти. Живет и работает во Франции.

Тозани, Патрик (Tosani, Patrick; р. 1954) – французский концептуальный художник. Пользуется фотографией как материалом.

Тома, Филипп (Thomas, Philippe; 1951–1995) – французский концептуальный художник. Известен проектом «Реди-мейды принадлежат всем», который ставил своей целью объединение стратегий коммерции и современного искусства.

Томкинс, Келвин (Tomkins, Calvin; р. 1925) – американский художественный критик. В качестве художественного обозревателя еженедельника «New Yorker» брал интервью и писал о творчестве М. Дюшана (см.), Дж. Кейджа, Л. Каstellи (см.) и др.

Тройон, Констан (Troyon, Constant; 1810–1865) – французский художник. Работал в жанре пейзажа, принадлежал к барбизонской школе живописи. Наиболее известны его анималистические картины.

Трюльч, Хольгер (Trülzsch, Holger; р. 1939) – немецкий музыкант и фотограф. Создал (совместно с Ф. Фрике) группу «Popol Vuh», сотрудничал с режиссером В. Херцогом. Занился фотографией в 1970-е гг., работая как в русле концептуального искусства, так и в традиционных жанрах.

Турнеро, Мишель (Tournerneau, Michel) – французский концептуальный художник конца XX века.

Тухольский, Курт (Tucholsky, Kurt; 1890–1935) – немецкий писатель. Занимался политической журналистикой. После прихода к власти нацистов эмигрировал в Швецию, где покончил с собой.

Тэнгли, Жан (Tinguely, Jean; 1925–1991) – швейцарский скульптор. Один из ярких представителей кинетического искусства. Создавал метамеханику – фантастические машины и гигантские саморазрушающиеся конструкции.

Уайт, Майнор Мартин (White, Minor Martin; 1908–1976) – американский фотограф. Преподавал фотографию в высших учебных заведениях США. Более двадцати лет был редактором фотографического журнала «Aperture».

Уиджи (Феллиг, Артур; Weegee; Fellig, Arthur; 1899–1968) – американский фоторепортер. Работал в жанре уголовной хроники. Автор культовых фотографий ночного Нью-Йорка 1930 – 1950-х гг. Написал книгу «Голый город».

Уолл, Джефф (Wall, Jeff; р. 1946) – канадский фотограф и историк искусства. Работает в крупном формате, представляет прозрачные снимки с подсветкой. Делает постановочные фотографии.

Уорхол, Энди (Warhol, Andy; 1928–1987) – американский художник, дизайнер, фотограф, издатель. Одна из наиболее ярких фигур поп-арта. Как фотограф и художник сотрудничал с Мерилин Монро (см.), Элизабет Тейлор (см.), Элвисом Пресли (см.), Джимом Моррисоном.

Уэстон, Эванс (Weston, Evans; 1886–1958) – американский фотограф. Начинал как пикториалист, затем занимался прямой фотографией. Работал в жанрах портрета и натюрморта. Иллюстрировал книги.

Фай, Эрве-Огюст (Faye, Hervé-Auguste; 1814–1902) – французский астроном, автор множества работ по наблюдательной астрономии. Открыл периодическую комету, носящую его имя. Изучал физику солнца.

Фальгьер, Патрисия (Falguières, Patricia; р. 1957) – французский искусствовед. Занимается культурной историей Ренессанса, современным искусством, историей музеев, анализом отношений искусства и технологий.

Фельдман, Ханс-Петер (Feldmann, Hans-Peter; р. 1941) – немецкий концептуальный художник. Работает с репродукциями и фотографиями произведений искусства и обыденных вещей, с газетными иллюстрациями.

Фентон, Роджер (Fenton, Roger; 1819–1869) – британский фотограф. Основатель и секретарь Королевского фотографического общества. Особенно известны его фотографии с Крымской войны.

Фенуаль, Пьер де (Fenoul, Pierre de, 1945–1987) – французский фотограф. Сотрудничал с А. Картье-Брессоном (см.) и агентством «Magnum». Работал в жанре пейзажа, много снимал во Франции, а также во время путешествий в Индию, Египет, США.

Фигье, Луи (Figuiet, Louis; 1819–1894) – французский литератор и естествоиспытатель. Преподавал химию в высшей школе, затем занялся популяризацией науки. С 1857 г. до своей смерти издавал «Ежегодник науки и промышленности».

Филью, Робер (Filiou, Robert; 1926–1987) – французский художник постмодернистской ориентации. Автор видео, скульптур. Работал в жанрах хеппенинга и перформанса. Входил в группу «Флюксус».

Фишли, Петер (*Fischli, Peter*; р. 1952) – швейцарский концептуальный художник, участник дуэта Фишли и Вайс (*Fischli & Weiss*). Работал с фотографией, скульптурой, видео, делал инсталляции, в которых использовал обыденные предметы.

Фландрен, Жан Ипполит (*Flandrin, Jean Hippolyte*; 1809–1864) и **Поль Жан** (*Flandrin, Paul Jean*; 1811–1902) – французские художники. Работали в области религиозной живописи, пейзажа, портрета. Их неоклассицистическая живопись пользовалась успехом у публики.

Флек, Роберт (*Fleck, Robert*; р. 1957) – австрийский искусствовед, художественный критик и куратор. Специалист по истории австрийского искусства XX века. Преподает в Академии художеств в Дюссельдорфе.

Флобер, Гюстав (*Flaubert, Gustave*; 1821–1880) – французский писатель. Отличался отточенностью слога, создал теорию «точного слова». Самое знаменитое произведение – роман «Госпожа Бовари», где автор дает аналитику пошлости.

Флоршютц, Томас (*Florschuetz, Thomas*; р. 1957) – немецкий фотограф и художник. Основной его прием – взятие в кадр фрагмента тела или вещи и увеличение до такой степени, чтобы достигался эффект абстракции.

Фонтана, Лючо (*Fontana, Lucio*; 1899–1968) – итальянский художник, скульптор, теоретик искусства. Создал новое направление в изобразительном искусстве – спациализм. Был близок к «арте повера».

Франк, Роберт (*Frank, Robert*; р. 1924) – американский фотограф, кинорежиссер и оператор. Одна из главных работ – альбом «Американцы» (1957), куда вошли фотографии, сделанные во время путешествия по США.

Франкастель, Пьер (Francastel, Pierre; 1900–1970) – французский историк и социолог искусства. Занимался европейским искусством от Средних веков до нефигуративной живописи. Изучал отношения искусства с технологией, идеологией, публикой.

Франсе, Франсуа-Луи (Français, François-Louis; 1814–1897) – французский художник. Принадлежал к барбизонской школе. Работал в жанре пейзажа. Оставил также несколько портретов и большое число книжных иллюстраций.

Фрейд, Зигмунд (Freud, Sigmund; 1856–1939) – австрийский психолог, психиатр и невролог. Основатель психоанализа, оказавшего значительное влияние на гуманитарные науки и искусство XX века.

Фрейд, Люсьен (Freud, Lucien; 1922–2011) – британский художник. Работал в области фигуративной живописи, прежде всего портрета и ню. В 2000–2001 гг. написал портрет королевы Елизаветы II.

Фрейдлих, Отто (Freundlich, Otto; 1878–1943) – немецкий художник и скульптор, один из основателей абстракционизма. Несколько его работ были представлены на выставке «Дегенеративное искусство». Погиб в концентрационном лагере.

Фридлендер, Ли (Friedlander, Lee; р. 1934) – американский фотограф. Работает в жанре городского «социального пейзажа». Одна из главных работ – собрание фотографий «По Америке на машине» («America by car»).

Фуко, Жан Бернар Леон (Foucault, Jean Bernard Léon; 1819–1868) – французский физик, механик, астроном. Увлекался дагерротипией, провел несколько исследований по оптике. Автор нескольких оригинальных изобретений (наиболее знаменитое – маятник Фуко).

Фуко, Мишель (Foucault, Michel; 1926–1984) – французский философ, теоретик культуры и историк. Один из главных представителей постмодернизма. Специалист по философии науки, социальной философии, истории сексуальности.

Фултон, Хэмиш (Fulton, Hamish; р. 1946) – британский концептуальный художник и фотограф. Работает в стиле «визуальной поэзии». Его произведения основаны на опыте пеших прогулок и представляют собой серии фотографий с пространственными подписями.

Фурнье, Франк (Fournier, Frank; р. 1948) – французский фотограф. Известен своими фоторепортажами из регионов военных конфликтов (гражданская война в Боснии, геноцид в Руанде) и с мест катастроф.

Хааке, Ханс (Haacke, Hans; р. 1936) – немецкий концептуальный художник. Делает инсталляции, в том числе с использованием нетрадиционных материалов (воды, огня, света, времени). Многие работы имеют острую политическую направленность.

Хаар, Альфредо (Jaar, Alfredo; р. 1956) – чилийский художник, архитектор и режиссер. Живет и работает в США. В своих инсталляциях, посвященных социально-политической проблематике, использует фотографию.

Хабермас, Юрген (Habermas, Jürgen; р. 1929) – немецкий философ и социолог. Исследовал проблемы социальной философии и эпистемологии. Ввел понятие «коммуникативный разум».

Хайдеггер, Мартин (Heidegger, Martin; 1889–1976) – немецкий философ. В центре его работ стоит учение о бытии как основе мира, познаваемой как через освобождение личного существования от иллюзий, так и через постижение сущности языка.

Ханнаппель, Вернер (Hannappel, Werner; р. 1946) – немецкий фотограф. Участвовал в миссии DATAR. Автор множества пейзажей, сделанных в северных странах. Его работы, чаще черно-белые, отличает графичность и лаконизм.

Хардт, Майкл (Hardt, Michael; р. 1960) – американский литературовед и философ. Известен в основном благодаря написанной в соавторстве с А. Негри (см.) книге «Империя», в которой развиваются идеи неоконмунизма.

Харрисон, Чарлз (Harrison, Charles; 1942–2009) – британский историк и теоретик искусства, художественный критик. Состоял в содружестве концептуальных художников «Art & Language».

Хартни, Элеанор (Heartney, Eleano) – американский искусствовед. Работает в журналах «Искусство Америки» («Art in America») и «Artpress». Автор нескольких книг, посвященных современному искусству.

Хартфилд, Джон (Херцфельд, Хельмут; Heartfield, John; Herzfeld, Helmut; 1891–1968) – немецкий художник. В 1915 г. американизировал свое имя в знак протеста против немецкого военного патриотизма. Принадлежал к берлинским дадаистам.

Хаусман, Рауль (Hausmann, Raoul; 1886–1971) – немецкий художник и фотограф. Один из основателей и теоретиков берлинского дадаизма. Работал в технике коллажа, фотомонтажа. Экспериментировал с фонетической поэзией.

Хелмс, Джесс Александр, мл. (Helms, Jesse Alexander, Jr.; 1921–2008) – американский политический деятель. Избирался сенатором пять сроков подряд, с 1973 по 2003 г. Во время работы в Конгрессе США занимал крайне консервативные позиции.

Хёх, Ханна (*Höch, Hannah; 1889–1978*) – немецкий художник. Принадлежала к берлинским дадаистам. Работала в жанре коллажа, фотомонтажа, занималась книжной графикой. При нацистах ее работы были объявлены дегенеративным искусством.

Хилл, Гэри (*Hill, Gary; р. 1951*) – американский концептуальный художник. Занимается видеоартом, инсталляцией, перформансом. Исследует отношения между языком, телом, мышлением и чувствами.

Хильярд, Джон (*Hilliard, John; р. 1945*) – британский концептуальный художник. Использует в качестве материала фотографию, исследуя ее отношения с живописью и кинематографом.

Хиракава, Норитоси (*Hirakawa, Noritoshi; р. 1960*) – японский художник. Работает в жанрах инсталляции и перформанса, делает видео и фотографии. В центре его внимания находится сексуальность.

Хиршхорн, Томас (*Hirschhorn, Thomas; р. 1957*) – швейцарский концептуальный художник. Работает в жанре инсталляции. Используя подручные предметы, фотографии, вырезки из журналов, кукол и проч., создает объемные объекты.

Хобсбаум, Эрик Джон Эрнест (*Hobsbawm, Eric John Ernest; 1917–2012*) – британский историк-марксист. Наиболее известны его работы о «долгом XIX веке» и «коротком XX веке».

Хольцер, Женни (*Holzer, Jenny; р. 1950*) – американский концептуальный художник. Наиболее известны ее широкомаштабные инсталляции в общественных местах с использованием архитектурных структур, световой рекламы и проч.

Холлидей, Джонни (Смет, Жан-Филипп; Hallyday, Johnny; Smet, Jean Philippe; р. 1943) – французский музыкант и актер. Исполняет рок, блюз, рок-н-ролл, французский шансон, поп, кантри. Кавалер ордена Почетного легиона.

Хюблер, Дуглас (Huebler, Douglas; 1924–1997) – американский художник. Работал в стиле минимализма, затем стал концептуалистом. В своих работах широко использовал документальную фотографию, карты и тексты.

Хютте, Аксель (Hütte, Axel; р. 1951) – немецкий фотограф. Ученик Бернда Бехера (см.). Использует фотографию как средство фиксации последовательностей, наблюдения и анализа, создавая серии.

Цееман, Харальд (Zeeman, Harald; 1933–2005) – швейцарский куратор и искусствовед. Изобрел современную «большую выставку» («great exhibition»), где предметы искусства образуют новые неожиданные конфигурации вокруг общего концепта.

Чарлтон, Алан (Charlton, Alan; р. 1948) – британский художник. Пишет большие монохромные картины, используя элементарные геометрические формы и разные оттенки серого.

Челант, Джермано (Celant, Germano; р. 1940) – итальянский художественный критик и куратор. Анализируя одно из направлений в современном итальянском искусстве, ввел термин «арте повера» («бедное искусство»).

Шад, Кристиан (Schad, Christian; 1894–1982) – немецкий художник и фотограф. Участвовал в движении дада, затем стал значимой фигурой «Новой вещественности». Первым применил технику фотограммы.

Шан, Бен (Shahn, Ben; 1898–1969) – американский фотограф и художник. Использовал снимки, сделанные на улицах Нью-Йорка, как материал для своих картин. Работал в стиле социалистического реализма, был известен своими левыми взглядами.

Шарбонье, Жорж (Charbonnier, Georges; 1921–1990) – французский филолог, радио- и телеведущий. Провел циклы бесед с художниками (С. Дали, А. Матиссом, М. Шагалом и др.), писателями (Х. Л. Борхесом и др.), философами (К. Леви-Строссом, М. Фуко (см.) и др.).

Шарко, Жан-Мартен (Charcot, Jean-Martin; 1825–1893) – французский врач-психиатр, специалист по неврологическим болезням, основатель учения о психогенной природе истерии. В клинических исследованиях широко использовал гипноз.

Шарп, Уиллоуби (Sharp, Willoughby; 1936–2008) – американский концептуальный художник и искусствовед. Занимался видеоинсталляциями. Был куратором многих выставок современного искусства.

Шарф, Аарон (Scharf, Aaron; 1922–1993) – американский искусствовед, исследователь фотографии. Развивал эстетику креативной фотографии. Его идеи оказали значительное влияние на развитие фотографии в 1960–1970-е гг.

Шафран, Найджел (Shafran, Nigel; р. 1964) – британский фотограф и художник. Работал в области моды, затем обратился к художественной фотографии.

Шварцкоглер, Рудольф (Schwarzkogler, Rudolf; 1940–1969) – австрийский акционист и фотограф. Его перформансы эксплицируют опыт насилия и самоистязания, отчаяния и боли.

Швиттерс, Курт (Schwitters, Kurt; 1887–1948) – немецкий художник и писатель. Был близок к дадаизму, сюрреализму, конструктивизму, экспрессионизму. Делал странные алогичные композиции из найденных предметов.

Шеврье, Жан-Франсуа (Chevrier, Jean-François; р. 1954) – французский историк искусства, художественный критик и куратор. Специалист по современному искусству. В 1982–1985 гг. издавал журнал «Фотографии». Автор монографии о Дж. Уолле (см.).

Шерман, Синди (Sherman, Cindy; р. 1954) – американский концептуальный художник. Работает в технике постановочных фотографий. Исследует стереотипы массовой культуры, интересуется вопросами гендера, социальной иерархии.

Шеффер, Жан-Мари (Shaeffer, Jean-Marie; р. 1952) – французский философ. Автор работ по философии языка, литературы и искусства, истории эстетики, философии визуального образа (живопись, фотография).

Шиле, Эгон (Schiele, Egon; 1890–1918) – австрийский художник. Ученик Г. Климта. Принадлежал к движению экспрессионизма. Оставил около трехсот картин и более тысячи рисунков.

Шиффер, Клаудия (Schiffer, Claudia; р. 1970) – немецкая модель и актриса. Начинала карьеру с сотрудничества с журналом «Elle», работала для компаний «Chanel», «Revlon», «L'Oréal».

Шмоль, (Айзенверт), Йозеф Адольф (Schmoll genannt Eisenwerth, Josef Adolf; 1915–2010) – немецкий историк искусства. Специалист по истории архитектуры, скульптуры и фотографии.

Шоке, Люк (Choquier, Luc; р. 1952) – французский фотограф. Занимается документальной и портретной фотографией. Главные работы: «Планета Франция» (1989), «Портреты французов» (2007), «Старики: Молчаливая история третьего возраста» (2009).

Штайнерт, Отто (Steinert, Otto; 1915–1978) – немецкий врач и фотограф. С 1948 г. занялся фотографией профессионально. Один из основателей общества «Фотоформа» и движения «Субъективная фотография».

Штрут, Томас (Struth, Thomas; р. 1954) – немецкий фотограф. Делает серии, изображающие городские пейзажи, джунгли, тропические леса. Широко известна его работа «Музейные картины» – серия фотографий людей в музеях.

Эванс, Уолкер (Evans, Walker; 1903–1975) – американский фотограф. Наиболее известная его работа – серия снимков, выполненных для Администрации по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration, FSA) во времена Великой депрессии.

Эделькорт, Лидевий (Edelkoort, Lidewij; р. 1950) – голландский дизайнер. В основном работает в индустрии моды («Gucci», «Lancôme», «L'Oréal», «Estée Lauder» и др.). Сотрудничала также с фирмами «Coca-cola», «Nissan», «Siemens».

Эджертон, Гарольд (Edgerton, Harold; 1903–1990) – американский фотограф и инженер. Изобрел электрическую вспышку для фотоаппарата, а также стробоскопическую и сверхскоростную фотографию.

Эйзенштейн, Сергей Михайлович (1898–1948) – русский режиссер, художник, сценарист, теоретик искусства. Наиболее

известные фильмы – «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь», «Александр Невский», «Иван Грозный».

Элена, Вероник (Ellena, Veronique; р. 1966) – французский фотограф. Ее работы отличаются простотой и сдержанностью формы, созерцательностью, вниманием к повседневности.

Энгельс, Фридрих (Engels, Friedrich; 1820–1895) – немецкий философ, журналист и общественный деятель. В сотрудничестве с К. Марксом (см.) стал основателем диалектического и исторического материализма.

Энгр, Жан Огюст Доминик (Ingres, Jean Auguste Dominique; 1780–1867) – французский художник, мастер академической классицистической живописи. Писал портреты, большие программные работы, обнаженную женскую натуру.

Эрвье, Натали (Hervieux, Nathalie; р. 1966) – французский художник и фотограф. Ее работы носят метафизический характер попытки репрезентировать невидимое.

Эрнст, Макс (Ernst, Max; 1891–1976) – немецкий художник. Был близок к дадаистам, сюрреалистам, повлиял на формирование абстрактного экспрессионизма. Экспериментировал с разными материалами и техниками.

Юиг, Пьер (Huigues, Pierre; р. 1962) – французский концептуальный художник. Занимается видеоартом, фотографией. Исследует структурные особенности кадра в его соотношениях с реальностью.

Юнье, Жорж (Hunier, Georges; 1906–1974) – французский художник, писатель, коллекционер. Был значимой фигурой да-

даизма и сюрреализма. Дружил с М. Дюшаном (см.), Т. Тцара, Ж. Кокто, П. Пикассо.

Янсенс, Ален (Janssens, Alain; р. 1956) – бельгийский фотограф. Его работы характеризует пристальное рассмотрение вещей. Преполагает фотографию и эстетику в Высшей школе искусств (Льеж).

Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.

Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1995. Рус. пер.: Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.

Agemben, Giorgio, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*. Paris: Rivages, 1995.

Alophé, Marie-Alexandre, *Le Passé, le présent et l'avenir de la photographie. Manuel pratique de photographie*. Paris: l'auteur, 1861.

Ameline, Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1992.

Arango, Douglas, «Underground Films: Art of Naughty Movies», in: *Movie TV Secrets*, juin 1967.

Ardenne, Paul, *L'Art dans son moment politique. Écrit de circonstance*. Bruxelles: La Lettre volée, 2000.

Ardenne, Paul, Beausse, Pascal et Goumarre, Laurent, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*. Paris: Dis Voir, 2000.

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1983. Рус. пер.: Арндт Х. Ситуация человека. Гл. V. Разд. 24–26 // Вопросы философии. 1988. № 11.

Aubry, Yves, *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique*. Paris: J.-M. Place, 1987.

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane. Paris: Seuil, 1962. Рус. пер.: *Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.*

Bacon, Francis, *Entretiens*. Paris: Carré, 1996.

Badiou, Alain, *Court traité d'ontologie transitoire*. Paris: Seuil, 1998.

Badiou, Alain, *Deleuze. La chameur de l'Être*. Paris: Hachette-Littératures, 1997. Рус. пер.: *Бадью А. Делез. «Шум бытия»*. М.: Прагматика культуры, Логос-Альтера, 2004.

Badiou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.

Baltz, Lewis, *San Quentin Point*. Paris: La Différence, 1986. Texte de Mark Haworth-Booth.

Baqué, Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.

Baqué, Dominique, *Documents de la modernité*. Nîme: Jacqueline Chambon, 1993.

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema/Gallimard/Seuil, 1980. Рус. пер.: *Барт Р. Camera lucida*. М.: Ad Marginem, 1997.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. Рус. пер.: *Барт Р. Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М.: Прогресс, 1989.

Batut, Arthur, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*. Paris: Gauthier-Villars, 1887.

Baudelaire, Charles, «Le Peintre de la vie moderne», in: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980. Рус. пер.: *Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве*. М.: Искусство, 1986.

Baudelaire, Charles, «Salon de 1859. Le publique moderne et la photographie», in: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Paris:

Robert Laffont, 1980. Рус. пер.: Бодлер Ш. Современная публика и фотография (Салон 1859 года) // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.

Bazin, André, «Ontologie de l'image photographique» (1945), in: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1985. Рус. пер.: Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

Bellour, Raymond, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence, 1990.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1982. Рус. пер.: Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004.

Benjamin, Walter, *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971.

Benjamin, Walter, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», in: Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971. Рус. пер.: Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медимум, 1996.

Benjamin, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», in: Walter Benjamin, *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1995.

Benjamin, Walter, *L'Origine de drame baroque allemande*. Paris: Flammarion, 1985. Рус. пер.: Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.

Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie», in: Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971. Рус. пер.: Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медимум, 1996.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1989. Рус. пер.: Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия // Беньямин В. Производство искус-

ства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

Bensaude-Vincent, Bernadette, *Éloge du mixte: matériaux nouveaux et philosophie ancienne*. Paris: Hachette-Littératures, 1998.

Bergson, Henri, *Durée et Simultanéité* (1922). Paris: Quadrige/PUF, 1998. Рус. пер.: Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: Добросвет, 2013.

Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice* (1907). Paris: Quadrige/PUF, 1994. Рус. пер.: Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, 1998.

Bergson, Henri, *Matière et Memoire* (1896). Paris: Quadrige/PUF, 1993. Рус. пер.: Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992.

Bernard, Denis et Gunthert, André, *L'Instant rêvé. Albert Londe*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

Bertillon, Alphonse, *La Photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villars, 1890.

Billingham, Richard, *Ray's a Laugh*. Scalo, Zurich, 1997.

Bois, Yves-Alain et Krauss, Rosalind, *L'Informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1996.

Boltanski, Christian, *Kaddish*. Paris: Paris-Musées et Gina Kehayoff Verlag, 1998.

Bougnoux, Daniel, *La Communication par la bande*. Paris: La Découverte, 1992.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. Рус. пер.: Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45.

Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1980. Рус. пер.: Бурдьё П. Социология политики. М.: Socio-logos, 1993.

Bourneville, Désiré, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, t. I, 1876–1877; t. II, 1878.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses de réel, 1998. Рус. пер.: Буррио Н. Эстетика взаи-

модействия // Художественный журнал. № 28/29 (гл. «Искусство 90-х»).

Bourriaud, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël, 1999.

Brecht, Bertolt, *Bertolt Brecht Dreigroschenbuch* (Le Livre de l'Opéra de quat'sous de Bertolt Brecht). Francfort-sur-le-Main, 1960. Рус. пер: *Брехт Б. Трехгрошовая опера* // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 1. М.: Искусство, 1963.

Breton, Philippe, *Le Culte d'internet*. Paris: La Découverte, 2000.

Buchloh, Benjamin, *Conversation avec Marta Rosler*. Villeurbanne: Institut d'art contemporain, 1999.

Buisine, Alain, *Eugène Atget, ou la mélancolie en photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

Bürger, Peter, *La Prose de la modernité*. Paris: Klincksieck, 1994.

Burgin, Victor, *Between [photographs]*. New York: Basil Blackwell, 1986.

Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de sublime et du beau* (1803). Paris: J. Vrin, 1973.

Caille, Alain, *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

Calle, Sophie, *Des histoires varies*. Arles: Actes Sud, 1994.

Carlyle, Thomas, *Critical and Miscellaneous Essays*. London: Chapman & Hall, 1888. Рус. пер.: *Карлейль Т. Этика жизни: Исторические и критические опыты*. Минск: Белорусская энциклопедия, 2006.

Cartier-Bresson, Henri, *Flagrants délits*. Paris: Delpire, 1968.

Cartier-Bresson, Henri, «L'instant décisif», in: Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*. Paris: Verve, 1952. Рус. пер.: *Картье-Брессон А. Решающий момент* // Сеанс. 2007. № 32.

Carus, Carl Gustav, *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (1831). Paris: Klincksieck, 1988.

Cassin, Barbara, *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995. Рус. пер.: *Кассен Б. Эффект софистики*. М.; СПб.: Москов-

ский философский фонд, Университетская книга, Культурная инициатива, 2000.

Castells, Manuel, *La Société en réseaux. L'ère de l'information*. Paris: Fayard, 1998. Рус. пер.: Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000.

Cauquelin, Anne, *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996.

Chateau, Dominique, *La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres)*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.

Clark, Larry, *Tulsa*. New York: Lustrum Press, 1971.

Couchot, Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998.

Crary, Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XX siècle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins (with photographs by Louise Lawler)*. London, Cambridge, MIT Press, 1993.

Dadoun, Roger, *Duchamp. Ce mécano qui met à nu*. Paris: Hachette, 1996.

Dagen, Philippe, *La Haine de l'art*. Paris: Grasset, 1997.

Daney, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information (1988–1991)*. Lyon: Aléas, 1991.

Daniel-Doleviczenyi, Isabelle, *Incorporer la mémoire: analyse de l'écriture du temps dans l'œuvre de Christian Boltanski*, maîtrise (sous la dir. de Daniel Danetis), université Paris-VIII, 1997.

Danto, Arthur, *L'Art contemporain et la cloture de l'histoire*. Paris: Seuil, 2000.

Danto, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Paris: Seuil, 1993.

Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris: Seuil, 1989.

Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle (1988)*. Paris: Gallimard, 1992. Рус. пер.: Дебор Г. Комментарии к Обществу спектакля. RuLit. URL: <http://www.rulit.net/books/kommentarii-k-obshchestvu-spektaklya-read-87561-1.html>.

Debord, Guy, *La Société du spectacle* (1967). Paris: Gallimard, 1992. Рус. пер.: Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000.

Delacroix, Eugène, *Journal, 1822–1863*, préface de Hubert Damish. Paris: Plon, 1981. Рус. пер.: Делакруа Э. Дневник. М.: Искусство, 1950.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985. Рус. пер.: Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1983. Рус. пер.: Делез Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002.

Deleuze, Gilles, *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981. Рус. пер.: Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.

Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme* (1966). Paris: Quadrige/PUF, 1998. Рус. пер.: Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму; Критическая философия Канта: Учение о способностях; Бергсонизм; Спиноза. М.: Per Se, 2001.

Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988. Рус. пер.: Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. Рус. пер.: Делёз Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.

Deleuze, Gilles, *Pourparlers, 1972–1990*. Paris: Minuit, 1990. Рус. пер.: Делез Ж. Переговоры. 1972–1990. СПб.: Наука, 2004.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* (1964). Paris: Quadrige/PUF, 1996. Рус. пер.: Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit, 1980. Рус. пер.: Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. Рус. пер.: Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009.

Depardon, Raymond, *San Clemente*. Paris: Centre national de la photographie, 1986.

Depardon, Raymond et Bergala, Alain, *Correspondance new-yorkaise. Les Absences du photographe*. Paris: Libération/Éditions de l'Etoile, 1981.

Depardon, Raymond et Sabouraud, Frédéric, *Depardon/Cinéma*, Paris: Cahiers du cinema/ministère des Affaires étrangères, 1993.

Dickie, George, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte. La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997.

Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*. Paris: l'auteur, 1861.

Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *L'Art de la photographie*. Paris: l'auteur, 1862.

Disdéri, André-Adolphe-Eugène, *Renseignements photographiques indispensables à tous*. Paris: l'auteur, 1855.

Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.

Dubreuil-Blondin, Nicole, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1980.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe, écrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1975.

Duchamp, Marcel, *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

Duchenne (de Boulogne), Guillaume B., *Mécanisme de la physiognomie humaine ou Analyse de l'expression des passions*. Paris: Renouard, 1862.

Duve, Thierry de, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

Fischli, Peter et Weiss, David, *Airports*. Zurich: P. Frey, 1990.

Fischli, Peter et Weiss, David, *Bilder, Ansichten*. Zurich, 1991.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Рус. пер.: Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984.

Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954–1988*, t. 1, éd. Établie par Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1981. Рус. пер.: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997.

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. Рус. пер.: Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.

Foucault, Michel, *Naissance de la Clinique*. Paris: PUF, 1972. Рус. пер.: Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Рус. пер.: Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

Francastel, Pierre, *Art et technique*. Paris: Denoël/Gonthier, 1974.

Frank, Robert, *Les Américains*, texte d'Alain Bosquet. Paris: Robert Delpire, 1958.

Frank, Robert, *Robert Frank*. Paris: CNP, Photo Poche, 1983.

Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*. Paris: Seuil, 1971. Рус. пер.: Фреге Г. Избранные работы. М.: ДИК, 1997.

Galassi, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York: MOMA, 1981.

Ginz, Claude, *Ailleurs et Autrement*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

Goldin, Nan, *I'll Be Your Mirror*. Zurich: Scalo, 1997.

Goldin, Nan, *Ten Years After*. Zurich: Scalo, 1998.

Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986). New York: Aperture, 1996.

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992. Рус. пер.: Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос; Праксис. 2001.

Goux, Jean-Joseph, *Freud, Marx. Économie et symbolique*. Paris: Seuil, 1973.

Graham, Dan, *Ma position: écrits sur mes œuvres*. Villeurbanne: Le Nouveau Musée/Institut, Les Presses du reel, 1992.

Graham, Paul, *New Europe*. Winterthur, Fotomuseum, 1993.

Greenberg, Clement, *Art et Culture. Essais Critiques*. Paris: Macula, 1988.

Guerrin, Michel, *Profession Photoreporter*. Paris: Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1988.

Gumpert, Lynn, *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1992.

Haacke, Hans, Bourdieu, Pierre, *Libre-échange*. Paris: Seuil/ Les Presses du reel, 1994.

Hardt, Michael et Negri, Antonio, *Empire*. Paris: Exils, 2000. Рус. пер.: Хардт М., Негри А. Империя. М.: Праксис, 2004.

Harrison, Charles et Wood, Paul, *Art en théorie, 1900–1990. Une anthologie* (1992). Paris: Hazan, 1997.

Heidegger, Martin, *Le chemin vers la parole* (1959), in: Martin Heidegger, *Œuvres complètes*, trad. Guerne, t. II. Paris: Gallimard, 1975. Рус. пер.: Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993.

Hindry, Ann, *Sophie Ristelhueber*. Paris: Hazan, 1998.

Hobsbawm, Eric J., *L'Âge des extremes. Histoire du court XX siècle, 1914–1991*. Paris: Complexe/Le Monde diplomatique, 1994. Рус. пер.: Хобсбаум Э. Эпоха крайностей: Короткий двадцатый век (1914–1991). М.: Независимая Газета, 2004.

Hobsbawm, Eric J., *L'Ère du capital, 1848–1875*, trad. par Eric Diacon. Paris: Fayard, 1994. Рус. пер.: Хобсбаум Э. Век капитала. 1848–1875. Ростов н/Д.: Феникс, 1999.

Jencks, Charles, *Le Langage de l'architecture post-moderne*. Paris: Denoël, 1979. Рус. пер.: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.

Jouannais, Jean-Yves, *Infamie*. Paris: Hazan, 1998.

Kafka, Franz, *Lettres à Felice*. Paris: Gallimard, 1972. Рус. пер.: Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция. 1912–1917. М.: Ad Marginem, 2001.

Kaprow, Allan, *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1996.

Keller, Jean-Pierre, *La Nostalgie des avant-gardes*. La Tour-d'Aigues, Zoé, 1991.

Kessler, Mathieu, *Nietzsche, ou le dépassement esthétique de la métaphysique*. Paris: PUF, 1999.

Krauss, Rosalinde, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

Krauss, Rosalinde, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, № 3, 4. New York: MIT Press, 1997.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980. Рус. пер.: Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003.

Kristeva, Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. Рус. пер.: Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2013.

Laborit, Henri, *Éloge de la fuite*. Paris: Gallimard, 1992.

Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*. Paris: Grassart, 1856.

Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *Rejouer le politique*. Paris: Galilée, 1981.

Lamarche-Vadel, Bernard, *Lewis Baltz*. Paris: La Différence, 1993.

Latour, Bruno, *La Clef de Berlin, et autres leçons d'un amateur de sciences*. Paris: La Découverte, 1993.

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Différence, 1991. Рус. пер.: Латур Б. Нового времени не было: Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2006.

Lemagny, Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps*. Paris: Nathan, 1992.

Lemagny, Jean-Claude, *Photographie contemporaine. La matière, l'ombre, la fiction*. Paris: Nathan/Bibliothèque nationale de France, 1994.

Lemagny, Jean-Claude et Rouillé, André (dir.), *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 1999.

Lemagny, Jean-Claude et Sayag, Alain, *L'Invention d'un art*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1989.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la parole*, t. II. *La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel, 1965.

Lévy, Pierre, *Cyberculture*. Paris: Odile Jacob, 1997.

Lévy, Pierre, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie de cyberspace* (1981). Paris: La Découverte, 1994.

Lévy, Pierre, *La Machine Univers. Création, cognition et culture informatique*. Paris: La Découverte, 1987.

Lévy, Pierre, *Les Technologies de l'intelligence, L'avenir de la pensée à l'ère informatique*. Paris: La Découverte, 1987.

Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris: La Découverte, 1995.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983. Рус. пер.: Липовецки Ж. Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме. СПб.: Владимир Даль, 2001.

Lippard, Lucy Rowland, *Le Pop Art*. Paris: Thames & Hudson, L'univers de l'art, 1997.

Lippard, Lucy Rowland, *Six Years: the Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1973.

Livingstone, Marco, *Le Pop Art*. Paris: Hazan, 1990.

Londe, Albert, *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris: Gauthier-Villars, 1893.

Löwy, Michael et Sayre, Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.

Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de texts (1919-1939)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

Lugon, Olivier, *Le Style documentaire dans la photographie allemande et américaine des années vingt et trente*, these de doctorat

université de Genève, Faculté des lettres, department d'histoire de l'art, 1994.

Lyotard, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

Lyotard, Jean-François, *La Condition post-moderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979. Рус. пер.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетея, 1998.

Lyotard, Jean-François, *Le Post-moderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988. Рус. пер.: Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1974.

McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*. Paris: Mame/Le Seuil, 1968. Рус. пер.: Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2007.

Mapplethorpe, Robert, *Le Black Book*. Munich: Schirmer/Mosel, 1986.

Mapplethorpe, Robert, *Mapplethorpe*. London: Jonathan Cape; New York: Random House, 1992. Texte d'Arthur C. Danto.

Marey, Étienne-Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*. Paris: Masson, 1885.

Marey, Étienne-Jules, *Le Mouvement (1894)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

Marin, Louis, *Le Portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981.

Marioni, Tom, *Chris Burden: A Twenty-Year Survey*. Newport Harbor Art Museum, 1988.

Martin, Jean-Clet, *L'Image virtuelle. Essai sur la construction du monde*. Paris: Kimé, 1996.

Marx, Karl et Engels, Friedrich, *Manifeste du parti communiste*. Paris: Éditions sociales, 1975. Рус. пер.: Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 4. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955.

Marx, Karl et Engels, Friedrich, «Thèses sur Feuerbach», in: Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*. Paris: Édi-

tions sociales, 1974. Рус. пер.: Маркс К., Энгельс Ф. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955.

Masséra, Jean-Charles, *Amour, gloire et SAC 40. Esthétique, sexe, entreprise, croissance, mondialisation et medias*. Paris: P.O.L., 1999.

Mauss, Marcel, «Esquisse d'une théorie générale de la magie» (1902), in: Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris: Quadrige/PUF, 1993. Рус. пер.: Мосс М. набросок общей теории магии // Мосс М. Социальные функции священного. СПб.: Евразия, 2000.

Menke, Christoph, *La Souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*. Paris: Armand Colin, 1989.

Michaud, Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris: PUF, 1997.

Migayrou, Frédéric, *Jeff Wall, simple indication*. Bruxelles: La Lettre volée, 1995.

Millet, Catherine, *L'Art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987.

Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960–1980*. Paris: J.-M. Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

Moeglin-Delcroix, Anne, *Livres d'artistes, 1960–1980*. Paris: Centre Georges-Pompidou, Herscher, 1985.

Moholy-Nagy, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993.

Mollet-Viéville, Ghislain, *Art minimal et conceptuel*. Paris: Skira, 1995.

Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

Namuth, Hans, *L'Atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1978. Textes de E. A. Carmean, Jean Clay, Rosalind Krauss, Francis V. O. Connor, Barbara Rose.

Nuridsany, Michel, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*. Paris: ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1980.

Osterwold, Tilman, *Pop Art*. Cologne: B. Taschen, 1991.

Pacquement, Alfred et David, Catherine, *Art & Language*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume/RMN, 1993.

Panofsky, Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard, 1969.

Parsy, Paul-Hervé, *Art minimal*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1992.

Pierce, Charles S., *Écrits sur la signe*, trad. Gérard Deledalle. Paris: Seuil, 1978.

Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989.

Peress, Gilles, *Le Silence*. Zurich: Scalo, 1995.

Poivert, Michel, *La Photographie pictorialiste en France. 1892-1914*, these de doctorat d'histoire de l'art, université Paris-I, 1992.

Pouivet, Roger, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'onthologie de l'art de masse*. Bruxelles: La Lettre volée, 2003.

Prince, Richard, *Adult Comedy Action Drama*. Zurich, 1995.

Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et le moyens de l'imitation dans les beaux-arts (1823)*. Bruxelles: AAM, 1980.

Quéau, Philippe, *Éloge de la simulation*. Paris: Champ Vallon, 1986.

Ramonet, Ignacio, *Géopolitique du chaos*. Paris: Galilée, 1997.

Рус. пер.: Рамоне И. Геополитика хаоса. М.: ТЕИС, 2001.

Ramonet, Ignacio, *La Tyrannie de la communication*. Paris: Galilée, 1999.

Rancière, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995. Рус. пер.: Рансьер Ж. Несогласие: Политика и философия. СПб.: Machina, 2013.

Rancière, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette-Littératures, 1998.

Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000. Рус. пер.: Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2007.

Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2000.

Ristelhueber, Sophie, *Beyrouth, photographies*. Paris: Hazan, 1984.

Ristelhueber, Sophie, *Every One*. Paris: l'auteur, 1994.

- Ristelhueber, Sophie, *Fait*. Paris: Hazan, 1992.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1970. Рус. пер.: Роб-Грийе А. За новый роман // Роб-Грийе А. Романески. М.: Ладомир, 2005.
- Rochlitz, Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard, 1992.
- Rochlitz, Rainer, *Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- Roger, Alain, «Naissance d'un paysage», in: *Montagne. Photographies de 1845 à 1914*. Paris: Denoël, 1984.
- Rosenberg, Harold, *La Tradition du nouveau*. Paris: Minuit, 1962.
- Rouillé, André, *L'Empire de la photographie, 1839–1870*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- Rouillé, André, *La Photographie en France, texts et controverses, une anthologie, 1816–1871*. Paris: Macula, 1989.
- Rouillé, André, *Le Corps et son Image. Photographies du XIX siècle*. Paris: Contrejour, 1986.
- Rouillé, André, *Nadar. Correspondance, t. I, 1820–1851*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1999.
- Rouillé, André et Robichon, François, *Jean-Charles Langlois. La Photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inedited de Crimée (1855–1856)*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992.
- Rouillé-Lavédèze, A., *Sépia-photo et sanguine-photo*. Paris: Gauthier-Villars, 1894.
- Sayag, Alain et Lemagny, Jean-Claude (dir.), *L'Invention d'un art*. Paris: Adam Biro-Centre Georges-Pompidou, 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'Art à l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.
- Schapiro, Meyer, *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982.
- Scharf, Aaron, *Art and photography*. Baltimore: Penguin Books, 1974.
- Semin, Didier, *L'Arte Povera*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1992.

- Serres, Michel, *Atlas*. Paris: Julliard, 1994.
- Serres, Michel, *Le Système de Leibnitz*. Paris: PUF, 1968, 2 vol.
- Sherrigham, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris: Payot, 1992.
- Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif*. Paris: Minuit, 1992. Рус. пер.: Шустерман Р. Прагматическая эстетика: Живая красота, переосмысление искусства. М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2012.
- Simmel, Georg, *La Tragédie de la culture*. Paris: Rivages, 1988. Рус. пер.: Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996.
- Simmel, Georg, *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*. Paris: Payot, 1989. Рус. пер.: Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1: Философия культуры. М.: Юрист, 1996.
- Simondon, Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964.
- Stengers, Isabelle, *L'Invention des sciences modernes*. Paris: Flammarion, 1995.
- Sylvester, David, *Entretiens avec Francis Bacon*, introduction de Michel Leiris. Genève: Skira, 1996.
- Taylor, Charles, *Le Malaise de la modernité*. Paris: Cerf, 1994.
- Thézy, Marie de, *La Photographie humaniste, 1930–1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.
- Tiberghien, Gilles A., *Land Art*. Paris: Carré, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors*. New York: Viking Press, 1968.
- Vattimo, Gianni, *La Société transparente*. Paris: Desclée de Brower, 1990. Рус. пер.: Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М.: Лорос, 2002.
- Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir (1899)*. Paris: Gallimard, 1970. Рус. пер.: Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.

Wajcman, Gérard, *L'Objet de siècle*. Paris: Verdier, 1998.

Waplington, Nick, *Living Room*, introduction de John Berger. New York: Aperture, 1991.

Waplington, Nick, *Weddings, Parties, Anything*. New York: Aperture, 1995.

Warhol, Andy, *Jornal*, trad. Jérôme Jacobs et Jean-Sébastien Stelhi, éd. Pat Hackett. Paris: Grasset, 1990.

Warhol, Andy, *Ma philosophie de A à B*. Paris: Flammarion, 1977. Рус. пер.: Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). М.: Д. Аронов, 2002.

Weber, Max, *Le Savant et le Politique*. Paris: UGE, 1963.

Wodiczko, Krzysztof, *Art public, art critique*. Paris: ENSBA, 1995.

Zima, Pierre-Victor, *L'Ambivalence Romanesque. Proust, Kafka, Musil*. Paris: Le Sycomore, 1980.

Zima, Pierre-Victor, *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: 10/18, 1978.

Zourabichvili, François, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 1996.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

Волошинов В. Н. [Бахтин М. М.] Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М.: Лабиринт, 1993.

Andy Warhol: retrospective. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1990. Textes de Kynaston McShine, Robert Rosenblum, Benjamin Buchloh, Marco Livingstone.

Andy Warhol. Stockholm: Moderna Museet, 1968. Textes d'Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hulten, Olle Granath.

Art & Publicité 1890–1990. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1990.

Art au tournant de l'an 2000. Cologne: Taschen, 1999. Textes de Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick.

Art conceptual I. Art & Langage, Robert Barry, Hanne Darboven, On Kawara, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner. Bordeaux: CAPC (Musée d'art contemporain), 1988. Textes de Michel Bourel, Jean-Marc Poinot, Robert Morgan, Lucy R. Lippard, Jeanne Siegel, Benjamin Buchloh, Arthur Rose.

3 Biennale d'art contemporain de Lyon. Installation, cinema, video, informatique. Paris: RMN/Biennale d'art contemporain, 1995.

Boltansky. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1984.

Bruce Nauman. Image/texte 1966–1996. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997.

Collection 1989–1999. Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur. Edition 2000. Marseille: Actes sud/Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2000.

Dennis Adams. *Transactions*. Anvers: Museum Van Hedendaagse Kunst, 1994. Texte d'Yves Michaud.

Face à l'Histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou/Flammarion, 1996. Sous la direction de Jean-Paul Ameline et Harry Bellet.

Féminin/Masculin. Le sexe de l'art. Paris: Gallimard/ Centre Georges-Pompidou, 1995.

Gerhard Richter: *Atlas*, Munich, Fred Jahn, 1989. Texte d'Armin Zweite.

Gerhard Richter, Stuttgart, Cantz, 1993, 3 vol.

Gilbert & George. Paris: musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1997. Textes de Béatrice Parent, Bernard Marcadé, Wolf Jahn, Rudi Fuchs.

Gillian Wearing. *Sous influence*. Paris: musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001.

Hors limites. L'art et la vie 1952-1994. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994.

Jean-Luc Moulène. *Figures de passage*. Poitiers; Le Confort moderne, 1994.

Jour de fête. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2000. Œuvres de G. Paris, Ph. Mayaux, Ph. Ramette, X. Veilhan, G. Barbier, P. Sorin, M. Blazy, M.-A. Guilleminot, F. Lecomte. Textes de Sophie Duplaix et Catherine Grenier.

L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours. Marseille: Musées de Marseille/RMN, 1996.

L'Art conceptuel, une perspective. Paris: Paris-Musées, 1989.

L'Époque, la mode, la morale, la passion. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1987.

La Sphère de l'intime. Saint-Herblain: Le printemps de Cahors/ Actes Sud, 1998.

Le New York de Weegee. Photographies 1935-1960. Paris: Denoël, 1994.

Les Immatériaux. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1985, 2 vol.

Lieux communs, figures singulières. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991. Texte de Jean-François Chevrier.

Michael Snow. Panoramique. Œuvres photographiques et films. 1962–1999. Bruxelles-Paris-Genève: Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles/Centre national de la photographie/Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 1999.

Ne pas plier. Amsterdam: Stendhalien Museum, février-avril 1995.

Patrick Tosani. Rochechouart: musée départemental d'Art contemporain, 1988. Texte de Jean de Loisy.

Paysages Photographies. Paris: Hazan, 1989. Textes de Hers François et Layarjet Bernard.

Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar. Travaux en cours. 1984–1985. Paris: Hazan, 1985.

Peter Fischli et David Weiss. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1992. Textes de Catherine Grenier, Jean de Loisy, Jean-Pierre Bordaz, Christophe Domino.

Philippe Thomas. Les readymades appartiennent à tout le monde. Barcelone: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000. Textes de Corinne Diserens, Patricia Falguières, Daniel Soutif, Jean-Philippe Antoine, Élisabeth Lebovici, etc.

Photographie d'une collection. Œuvres photographiques de la Caisse des dépôts et consignations. Paris: Hazan, 1993.

Pierre Huyghe. The Third Memory. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2000. Textes de Christine Van Assche et Jean-Charles Masséra.

Rendez-vous. Collection Lambert. Saint-Herblain, Actes Sud, 2000.

Richard Prince. New York: Whitney Museum of American Art, 1992.

Robert Smithson. Le paysage entropique. Marseille: Musées de Marseille/RMN, 1994.

Stan Douglas. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1993. Textes de Christine Van Assche, Jean-Christophe Royoux et Peter Culley.

Suprématisme. Paris: Galerie Jean Chauvelin, 1977.

Thomas Demand. Paris: Actes Sud/Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000. Textes de Durand, Francesco Bonami, François Quintin.

Transit. 60 artistes nés après 60. Œuvres du Fonds national d'art contemporain. Paris: ministère de la Culture, 1997.

Une autre objectivité. Milan: Idea Books, 1989. Textes de Jean-François Chevrier, James Lingwood.

Walker Evans et Dan Graham. Marseille: Whitney Museum of American Art/Musées de Marseille, 1992. Textes de Jean-François Chevrier, Allan Sekula, Benjamin Buchloh.

XX. *Une histoire matérielle*. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2000. Sous la dir. de Fabrice Hergott.

Yves Klein. Paris: Centre Georges-Pompidou-Musée national d'art moderne, 1983.

Yves Klein, La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu. Nice: Musée d'Art moderne et contemporain de Nice, 2000.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение:	
ЛИЦЕВАЯ СТОРОНА ФОТОГРАФИИ	7
Часть первая	
МЕЖДУ ДОКУМЕНТОМ И ВЫРАЖЕНИЕМ	19
I. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ	24
ИЗОБРАЖЕНИЕ-МАШИНА	27
СОВРЕМЕННЫЕ РЕЖИМЫ ВИЗУАЛЬНОСТИ	37
Способы и отношения видения	38
Осмысление видения	42
Урбанизация	42
Экспансионизм	49
Модели видения	53
Рынок, деньги	53
Демократия	58
Имманентность видения	63
II. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ИСТИНА	66
МАГИЯ ИСТИНЫ	67
СПОСОБЫ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ИСТИНЫ	71
Количество без качества	71
Машина видения	74

Культ референта.....	77
Симулякр	83
Регистрация, запечатление.....	86
Удостоверение	90
ФОРМЫ ИСТИНЫ.....	94
Четкость.....	95
Прозрачность.....	98
Моментальность	103
Сеть	108
III. ФУНКЦИИ ДОКУМЕНТА.....	112
АРХИВИРОВАТЬ.....	112
УСТАНАВЛИВАТЬ ПОРЯДОК.....	116
Фрагментировать.....	117
Объединять	121
МОДЕРНИЗИРОВАТЬ ЗНАНИЕ	126
Наука	127
Природа	129
Тело.....	132
ИЛЛЮСТРИРОВАТЬ	144
ИНФОРМИРОВАТЬ.....	149
Слияние фотографии и прессы	150
Фигуры репортеров	154
Мораль репортажа.....	156
IV. КРИЗИС ФОТОГРАФИИ-ДОКУМЕНТА	162
ФОТОГРАФИЯ-ВЫРАЖЕНИЕ.....	162
УТРАТА СВЯЗИ С МИРОМ.....	165
Закат изображения-действия.....	167
Закрытость мира для изображений	169
Сценаризация репортажа.....	171
Изображение изображений	173
Гуманизм, гуманитарность.....	175
Знаменитости	179
ЗАВЕРШЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПОРЯДКА.....	186

V. РЕЖИМ ФОТОГРАФИИ-ВЫРАЖЕНИЯ.....	194
ИЗОБРАЖЕНИЕ, ПИСЬМО.....	194
Фотографическая миссия Datar	195
Мода и реклама.....	198
Сила форм.....	201
АВТОР, СУБЪЕКТ	204
Роберт Франк.....	204
Раймон Депардон.....	210
ДРУГОЙ, ДИАЛОГИЗМ.....	215
Новые субъекты, новые процедуры	216
Диалогический репортаж.....	221
Семейная фотография	224

VI. ФОТОГРАФИЯ МЕЖДУ	230
НИЩЕТА ОНТОЛОГИИ.....	230
ПОЛЯРНОСТИ ФОТОГРАФИИ	239
Между искусством и наукой	242
Между виртуальным и актуальным.....	243
Между референцией и композицией	248
Между вещами и событиями.....	250
ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ	255
Темпоральности оператора.....	255
Темпоральности зрителя.....	259
Настоящее и прошлое	265
Время материи, время памяти	269
Реализация и актуализация.....	275
Моментальная фотография и позирование.....	280

Часть вторая

МЕЖДУ ФОТОГРАФИЕЙ И ИСКУССТВОМ.....	285
--	------------

VII. ИСКУССТВО ФОТОГРАФОВ.....	289
ПРОТИВОРЕЧИВОЕ ИСКУССТВО: КАЛОТИПИЯ.....	290
Рождение фотографического искусства	290
Нападки противников.....	296

Господство и обратительного искусства	300
ГИБРИДНОЕ ИСКУССТВО: ПИКТОРИАЛИЗМ	307
Краткая археология пикториализма	307
Антиреализм и антимодернизм	310
Машина и рука	315
Авторское вмешательство:	
процедура гибридизации	318
МАШИНОЕ ИСКУССТВО:	
«НОВАЯ ВЕЩЕВЕСТВЕННОСТЬ»	324
Чисто фотографическое искусство	325
Современная визуальность: ясность	329
Поверхность вещей	335
ИСКУССТВО СУБЪЕКТА:	
«СУБЪЕКТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ»	340
ИСКУССТВО МАТЕРИАЛА:	
ТВОРЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ	342
Бедность фотографии «как таковой»?	344
Вещество и тень	347
Миссия возрождения искусства	351
ИСКУССТВО СМЕШИВАНИЯ: НЕОПИКТОРИАЛИЗМ	354
VIII. ФОТОГРАФИЯ ХУДОЖНИКОВ	358
ФОТОГРАФИЯ КАК ВЫТЕСНЯЕМОЕ ИСКУССТВА:	
ИМПРЕССИОНИЗМ	359
Инкорпорировать фотографию	361
Бросить вызов фотографии	364
ФОТОГРАФИЯ КАК ПАРАДИГМА ИСКУССТВА:	
МАРСЕЛЬ ДЮШАН	368
Выбор	369
Запечатление	371
Разглядывать, запаздывать	373
ФОТОГРАФИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ИСКУССТВА	376
Фрэнсис Бэкон: живопись против клише	377
Уорхол-Машина: отделение искусства от живописи	384
ФОТОГРАФИЯ КАК НОСИТЕЛЬ ИСКУССТВА	390

Концепт: искусство об искусстве	391
Тело, природа:	
между исполнением и представлением	398
ФОТОГРАФИЯ КАК МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА	410

Часть третья

ИСКУССТВО-ФОТОГРАФИЯ 421

XIX. ХАРАКТЕР ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ 425

ДРУГОЕ ИСКУССТВО В ИСКУССТВЕ.....	425
Новый материал	
(миметический и технологический) для искусства	425
Переопределение художественной продукции	431
Деконструкция модернистской оригинальности.....	434
Закат и постоянство предметного искусства.....	439
Искусство-фотография за пределами фотографии	444
ПЕРЕХОДЫ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ.....	449
От больших рассказов к маленьким	450
От глубины к поверхности	460
От видимого к непредставимому.....	468
От высокой культуры к низовой	474
От тела к телесным выделениям	479
От запечатления к аллегории	487

X. СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ 495

ПОЛИТИКА	496
Критическое искусство	497
Делать искусство политически.....	504
Сделать видимым.....	512
Резонансы	522
ОТСТУПЛЕНИЯ	528
Ординарное, незначительное	528
Интимность, идентичность	533
ОТМЕНА ИЕРАРХИЙ.....	547
Диалогизм.....	547

«Бизнес-модели»	554
<i>Реклама</i>	556
<i>Агентство</i>	560
<i>Предпринимательство</i>	566
<i>Мода</i>	570

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	575
------------------	-----

ПЕРСОНАЛИИ	599
------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЯ	684
--------------------	-----

КАТАЛОГИ	702
----------------	-----

А н д р е Р у й е
ФОТОГРАФИЯ

Между документом и современным искусством

Переводчик Марина Михайлова
Редактор Екатерина Пережогина
Художественный редактор Александр Веселов
Верстка Александр Веселов
Корректоры Инна Гурвиц, Ирина Стефанович,
Анастасия Поликарпова
Издатель Александр Троицкий

Подписано в печать 29. 05. 2014.
Формат 60x88/16.
Усл.печ.л. 44, 5.
Тираж 2000 экз.
Отпечатано в типографии «Standartų Spaustuvė»,
www.standart.lt, tel. + 370 5 2167527, Vilnius.

ООО «Морошка»
Издательство «Клаудберри»
www.klaudberri.ru