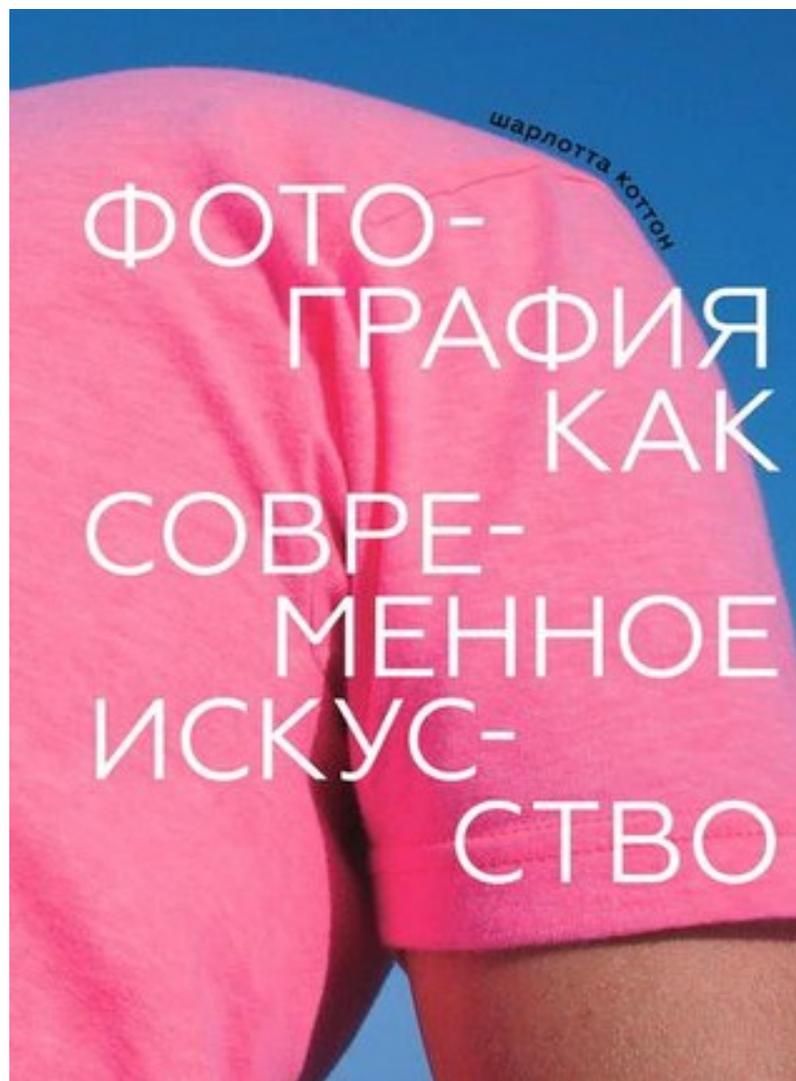


Шарлотта Коттон

Фотография как современное искусство



Посвящается Исси, маме и папе

Charlotte Cotton

The Photograph as contemporary art

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Перевод – Александра Глебовская

В оформлении обложки использован фрагмент произведения Джейсона Эванса «Без названия», 2004

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London,

The Photograph as Contemporary Art © 2004, 2009 and 2014

This edition first published in Russia in 2020 by Ad Marginem Press, Moscow

Russian edition © 2020 Ad Marginem Press

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2020

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2020



1 САРА ДЖОНС. Спальня (I). 2002

Благодарю всех фотографов и все музеи, которые поделились со мной своими произведениями, мыслями и сведениями. Отдельная благодарность Эндрю Брауну, Мелани Ленц, Анне Перотти, Джо Уолтону и всем сотрудникам Thames & Hudson, которые помогли создать и выпустить в свет первое издание этой книги. Большое спасибо Джеки Клейн, Флоре Шпигель, Диане Буллит Перри, Джо Уолтону, Нику Джейкинсу и Раффаэлле Морини за помощь и советы при подготовке второго и третьего изданий.



2 ДАНИЭЛЬ ГОРДОН. Анемоны и авокадо. 2012

Введение

За почти два века, прошедших после ее изобретения в 1830-х годах, фотография сумела возмужать и превратиться в одну из форм современного искусства. В XXI веке она занимает место полноценной художественной техники, не уступающей по своему статусу живописи и скульптуре, работы фотографов регулярно экспонируются в художественных музеях и приводятся в иллюстрированных монографиях по искусству. Именно в силу этих важных событий и стала возможной эта книга, представляющая собой введение в область фотографии как современного искусства и обзор этой области. В книге также ставится цель дать определение фотографии как предмету и выявить ее основные свойства и темы.

Если и можно говорить о представленной в этой книге одной-единственной самой общей идее современной фотографии, то состоит она в изумительном плюрализме этой области творчества. Подборка послуживших для нее иллюстрациями работ почти 250 фотографов призвана передать ощущение масштабности и интеллектуального разнообразия современного искусства фотографии. Здесь имеются произведения ряда известных фотографов, которые уже заняли прочное место в пантеоне современного искусства, однако при этом современная фотография намеренно представлена во всем фундаментальном разнообразии форм и стратегий, как искусство, создаваемое кумулятивным усилием большого числа художников, многие из которых почти неизвестны за пределами узкого

профессионального круга. Всех представленных здесь фотографов объединяет стремление внести уникальный вклад в физическое и интеллектуальное пространство культуры. В самой буквальной интерпретации это означает, что все фотографии, чьи работы показаны в этой книге, создают произведения, предназначенные для того, чтобы их экспонировали в стенах музеев и воспроизводили на страницах книг по искусству. Важно помнить, что большинство фотографов представлены только одной работой, но в каждом случае она является самой репрезентативной для их творчества. Вычленение одной работы из всего архива фотографа не позволяет полностью передать весь набор его выразительных средств и не дает полностью раскрыть все бесконечные возможности, которые техника фотографии предоставляет художнику, однако в контексте нашей книги это упрощение является неизбежным.

Большинство современных фотохудожников имеют высшее художественное образование и, как и другие представители визуальных искусств, творят прежде всего для аудитории ценителей. Поддержкой им служит международная сеть коммерческих и некоммерческих художественных галерей, музеев, издательств, фестивалей, ярмарок и биеннале. Учитывая возникновение у фотографии как современного искусства этой мощной профессиональной инфраструктуры, неудивительно, что научные исследования этой области сосредоточены скорее на выявлении и четком определении ее границ, чем на пересмотре ее концептуальных основ. Если представление о фотографии как о необходимой и ожидаемой составляющей современного творческого процесса в новом тысячелетии сильно укрепилось, то представления, которые влияют на суть фотографии как современного искусства, все чаще совпадают с теми, которые относятся ко всей сфере создания зрительных образов. Сюда относятся, например, использование чисто зрительной коммуникации в повседневном общении, в социальных сетях и на интернет-платформах, куда выкладывают фотографии; появление после произошедшей в начале XXI века революции в цифровой печати возможности любителям самостоятельно печатать фотокниги; увеличение доли пользовательской фотографии в журналистике, особенно в случае интернет-публикаций; новые фототехнологии, например возможность совмещения фото- и видеоизображений; эволюция и применение компьютерного кодирования в визуализации данных. Эти новые грани создания зрительных образов не только влияют на визуальные приемы и способы распространения фотографии как современного искусства, но и заставляют нас придирчивее относиться к тому, какие именно снимки принадлежат к сфере искусства в свете этого нового, более расширенного присутствия фотографии в современной жизни. В этом контексте становится очевидно, что современное искусство фотографии обусловлено индивидуальностью и энергией его создателей, чьи работы сохраняют блистательную диалогическую природу, которая делает фотографию искусством в рамках изменчивой и все более расширяющейся сферы этого вида деятельности.

На страницах этой книги современная художественная фотография разделена на восемь категорий, соответствующих делению на главы. Эти тематические категории были выбраны для того, чтобы не создать превратного впечатления, будто основные характеристики современного искусства фотографии обусловлены прежде всего стилем или сюжетом. Естественно, существуют стилистические аспекты, которые связывают между собой некоторые представленные в этой книге работы, а также сюжеты, которые в последние годы играют в фотографии главенствующую роль, однако темы глав прежде всего представляют собой попытку сгруппировать фотографов по общности творческого замысла и подхода к своей работе. Такая структура позволяет сначала обрисовать те идеи, на которых строится современное искусство фотографии, а потом уже перейти к рассмотрению их зрительного воплощения.

Первая глава под названием «Искусство ли это?» посвящена рассмотрению вопроса о том, как фотографы изобретают стратегии, перформансы и хеппенинги, рассчитанные на камеру. Глава эта поставлена в начале книги, поскольку идет вразрез со стереотипным представлением о фотографии как о творчестве фотографа-одиночки, который питается отбросами повседневной жизни, выискивая в ней момент, когда сцена, обладающая зрительной притягательностью или внутренней интригой, окажется у него в объективе. Особое внимание уделено тому, насколько именно фокус определяет сам фотограф – ставя перед собой задачу не только изменить наши представления о физической и социальной природе нашего мира, но и придать этому миру необычайное измерение. Вся современная художественная фотография в той или иной степени выросла из документальных снимков

концептуальных перформансов 1960–1970-х, однако с одним важным отличием. Хотя некоторые представленные в этой главе фотографии на первый взгляд лишь неформально документируют сиюминутные художественные действия, крайне важно то, что на деле именно они задуманы как итоговый результат этих действий: объект, намеренно выбранный и представленный в виде артефакта, а не просто документ, свидетельство или побочный продукт ушедшего в прошлое события.

Вторая глава – «Жили-были» – связана с сюжетностью художественной фотографии. По сути, речь в ней идет о более конкретном предмете обсуждения, поскольку здесь рассмотрено преобладание «живых фотокартин» в современной практике: это работы, в которых нарратив сведен к одному зрительному образу. Характеристики этого типа фотографии теснее всего связаны с дофотографической эпохой господства западной фигуративной живописи XVIII–XIX веков. При этом речь здесь идет не о ностальгическом возврате фотографов к прошлому, а о том, что в таких картинах был разработан общепринятый и крайне продуктивный способ передачи нарративного содержания посредством сочетания реквизита, жестов, а также стиля самого произведения. «Живые фотокартины» иногда описывают как «постановочные» или «срежиссированные», поскольку представленные на них предметы и даже ракурс отобраны и скомпонованы ради того, чтобы при создании образа выразить заранее придуманную идею.

В третьей главе подробно рассмотрено представление об эстетике фотографии. «Бесстрастной» называется художественная фотография, подчеркнута лишенная визуального драматизма или преувеличений. Выхолощенные в формальном или сюжетном плане, эти изображения выглядят продуктом объективного взгляда, при котором решающую роль играет сам предмет, а не представление фотографа о нем. Работы, представленные в этой главе, особенно сильно страдают от уменьшения и потери качества при превращении в книжные иллюстрации, поскольку впечатление они производят именно за счет ошеломительной детальности (все они сделаны средне- или широкоугольным объективом) и большого размера отпечатка. Драматизм человеческой деятельности и выразительность света, которые присутствуют во многих фотографиях из второй главы, здесь полностью отсутствуют; вместо этого эти фотографии производят визуальное впечатление за счет размеров и масштаба.

Если в третьей главе речь идет о нейтральной фотоэстетике, то четвертая посвящена содержательной стороне фотоискусства, хотя и в наиболее завуалированной ее форме. В главе под названием «Нечто и ничто» рассмотрено, как современные фотографы расширяют границы понятия «правдоподобный визуальный объект». В последние годы возникла тенденция использовать для творчества объекты и пространства, которые в обычной жизни останутся незамеченными и неинтересными. Фотографии, показанные в этой главе, сохраняют «вещественность» того, что они описывают, например, мусора, пустых комнат или грязного белья, но одновременно концептуально видоизменяют ее с помощью зрительной выразительности, которую предметы приобретают в процессе фотографирования и представления в виде артефактов. В этом смысле современные художники пришли к выводу, что если взглянуть с синтетической и субъективной точки зрения, любой элемент реальности может стать потенциальным артефактом. Для этой главы особенно важна непреходящая способность фотографии преобразовать даже самые малозначительные предметы в мощные триггеры воображения.

В пятой главе «Личная жизнь» прежде всего описаны эмоциональные и персональные взаимоотношения как коллективный дневник интимных человеческих переживаний. Некоторые фотографии выглядят откровенно проходными и любительскими, многие напоминают семейные снимки, сделанные «мыльницей» и по цветам похожие на автоматическую фотопечать. В этой главе также рассматривается, чем современные фотографы обогащают этот незамысловатый стиль – например, созданием динамических последовательностей или вниманием к неожиданным элементам повседневной жизни, к событиям, которые явным образом отличаются от того, что станет запечатлеть на камеру обычный человек. Кроме того, здесь же рассмотрены с виду менее проходные и более профессиональные подходы к представлению предметов, являющихся для фотографа особенно близкими и эмоционально насыщенными.

Шестая глава «Исторические моменты» включает в себя чрезвычайно обширную область использования документальных свойств фотографии для создания произведений искусства. Глава начинается с рассмотрения подхода, который принято считать противоположностью

журналистики, – для него существует не очень внятный термин «фотография последствий». Имеется в виду работа фотографов, которые задним числом прибывают в зону социальной или экологической катастрофы. Воспроизводя такие места с пугающим буквализмом, современная художественная фотография создает аллегории последствий политических и индивидуальных возмущений. В этой же главе рассмотрены фотоповествования, посвященные живущим в изоляции человеческих сообществах (вне зависимости от того, какая это изоляция, географическая или социальная). В эпоху, когда яркие документальные проекты, предназначенные для первых полос газет и журналов, вышли из моды, местом подобного документирования человеческой жизни стали художественные галереи. Кроме того, в этой главе рассмотрены работы тех фотографов, которые за счет выбора сюжета или за счет применения нового художественного подхода разрушают или видоизменяют наши представления о границах и условностях документальной фотографии.

Седьмая глава «Старое по-новому» посвящена недавно возникшим в фотографии приемам, которые основаны на переосмыслении уже имеющихся у нас представлений о зрительных образах. Сюда относятся ремейки известных фотографий и подражание традиционным типам зрительной образности – журнальной рекламе, кадрам из фильмов научной фотографии и фоторазведки. Узнавая эти привычные типы зрительных образов, мы начинаем осмыслять, что мы видим, как мы это видим и как именно определенные образы вызывают у нас ощущения и определяют наше миропонимание. Имплицированная критика оригинальности, авторства и правдивости фотографии, о которой здесь прежде всего пойдет речь, всегда была одним из дискурсов фотографической практики и приобрела для фотографии особое значение в последние сорок лет. Кроме того, в этой главе рассмотрены те случаи, в которых фотографы либо возрождают старые технические приемы, либо создают фотоархивы. Эти примеры привносят новую струю в наше понимание событий прошлого и былых культур, а также обогащают наши представления о параллелях и преемственности между современным и историческим взглядом.

Последняя глава – «Физическое и материальное» – посвящена тем работам, в которых частью нарратива произведения является сама природа фотографии как художественной техники. Поскольку цифровая фотография превратилась в неотъемлемый элемент повседневной жизни и общения, многие современные фотохудожники сознательно подчеркивают физические и материальные свойства фотографии и то, как именно она функционирует в особом пространстве современных музеев и галерей. Другие художники творчески откликаются на постоянно изменяющиеся способы распространения фотоснимков – в современную цифровую эпоху таких способов великое множество. Фотографии, которыми проиллюстрирована эта глава, привлекают внимание к тому, из какого изобилия возможностей фотографу приходится выбирать, создавая произведение искусства. Некоторые делают выбор в пользу аналоговых технологий (то есть старинных пленочных светочувствительных химических процессов), не используя цифровых изображений и последующей обработки, то есть того, что стало общеупотребительной практикой; другие используют фотографию как только один из элементов творческой деятельности: например, в качестве компонентов инсталляций или скульптур. В конце восьмой главы рассмотрены новаторские способы, используемые современными художниками для создания образов, предназначенных для восприятия на интернет-платформах и с маленьких экранов, наряду с их произведениями, предназначенными исключительно для художественных галерей. Некоторые художники также охотно пользуются все более доступной сферой самостоятельного издания книг, которая возникла после цифровой революции. Эти плодотворные фотографы воплощают в себе стремительное развитие творческой составляющей фотографии как современного искусства.

Фотография как современное искусство XXI века находится под сильным влиянием векторов развития художественного рынка, равно как и цифровых технологий, которые обуславливают как создание, так и распространение изображений. Однако в то же время современные фотохудожники черпают вдохновение в фотографии XIX и XX веков, часто используя ее в качестве основы для своего творчества – особенно это верно в отношении европейской авангардной фотографии начала XX века, а также «фотографии повседневности», которую американские фотографы переосмыслили в середине 1970-х.



3 УИЛЬЯМ ЭГГЛСТОН. Без названия. 1970

Решающее влияние Эгглстона на современную фотографию в немалой степени связано с тем, что он в 1960–1970-е годы одним из первых ввел в обиход использование цвета. Признанный «фотографом из фотографов», он продолжает публиковать и выставлять свои работы по всему миру, причем на протяжении последних тридцати лет его репертуар постоянно подвергался переоценке в свете расширения сферы художественной фотографии.

Изготовление цветных изображений (в отличие от черно-белых) является доминирующим выразительным средством современной художественной фотографии начиная с середины 1990-х. Только в 1970-е годы фотохудожники, которые использовали яркие цвета, до того являвшиеся прерогативой коммерческой и бытовой фотографии, обрели наконец некоторую поддержку со стороны художественной критики, а общепринятой практикой использование цвета стало только в 1990-е. Самыми заметными среди многочисленных фотографов XX века, которые внесли свой вклад в это направление, стали американцы Уильям Эгглстон (род. 1939) и Стивен Шор (род. 1947). Эгглстон начал создавать цветные фотографии в середине 1960-х, а к концу 1960-х стал работать с цветными слайдами того самого типа, какой обычно использовался для съемки семейных путешествий, в рекламе и журнальных публикациях. В тот период применение цветовой гаммы бытовой фотографии сделало Эгглстона изгоем в мире художественной фотографии. Однако в 1976 году подборка снимков, которые он сделал между 1969 и 1971 годом, была выставлена в нью-йоркском Музее современного искусства – она стала первой персональной выставкой фотографа, по преимуществу работающего в цвете [3]. Будет непростительным упрощением утверждать, что одна-единственная выставка (хотя и на столь престижной площадке) смогла изменить направление развития художественной фотографии, однако она стала одним из первых – и при этом очень своевременным – маркером того, какую значимость обретет альтернативный подход Эгглстона.



4 СТИВЕН ШОР. Без названия (28a). 1972

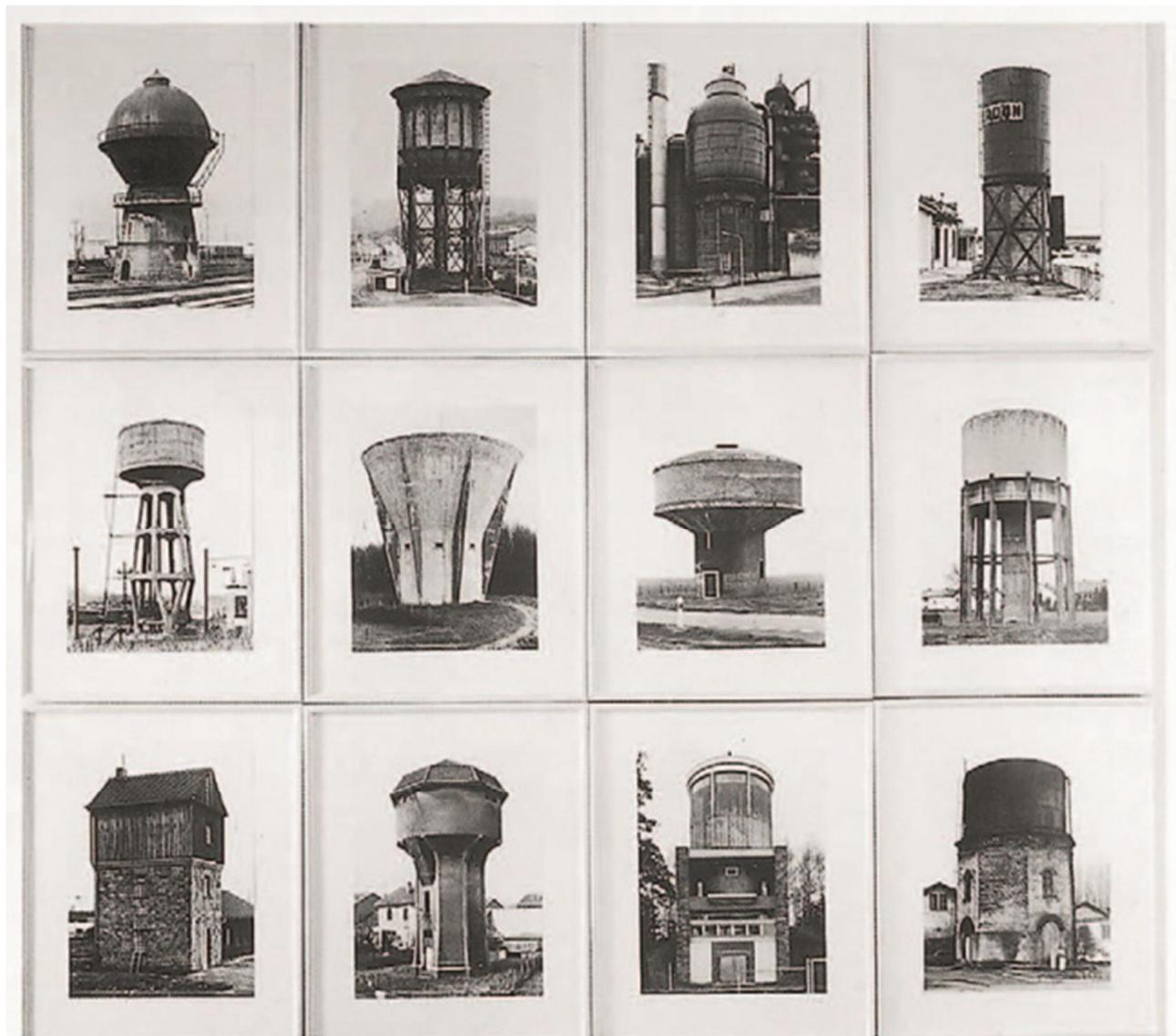
В 1971 году Шор фотографировал основные здания и достопримечательности города Амарилло в штате Техас. Чтобы подчеркнуть, что для него портрет Амарилло представляет собой собирательный образ американского городка, он отпечатал фотографии как обыкновенные открытки. Из 5600 открыток продано совсем немного, и тогда он стал ставить их на полки для открыток во всех местах, где оказывался (некоторые друзья и знакомые, заметив это, прислали их ему обратно по почте). Увлечение Шора заурядным использованием фотографии продлилось до 1972 года, когда он устроил выставку 220 снимков, сделанных обычным фотоаппаратом с 35-миллиметровым объективом и расположенных рядами, – на них были показаны повседневные события и обычные предметы, на первый взгляд случайные и в случайной компоновке [4]. Шор рано начал использовать цветную фотографию как художественную технику, однако широкой публике его работы стали доступны только после появления в 1999 году его книги «Поверхности Америки», которая оказала огромное влияние на следующее поколение современных фотохудожников.



5 АЛЕК СОТ. У Шугара. Дэвенпорт, Айова. 2002

Фотографии Алека Сота сочетают в себе разные жанры – пейзаж, портрет и натюрморт. Он придерживается нейтральной эстетики, очень широко распространившейся в фотографии в последние годы, одновременно давая отсылки к наследию использования цвета в художественной фотографии после 1970-х годов; особенно это заметно в его выцветших интерьерах.

Основной вклад Эгглстона и Шора состоит в том, что они открыли в рамках художественной фотографии новые горизонты, предполагающие более вольный подход к созданию художественного изображения. Художники младшего поколения пошли по их стопам, в их числе был американский фотограф Алек Сот (род. 1969) [5]. Серии его фотографий, сделанных во время путешествий по Миссисипи, посвящены людям и местам, увиденным по ходу дела, – и этим он явственно отдает дань наследию Эгглстона. (Путешествуя по американскому Югу, Сот посещал Эгглстона.) Впрочем, в фотографиях Сота есть также элемент эстетики «бесстрастной» фотографии, речь о которой пойдет в третьей главе, присутствуют в них и условности портретной фотографии XIX и XX веков, что говорит о том, что современная художественная фотография подпитывается целым рядом традиций, как художественных, так и бытовых, переосмысляя их на свой лад.

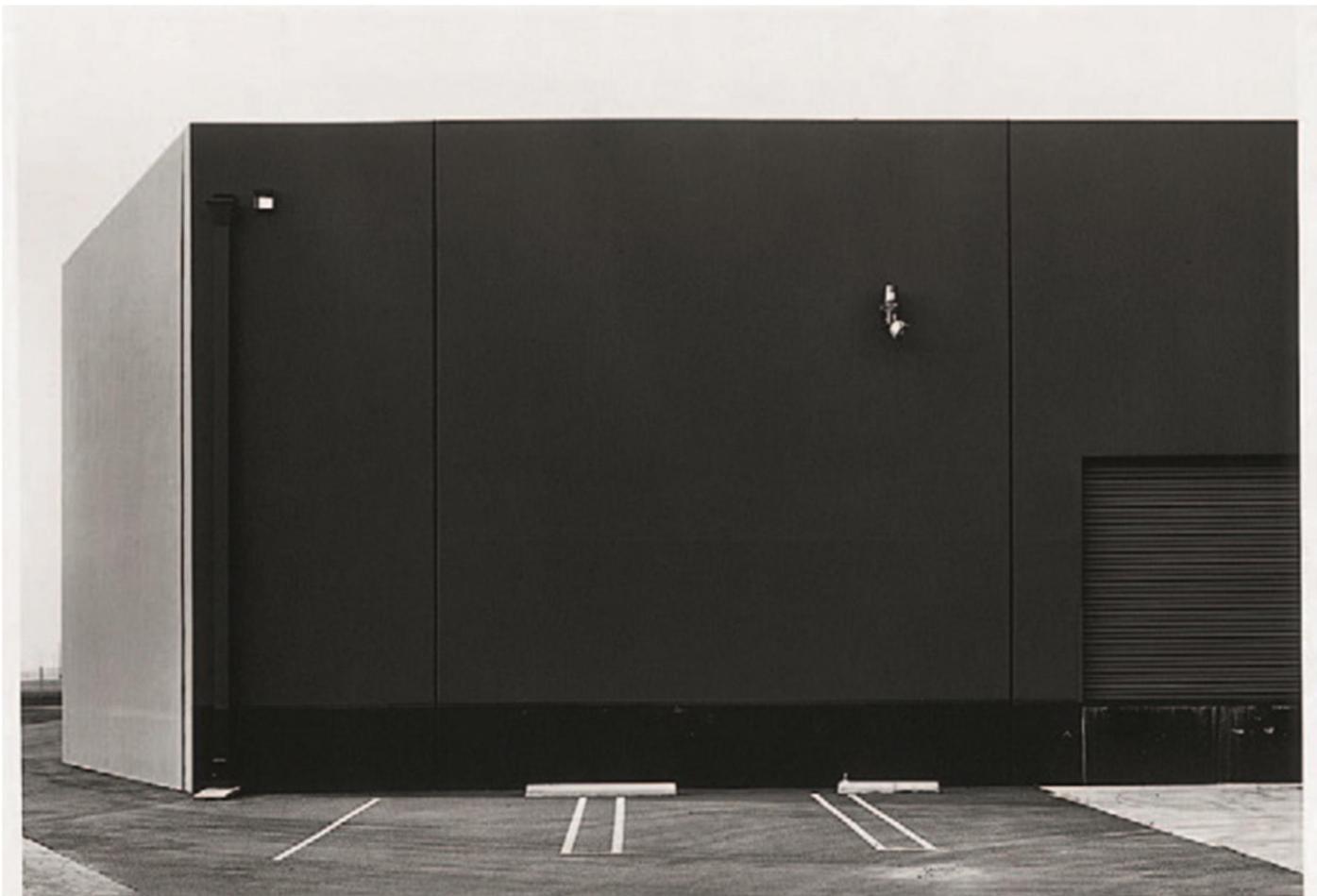


6 БЕРНД И ХИЛЛА БЕХЕР. Двенадцать водонапорных башен. 1978–1985

Как авторы документальных изображений бытовой архитектуры и наставники некоторых из самых известных современных фотохудожников, Бехеры оказали неоспоримое влияние на практику и теорию современной фотографии. Типологические ряды зданий, как правило, показаны в небольшом масштабе, рядами, чем подчеркивается их разнообразие и характерные свойства тех типов построек, к которым они относятся.

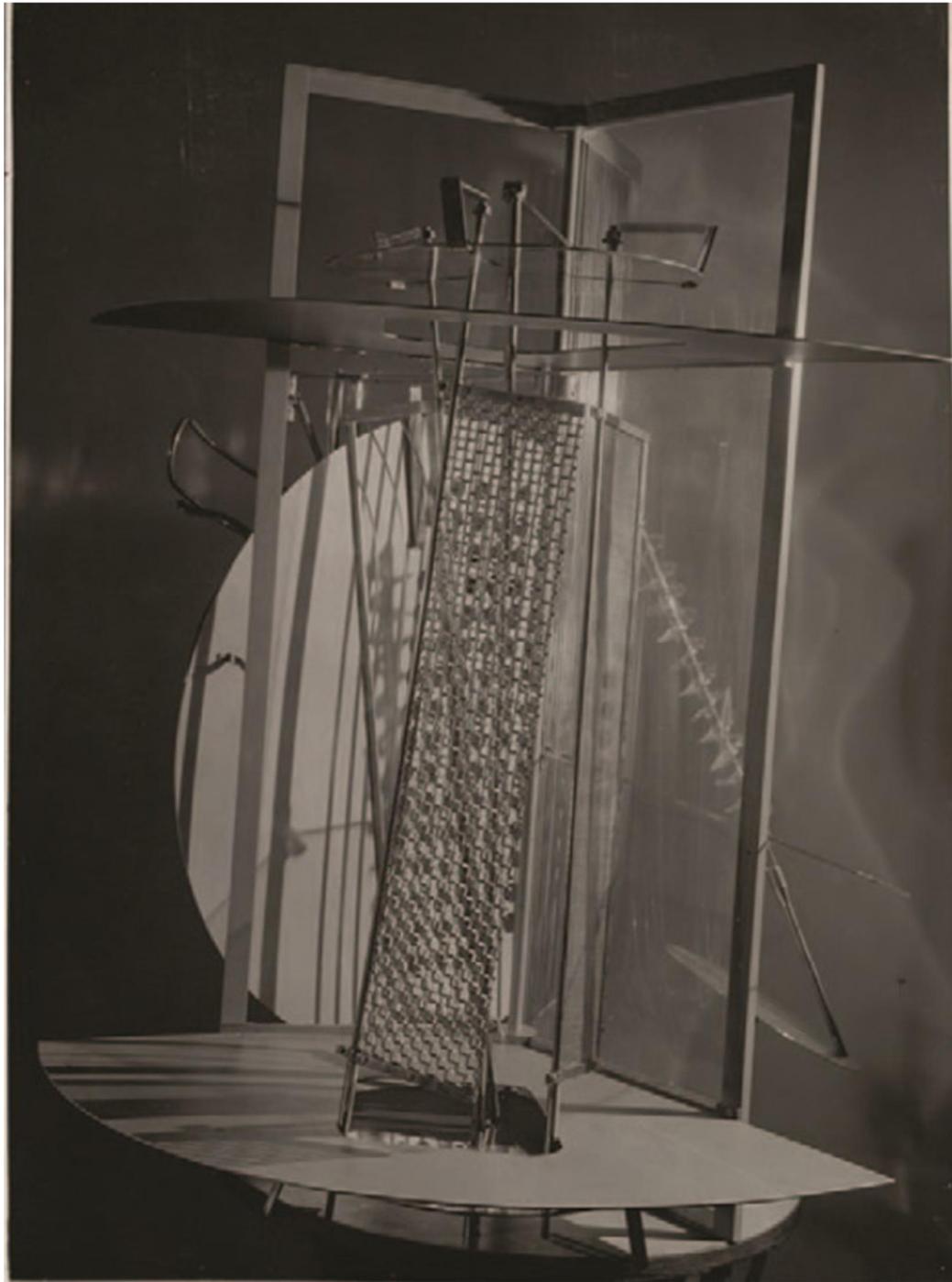
Выставка «Новая топография: фотографии измененного человеком пейзажа», организованная Уильямом Дженкинсом и изначально показанная в доме Джорджа Истмена в Рочестере, штат Нью-Йорк, в 1975 году, теперь считается первым компендиумом самых важных с точки зрения истории искусства и влиятельных фотографий конца XX века. На выставке были представлены работы немецкого дуэта – Бернда (1931–2007) и Хиллы Бехер (род. 1934) [6], совместным творчеством они занимались с середины 1950-х годов. Их строгие ряды черно-белых фотографий, особенно тех, где изображены образцы американской промышленной архитектуры – газгольдеры, водонапорные башни и домны, – оказали сильнейшее воздействие на эстетику и концептуализацию современной художественной фотографии. Черно-белые фотографии Бехеров на первый взгляд представляют собой яркий контраст цветным работам Эгглстона и Шора (они также были представлены на изначальной «Новой топографии»), однако между ними существует важная связь: Бехеры, как и Эгглстон и Шор, сделали шаг в сторону использования бытовой фотографии в качестве элемента продуманного художественного замысла, с целью наполнения художественной фотографии зрительными связями с историей и повседневной жизнью. Их фотографии выполняют двойственную функцию: они являются бытописательными документальными изображениями исторических построек, при этом это лишенное претензий и систематическое документирование архитектуры заставляет вспомнить использование таксономии в концептуальном искусстве 1960-х и 1970-х годов. Кроме того, Бехеры внесли свой вклад в искусство как преподаватели Художественной академии в Дюссельдорфе – среди их студентов были выдающиеся художники, такие как Андреас Гурски, Томас Штрют, Томас

Деманд и Кандида Хёфер; их работы тоже будут представлены в этой книге.



7 ЛЬЮИС БОЛЦ. Юго-западная стена, Волрат, ул. Макго 2424, Ирвайн. Из серии «Новые промышленные комплексы рядом с Ирвайном, Калифорния». 1974

На выставке «Новая топография» были одновременно представлены работы, воплощавшие в себе самые разные концепции, технологии и формальные подходы, которые существовали в рамках передовой пейзажной фотографии 1970-х годов. Едва ли не самыми заостренными и неоднозначными среди них оказались фотографии Льюиса Болца, на которых зафиксировано почти полное уничтожение природного ландшафта Калифорнии при строительстве большого промышленного комплекса в городе Ирвайн [7]. Используя 35-миллиметровый объектив, Болц мастерски создал серию лаконичных изображений безымянных панельных производственных построек, намеренно воспроизводя то, что к началу 1970-х уже превратилось в изжитые формалистские клише живописи и скульптуры в стиле минимализма. С той же силой Роберт Адамс (род. 1937) показывает результаты пристального наблюдения за внедрением типовых жилых домов, торговых центров и предприятий легкой промышленности в величественный ландшафт Колорадо, создавая эпическое повествование об американском Западе под воздействием послевоенного капитализма.



8 ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ. Игра света: Черный/белый/серый. Около 1926

Включение упомянутых художников в канон мастеров конца XX века произошло сравнительно недавно, в результате большей доступности их работ, чему они обязаны новыми публикациями и выставками, – все это связано с происходящим сейчас в мире искусства пересмотром взглядов на фотографию. Кроме того, в XXI веке были переоценены и взгляды на другие типы фотографий: например, знакомство с фотографическими практиками Южного полушария, равно как и творческая подача анонимных и бытовых снимков XIX и начала XX века, в совокупности создали куда более целостное представление об историческом богатстве фотографии.



9 МАН РЭЙ и МАРСЕЛЬ ДЮШАН. Сбор пыли. 1920

Влияние истории искусств на нынешних фотохудожников также отражает приверженность всего современного искусства, в более широком смысле слова, авангардным практикам начала XX века – в связи с этим произошел пересмотр языка и задач искусства модернизма. Именно этот интерес к авангардным экспериментам превратил Ласло Мохой-Надя (1895–1946) в особенно значимую фигуру. Мохой-Надь подвизался в самых разных сферах искусства – живописи, скульптуре, кино, дизайне и экспериментальной фотографии, задействуя стили разных европейских художественных течений, таких как дадаизм и русский конструктивизм, равно как и воплощал в себе плюрализм подходов, который связывают с немецким Баухаусом. Среди работ, на которые особенно часто ссылаются современные фотохудожники, – черно-белые лабораторные фотографические эксперименты Мохой-Надя, в рамках которых он создавал образы, не являющиеся подражанием человеческому зрительному восприятию, а также его мобильные конструкции 1930-х годов, впоследствии названные «свето-пространственными модуляторами» [8], которые создавали подвижные светотеневые узоры. Эксперименты Мохой-Надя с фотографическими и световыми абстракциями стали предтечами того, что в XXI веке вошло в широкий обиход: абстрактной фотографии и артефактов, в которых объединены фотография и скульптура (см. главу 8).



10 ФИЛИП-ЛОРКА ДИ КОРСИЯ. Голова № 7. 2000

Серия ди Корсии «Голова» снималась так: фотограф поместил вспышку на строительные леса над оживленной улицей в Нью-Йорке, проходившие внизу ее не видели. Наблюдая движения пешеходов, ди Корсия включал вспышку и в этот момент фотографировал проходившего незнакомца фотоаппаратом с телеобъективом. На снимках запечатлевались люди, которые не знали, что их фотографируют и, соответственно, не готовились к съемке «портрета».

Влияние Марселя Дюшана (1887–1968), основателя дадаизма, на его собственных и наших современников ощущается и в XXI веке, а его совместная работа с фотографами Альфредом Стиглицем (1864–1946) и Ман Рэем (1890–1976) [9] до сих пор играет важную роль в фотоискусстве. По сути, Дюшан и его коллеги использовали фотографию как способ создания зрительного стимула, позволяющего автоматически придать художественный смысл любому предмету. В этом контексте фотография функционирует как один из примеров изобретенного Дюшаном реди-мейда: она создает рукотворный объект, один из многих, взятый из повседневной жизни. Поскольку мы находимся на той стадии истории искусства, когда представление о фотографии как о концептуально значимой современной художественной технике уже принято без малейшей тени сомнения, пожалуй, неудивительно, что мы наблюдаем возрождение интереса к работам былых времен, когда фотография была допустимым способом художественной экономии средств.



11 АЛЬФРЕД СТИГЛИЦ. «Фонтан» Марселя Дюшана. 1917

Хотя расширение и переосмысление истории фотографии продолжает влиять на современное состояние этой области искусства, второе десятилетие XXI века стало началом эпохи, когда фотография ощутила полную уверенность в себе и обратилась к экспериментам. Этот период явно отличается от конца XX века, когда шел процесс валидации фотографии как общепризнанной независимой формы искусства, – он происходил через ее включение, как в плане стилистики, так и в плане оценки критикой, в число традиционных форм искусства, главной из которых является живопись. На данный момент принадлежность фотографии к современному искусству признана как свершившийся факт, а значит, все готово к новым захватывающим поворотам в ее развитии.

Глава 1

Искусство ли это?

Фотографы, представленные в этой главе, беспелляционно утверждают, что фотография превратилась в одну из важнейших современных художественных практик и очень далеко ушла от традиционного представления о том, как фотограф выполняет свою работу. Все приведенные здесь фотографии являются результатом преднамеренных действий или хеппенингов, которые фотографы предпринимают с единственной целью: создать изображение. Хотя необходимость сделать наблюдение, то есть выделить определенный

момент из последовательности событий, остается для многих из них частью рабочего процесса, основное художественное действие заключается в том, чтобы специальным образом срежиссировать событие ради кадра. Этот подход предполагает, что акт художественного творчества начинается задолго до того, как фотограф берет в руки камеру и устанавливает кадр: до этого должна быть придумана идея. Многие представленные здесь работы обладают материальными свойствами перформанса и боди-арта, однако зритель не является непосредственным свидетелем физического действия, как это бывает при перформансе, вместо этого ему в качестве произведения искусства представляют фотографию.



12 СОФИ КАЛЛЬ. Хроматическая диета. 1998

Каждый из шести дней Калль ела пищу только одного цвета. Сочетание изысканного художественного замысла с повседневностью – отличительная черта работ этой французской художницы.

Это направление уходит корнями в концептуальное искусство середины 1960-х – 1970-х годов, когда фотография стала основным средством распространения и тиражирования художественных перформансов и других недолговечных произведений искусства. Назначение и стилистика таких фотографий в рамках концептуальных художественных практик сильно отличались от привычных способов использования фотографии в искусстве того времени. Концептуальное искусство не призывало восхищаться виртуозной работой фотографа или назначать отдельных фотографов «мастерами»; напротив, оно не придавало особой важности мастерству и авторству. В нем была задействована бесспорная бытовая способность фотографии отображать: это искусство приняло отчетливую форму «неискусства», «немастерства» и «отсутствия авторства» и зиждилось на том, что художественное значение имеет лишь действие, изображенное на фотографии. Стиль фотожурналистики середины XX века – мгновенный, не требующий подготовки отклик на разворачивающиеся события – часто использовался в нем для того, чтобы придать изображению вид спонтанного события, уравновешивая тем самым уровень продуманности идеи или действия, которое фотография передавала с внешней непринужденностью. В то же время при создании изображения учитывалось и то, что перформанс может принимать спонтанные формы. Концептуальное искусство использовало фотографию как средство передачи эфемерных художественных идей и действий, превращая их тем самым в артефакт,

который можно сохранить в галерее или на страницах книг и журналов по искусству. Весомость статуса фотографии одновременно и как документа, и как свидетельства художественного действия обладала интеллектуальной жизнеспособностью и многомерностью, которые и сегодня широко используются в художественной фотографии. Эта форма фотографии как переворачивала с ног на голову общепринятые представления о том, что именно является актом творчества, так и предлагала более общедоступный способ занятия искусством. Искусство в ней представало процессом обращения к обычным повседневным предметам, а фотография превращалась в инструмент, позволявший миновать стадию создания «хорошей» картины.



13 ЧЖАН ХУАНЬ. Поднять уровень воды в рыболовном пруду. 1997

Этот групповой перформанс был организован Чжан Хуанем специально ради фотографии, она являлась конечным продуктом творческого замысла. Хуань, наряду с Ма Люмином и Ронг-Ронгом (см. ниже), был членом группы «Пекинский Ист-Виллидж», в которой фотография использовалась как неотъемлемая составная часть перформанса.

Предшественники концептуальных произведений 1960-х и 1970-х годов были созданы в начале XX века французским художником Марселем Дюшаном (1887–1968). В 1917 году отец концептуального искусства, как его часто называют, представил на выставку Общества независимых художников в Нью-Йорке писсуар фабричного производства на том основании, что любая вещь, которую художник назначает произведением искусства, становится таковым. Трудозатраты самого Дюшана оказались минимальны: он просто придал писсуару горизонтальное положение вместо функционального вертикального и подписал его вымышленным именем: «Р. Матт, 1917» (игра слов, связанная с именем производителя и популярным тогда комиксом «Матт и Джефф») и дал ему название – «Фонтан». Сегодня сохранились лишь фотографии того «Фонтана», сделанные Альфредом Стиглицем (1864–1946) в его нью-йоркской галерее «291» через семь дней после того, как жюри выставки отвергло этот экспонат [11]. (С тех пор появились многочисленные копии этой скульптуры, и они еще сильнее поставили под вопрос саму идею «оригинального» произведения искусства, которую Дюшан и хотел оспорить.) Неприязательность и конфликтная суть как основные свойства «Фонтана» отчетливо видны на фотографии Стиглица, равно как и мистический символизм этой работы, его формальная связь с фигурой Мадонны или сидящего Будды,

которую фотограф подчеркнул с помощью композиции.



14 РОНГ-РОНГ. Номер 46: Фэнь. Обед Ма Люмина. Ист-Виллидж, Пекин. 1994

Вспоминая эти исторические моменты развития искусства, мы не хотим сказать, что те же динамические взаимоотношения между авангардным искусством и фотографией сохранились и сегодня. Скорее речь идет о том, что неопределенное положение фотографии в рамках искусства, как способа документирования художественного жеста и произведения искусства, является важным наследием, которое творчески используют некоторые современные фотографы. Работы французской художницы Софи Калль (род. 1953), объединяющие творческий замысел с повседневной жизнью, служат наиболее убедительными примерами фотографии концептуальной направленности. Ее прославленная «Венецианская сюита» (1980) началась с того, что за один день она дважды встретила в Париже одного и того же незнакомца. По ходу второй встречи у нее состоялся короткий разговор с этим человеком, известным как Анри Б., и она узнала, что в ближайшее время он едет в Венецию. Она решила последовать за ним в Италию, ходить за ним без его ведома по венецианским улицам и документировать с помощью фотографий и заметок это неожиданное странствие, в которое он, сам того не ведая, ее увлек. Ради создания работы следующего года «Отель» Калль устроилась горничной в одну из гостиниц Венеции. Убирая комнаты, она фотографировала вещи их временных обитателей, вычисляя и воображая, кем они могли быть. Она открывала чемоданы, читала дневники и документы, просматривала грязное белье и содержимое мусорных корзин, систематически это фотографируя и делая заметки, которые впоследствии были опубликованы и представлены на выставке. В работах Калль сочетаются правда и вымысел, эксгибиционизм и вуайеризм, перформанс и его восприятие зрителем. Она создает сценарии, которые полностью ее поглощают, на грани выхода из-под контроля, фола, незавершенности или неожиданных поворотов. Важность заранее продуманного плана для ее творчества особенно ярко проявилась по ходу ее сотрудничества с писателем Полом Остером (род. 1947). В своем романе «Левиафан» Остер создал героиню по имени Мария, прототипом для которой послужила Калль, а та соединила вымышленного персонажа с собственным творческим «я», подправив те фрагменты книги, в которых говорилось про Марию. Кроме того, она предлагала Остеру придумывать для нее определенные действия и одновременно проделывала то же, что и вымышленная героиня Остера. Сюда входила, в частности, недельная хроматическая диета, основанная на блюдах одного цвета [12]. В последний день Калль добавила собственную деталь, пригласив гостей выбрать один из

вариантов диетического ужина.



15 ЙОЗЕФ БОЙС. Я люблю Америк

Перформанс играл важную роль в китайском искусстве 1980-х и 1990-х годов. В политическом климате, в котором авангардные художественные практики находились под запретом, перформативное искусство с его преходящей театральностью, не требующее поддержки никаких художественных институций, стало своего рода рупором диссидентства. Более того, вещественность перформанса самой своей сутью бросала вызов подавлению человека и его культурных потребностей в тогдашнем Китае, в связи с чем перформанс позволял высказать критическое отношение к китайской политике. Одной из самых известных художественных групп была недолговечная, подвергшаяся политическим преследованиям группа «Пекинский Ист-Виллидж», созданная в 1993 году. Большинство ее членов были по образованию живописцами и использовали перформансы, сочетавшие в себе реальность и театр, для создания выразительных представлений, которые служили позитивными или негативными откликами на масштабные сдвиги в китайской культуре. Перформансы эти показывали небольшому числу зрителей в частных квартирах и малоизвестных местах. В экстремальных перформансах Чжана Хуаня (род. 1965), Ма Люмина (род. 1969) и Ронг Ронга (Ли Чжижун, род. 1968) тестировались пределы выносливости человеческого тела – художники терпели физическую боль и психологический дискомфорт. Фотография была обязательной частью этих перформансов – она использовалась и для осмысления их фотохудожниками, и для создания по их мотивам артефактов [13, 14].

Украинский художник Олег Кулик (род. 1961) работает в схожем ключе. Кулик устраивает анималистические протесты и зооморфные перформансы с целью показать, что все мы являемся alter ego животных, а животные – нашими. В перформансах Кулика есть элемент прямого политического вызова, в частности, в ходе одного из них он изображал свирепого пса и нападал на полицейских и представителей власти. Его приверженность теории «художник-животное» – это не просто личина, которую он надевает на время перформанса, но и образ его жизни: он даже создал собственную партию животных как политическую платформу для продвижения своих идей. В работах Кулика отчетливо прослеживается влияние предшественников, художников-концептуалистов. В двухнедельном перформансе в Нью-Йорке, названном «Я кусаю Америку, а Америка кусает меня», Кулик, представляя себя

собакой, отдал дань традиции перформанса как политизированного фотожеста: его перформанс отсылает к работе немецкого художника Йозефа Бойса (1921–1986) «Я люблю Америку, а Америка любит меня» [15], ставшей протестом против войны во Вьетнаме: для этого перформанса Бойса заперли в одной из нью-йоркских галерей вместе с койотом, и это странное сожительство фотографировали. «Семья будущего» [16] Кулика состоит из фотографий и рисунков, которые служат рассуждением о том, какими могут быть взаимоотношения между человеком и животным, если их поведение и повадки объединить в рамках общего образа жизни. Кулик представлен голым вместе с собакой, он ведет себя наполовину как человек, наполовину как животное. Эти черно-белые фотографии были отпечатаны в маленьком формате, подобно семейным снимкам, и выставлены в рамках; они экспонировались в зале, где стояла мебель уменьшенных размеров, – чтобы воспользоваться ею, нужно было встать на четвереньки, подобно собаке.



16 ОЛЕГ КУЛИК. Семья будущего. 1992–1997

Способность фотографии к созданию и изображению альтернативных реальностей использовалась и другими, менее специфическими, хотя и столь же интригующими способами. В серии «Жесты демаркации» [17] ее автор Мелани Маншо (род. 1966) показана в статичной позе, с нейтральным выражением лица, при этом второй персонаж снимка тянет кожу у нее на шее. В этих фотографиях есть абсурдная театральность, которая служит отсылкой к комическим и гротескным перформансам, характерным для концептуального искусства 1960-х годов. Однако в данном случае речь идет не о перформансе, который фотографируют, а о некоем действии, которое производится с единственной целью – сделать кадр. Маншо тщательно подбирает место, ракурс и второго участника, однако все это сделано так, что постановочный характер кадра маскируется под якобы спонтанный жест. В результате перед нами некое изображение с открытым смыслом, конечная интерпретация

которого оставлена на долю фантазии зрителя.



17 МЕЛАНИ МАНШО. Жесты демаркации VI. 2001

Столь же интригующая вещественность присутствует в фотографиях Жанны Даннинг (род. 1960), на которых показана некая органическая масса, превращенная в полную абстракцию, — до такой степени, что сам предмет утрачивается, превращаясь в отсылку к частям и органам тела. В «Пузыре 4» [18] перед нами тело женщины, накрытое мешком, который похож на огромный силиконовый имплант, — он соскальзывает, подобно раздутой плоти, в сторону объектива. Этот пузырь — воплощение постыдности и уязвимости физической составляющей человека. В сопровождающем видео героиня пытается одеть пузырь в женскую одежду, тяжело ворочая его, будто неуклюжее раздутое тело. И на фотографиях, и на видео пузырь воплощает в себе психологические коннотации человеческого тела как чего-то неподконтрольного и иррационального.



18 ЖАННА ДАНИНГ. Пузырь 4. 1999

«Человек-хлеб» – герой перформансов японского художника Тацуми Оримото (род. 1946), который надевает себе на лицо композиции из хлеба и в таком виде занимается обычными делами. Его перформансы, где он выступает в качестве этого мультипликационного персонажа, не отличаются особым драматизмом. Он ходит пешком или ездит на велосипеде по городу, и прохожие по большей части игнорируют его странный, но не угрожающий внешний вид, лишь время от времени он вызывает доброжелательное любопытство. Однако фотографии, на которых запечатлены эти абсурдистские эскапады, призваны продемонстрировать желание и нежелание людей выйти за рамки повседневности, чтобы пообщаться и сфотографироваться с художником. Ту же маску из хлеба Оримото использует для совместных портретов с матерью, страдающей болезнью Альцгеймера: он осуществляет визуальное слияние ее измененного отношения к реальности со своим необычным внешним обликом [19].



19 ТАЦУМИ ОРИМОТО. Человек-хлеб и его мама с болезнью Альцгеймера, Токио. 1996

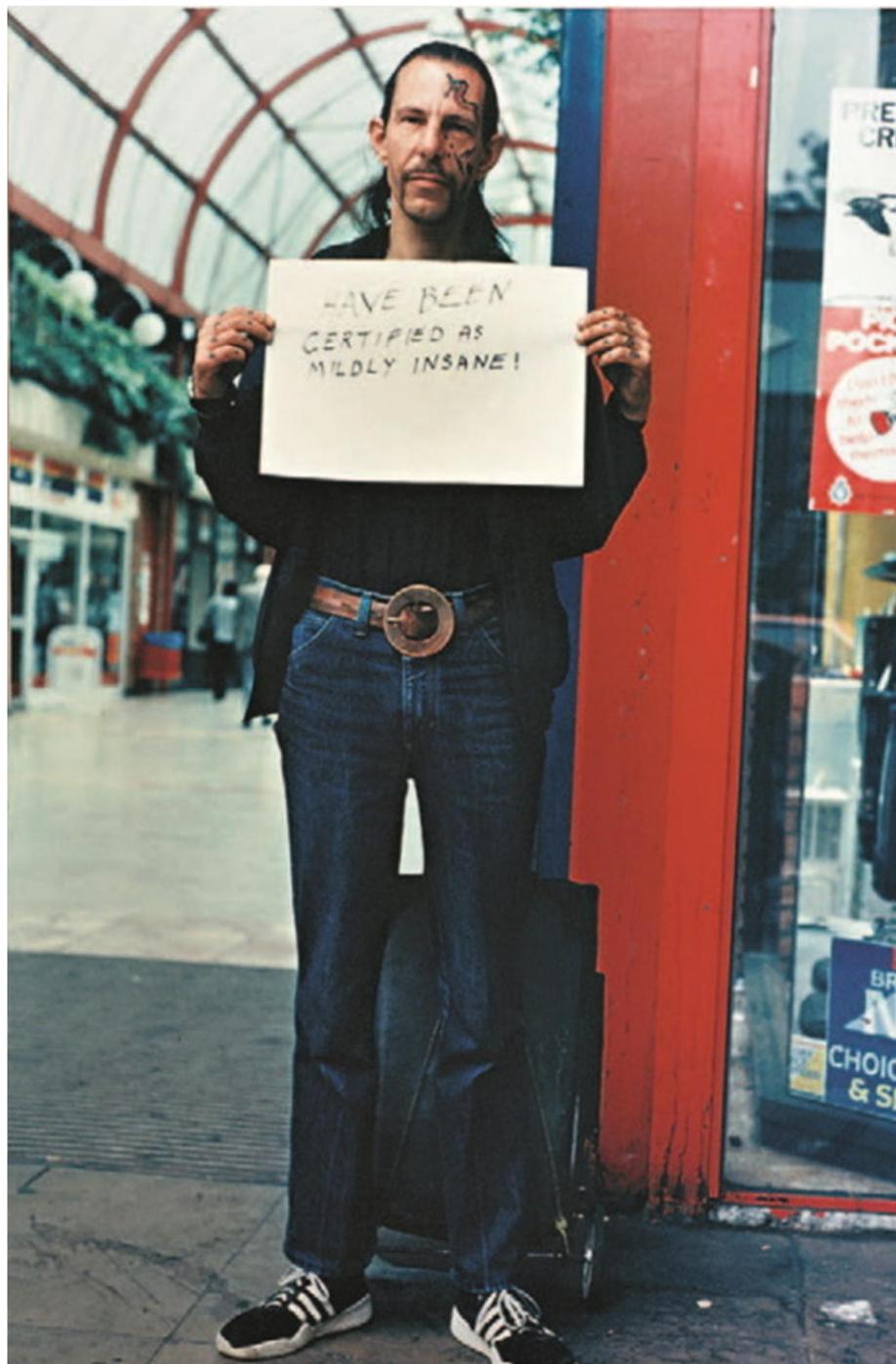
Схожее банальное нарушение привычного хода жизни присутствует в необычных физических действиях, которые производит, а потом фотографирует Эрвин Вурм (род. 1954) [20, 21]. В серии «Одноминутные скульптуры» Вурм предлагает своего рода пособие с рисунками, инструкциями и описаниями возможных перформансов, которые не требуют специальной физической подготовки, реквизита и помещения, – например, можно надеть сразу всю свою одежду, водрузить на голову ведро и встать при этом на другое. Приглашая к участию любого, кто на это согласится, Вурм дает понять, что произведение искусства представляет собой идею, а предложенное художником физическое воплощение этой идеи есть скорее приглашение к другим ее повторить, чем некое действие, которое способен совершить только он сам. В качестве моделей для фотографий Вурма выступают его друзья, посетители его выставок и люди, ответившие на его объявления в газетах. Время от времени Вурм и сам появляется на своих фотографиях, но не в качестве признанного авторитета; напротив, он выступает в качестве трагикомической пародии на фигуру художника.





20 ЭРВИН ВУРМ. Банковский менеджер рядом со своим банком. 1999

Вурм снимает самого себя и тех, кто на это соглашается, в абсурдных скульптурных позах, иногда используя реквизит, сделанный из бытовых предметов. Для создания этих «одноминутных скульптур» не требуется специальных физических навыков или реквизита, а значит, людей можно превращать в произведения искусства прямо в повседневной жизни.



21 ЭРВИН ВУРМ. Уличная скульптура. 1999

Способность фотоконцептуализма смещать поверхностный слой повседневности посредством самых простых действий представлена и в работах английской художницы Джиллиан Уэринг (род. 1963), в ее серии «Знаки, говорящие то, что ты просишь их сказать, а не знаки, говорящие то, что другие просят сказать тебя» [22]. В процессе работы Уэринг подходила на улицах Лондона к незнакомым людям и просила их написать на белой картонке что-нибудь о себе, а потом фотографировала их с этими текстами в руках. На фотографиях запечатлевалось эмоциональное состояние человека и занимающие его в данный момент проблемы. То, что контроль над сутью изображения отдан модели, прямо противоположно традиции документального портрета. Изображая на портретах мысли своих моделей, Уэринг дает понять, что традиционная стилистика и композиция документальной фотографии не позволяют запечатлеть всю глубину повседневной жизни и связанных с ней переживаний, этого гораздо проще достичь с помощью художественной интервенции и продуманной стратегии.



22 ДЖИЛЛИАН УЭРИНГ. Знаки, говорящие то, что ты просишь их сказать, а не знаки, говорящие то, что другие просят сказать тебя. 1992–1993

Надпись на табличке: «Официально признан слегка помешанным».

Это положение играет важную роль в современной художественной фотографии и особенно явственно проявляется там, где модели получают некие обескураживающие их указания и в результате раскрепощаются перед объективом. Примером служит трехчастная серия немецкой художницы Беттины фон Цвель (род. 1971), которая делает кадр в тот момент, когда модель утрачивает контроль над своим внешним видом. Для всех трех частей Беттина попросила позировать в одежде определенного цвета и производить определенные простые действия. В первой серии модели ложились спать в белой одежде, потом их будили и фотографировали все еще со следами сна на лице [23]. Во второй части модели надевали синие свитера с круглым воротом, им давали тяжелую физическую нагрузку, а потом их фотографировали, когда пульс еще был высоким, а лицо – красным, они же пытались выглядеть как обычно. В третьей части все модели выглядят напряженными. Они лежали на полу студии и удерживали дыхание, а фон Цвель снимала их в этот момент сверху.



24 СИДЗУКА ЙОКОМИДЗУ. Незнакомец (10). 1999.

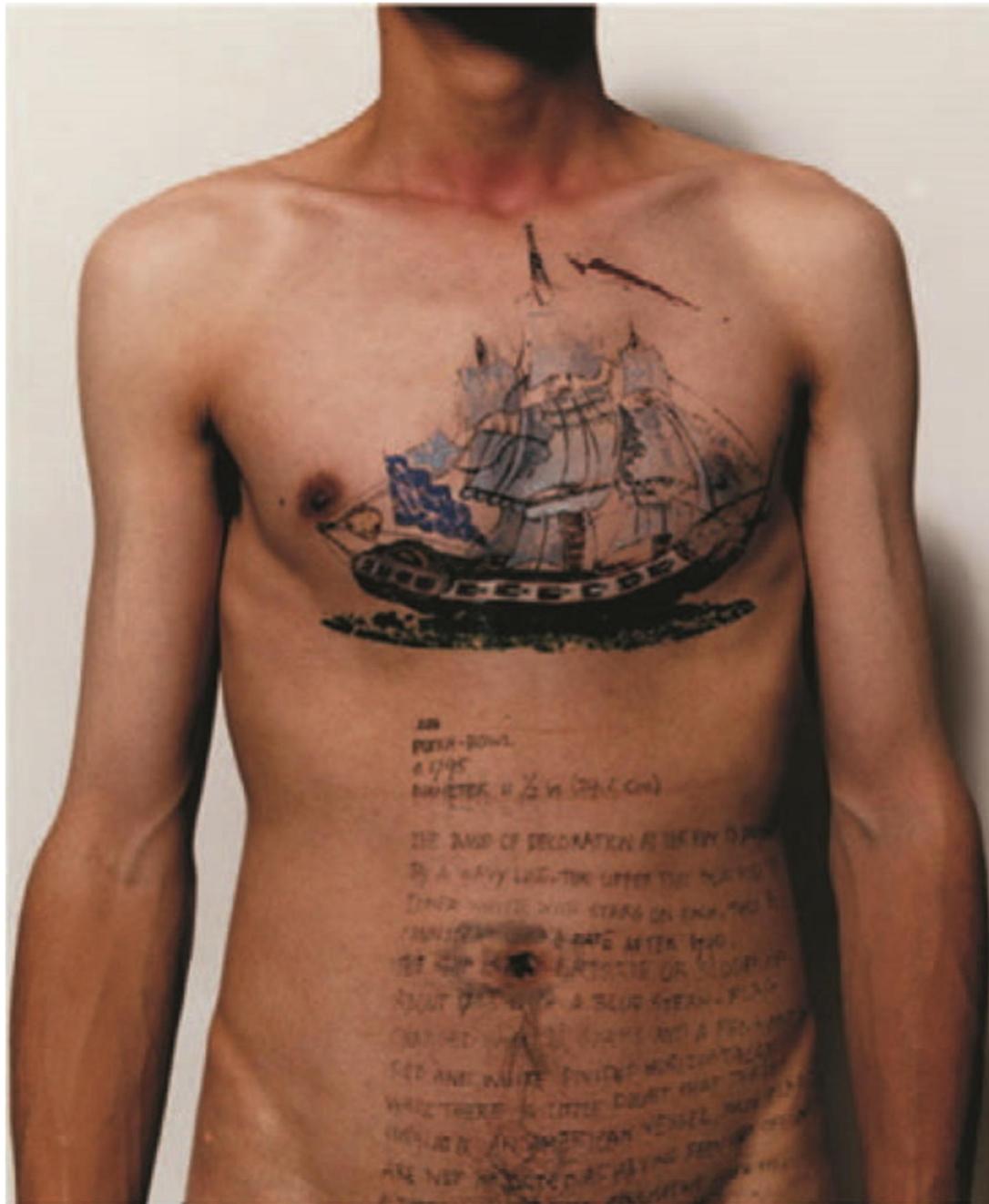
Йокомидзу отправляла письма жителям домов, интерьеры которых можно сфотографировать с улицы. Она просила незнакомых людей встать у окна вечером в определенное время, включив свет и раздернув занавески. На фотографиях – те, кто выполнил ее просьбу, они позируют в ожидании того, когда их снимет незнакомый фотограф.

Тот же сговор между фотографом и моделью присутствует в работах японской художницы Сидзуки Йокомидзу (род. 1966) «Незнакомцы» [24]. Эта серия состоит из 19 портретов одиночных фигур, которые сфотографированы вечером через окна первого этажа. Йокомидзу выбирала окна, которые могла видеть с уровня улицы, и отправляла жильцам письма с просьбой в назначенное время открыть шторы и встать у окна. На этих фотографиях мы видим незнакомых людей, которые смотрят на самих себя, потому что окна дают им зеркальное отражение, и ждут, что их сейчас будут фотографировать. Название серии подразумевает не только то, что модели незнакомы художнице и зрителю, но и то, что на фотографиях запечатлен своеобразный момент осознания себя, истинного или ложного, который мы неизменно переживаем, внезапно увидев собственное отражение.



25 ХЕЛЛЕН ВАН МЕЕНЕ. Без названия № 99. 2000

Голландская художница Хеллен ван Меене (род. 1972) фотографирует девочек и девушек. Трудно сказать, что перед нами, тщательно выверенная или неуклюже-спонтанная поза, одеты ли эти девушки специально, или объектив застал их за какой-то спонтанной игрой [25]. Перед нами – завораживающая неоднозначность, не позволяющая понять, что мы видим: портреты загадочных одухотворенных героинь или вымышленные образы, специально выстроенные для того, чтобы создать сложные аллегории женственности. Эта неоднозначность проистекает из способности ван Меене объединять продуманное представление о том, что она хочет запечатлеть, с сознательным отказом от подготовленного «сценария» и следованием естественному развитию событий. Замысел состоит в создании обстановки, которая позволяет модели раскрыться, сперва – через режиссуру фотографа, а потом – через свой индивидуальный отклик.



26 НИ ХАЙФЭН. Автопортрет как часть истории экспорта фарфора (№ 1). 1999–2001

Как уже было показано в этой главе, современная художественная фотография вернулась к практике вкладывания культурного и политического смысла в человеческое тело. На уровне буквальности это делает китайский художник Ни Хайфэн (род. 1964). На представленном здесь изображении [26] торс художника расписан узорами китайского фарфора XVIII века, которые были придуманы голландскими торговцами для продажи китайских фарфоровых изделий на европейском рынке. Слова на теле написаны в стилистике музейного этикетажа или каталожной карточки – они наводят на мысль о языке коллекционеров и о социальных импликациях торговли и колониализма. Не меньшую важность текст и образ играют в работах Кена Лума (род. 1956) [27]: художник исходит из того, что для полного раскрытия своей идеи и сути фотография нуждается в подписи. Лум показывает, что само по себе изображение, даже если речь идет о постановочной фотографии, остается нечитаемым и неоднозначным, – для того, чтобы раскрыть смысл работы, к ней нужно добавить текст. К работе «Не глупи, ты не уродка» Лум добавляет слова женщины европейской расы, обращенные к ее подруге: тем самым он подчеркивает, как именно общепринятые понятия расы и красоты влияют на нашу повседневную жизнь.



Don't be silly
you're not ugly
You're not ugly
You're not ugly at all
You're being silly
You're just being silly
You're not
You're not ugly at all

27 КЕН ЛУМ. Не глупи, ты не уродка. 1993

Надпись: Не глупи / ты не уродка / Ты не уродка / Ты совсем не уродка / Ты ведешь себя глупо / Ты просто ведешь себя глупо / Ты / Ты совсем не уродка.

Голландский художник Рой Виллевоёе (род. 1960) воплощает ту же идею противоположным образом, представляя культурные различия в чисто визуальном ключе: в ходе своих непрекращающихся исследований цвета и расы с особым акцентом на голландскую колониальную историю он работал с племенем асмагов в Западном Папуа. Для серии «Подарки (три представителя племени асмагов, три футболки, три подарка)» [28] он поставил местных мужчин в ряд, как это было принято на антропологических фотографиях XIX века, одев их в футболки, привезенные из Голландии. По замыслу Виллевоёе, на этом снимке показаны исторические торговые связи между двумя культурами и имплицитно представлено стремление европейцев навязать свои вкусы и понятия о приличиях колонизируемым туземцам. На других фотографиях представители племени асмагов запечатлены в футболках, которые они переделали в соответствии со своими собственными понятиями, что говорит о том, что перед лицом европейского доминирования культура асмагов не выглядит ни ущербной, ни статичной – даже под чужим влиянием она способна следовать собственному пути развития.



28 РОЙ ВИЛЛЕВОЙЕ. Подарки (три представителя племени асмагов, три футболки, три подарка). 1994

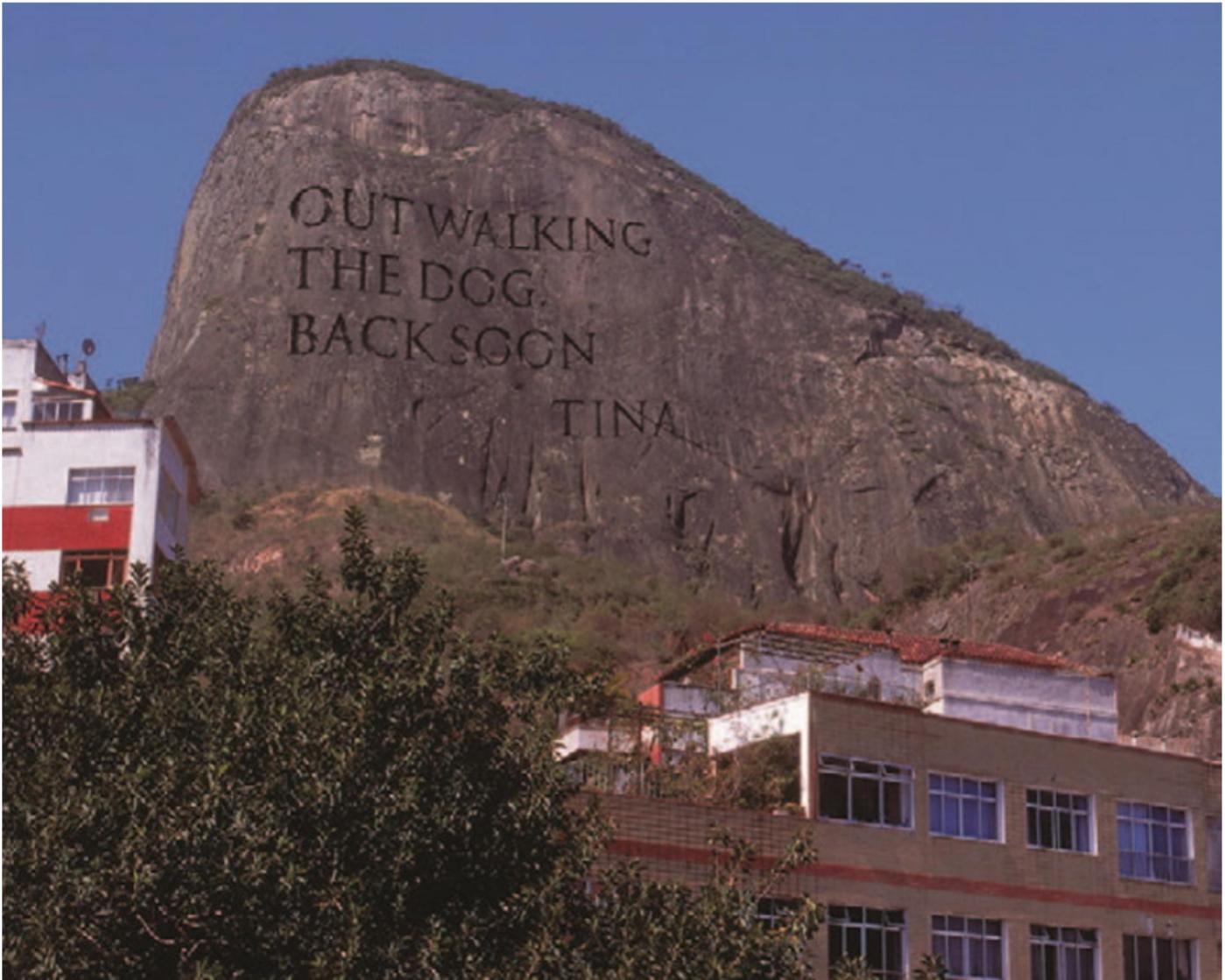
Виллевоье долго работал в племени асмагов. У проекта много разновидностей, но почти все посвящены физическому обмену туземными и западными предметами и мотивами, их новому использованию и переосмыслению.

Преображение мира природы – общая игровая черта всех проектов, выполненных с середины 1990-х американской художницей Ниной Хачатурян (род. 1968). Для работы «Подлатанный гриб (ремонтный набор для проколов в шинах)» 1998 года художница заделала трещины в шляпках грибов цветными заплатами для велосипедных шин, а потом сфотографировала их. В серии «Заштопанная паутина» [29] Хачатурян латает дыры в паутине окрашенной крахмальной нитью. Неожиданным следствием ее рукоделия стало то, что ночью пауки попытались убрать ее «штопку» и заменить на свою. С точки зрения искусства, мелкие и сознательно-неловкие вмешательства Хачатурян в жизнь природы являются сатирическим женским откликом на куда более масштабное преобразование природы, происходившее в рамках ленд-арта в 1960-е и 1970-е годы.



29 НИНА ХАЧАТУРЯН. Заштопанная паутина № 19 (Бельевая веревка). 1998

Вим Дельвуа (род. 1965) с большим остроумием создает скульптуры и фотографии, которые выстроены вокруг некой визуальной доминанты. Как и его изысканные железные бетономешалки в стиле рококо и изощренные мозаики, выполненные из ломтиков копченой и вареной колбасы, его фотографии представляют собой дерзкое сочетание повседневно-функционального с возвышенно-прекрасным. С помощью этого приема Дельвуа вызывает у зрителя и эстетическое удовольствие, и психологическое смятение. Он применяет ходовые шрифты, которые принято использовать для надписей на памятниках и надгробиях, для отображения второпях нацарапанной записки, оставленной на пороге или на кухонном столе [30]. Остроумное сочетание высокопарности и обыденности, публичного и частного служит выразительным комментарием к тому, как нерационально мы расходует природные ресурсы и как именно происходит общение в современной жизни. Подобным же образом британский художник Дэвид Шригги (род. 1968) стремится в своих фотографиях и рисунках ошарашить неожиданной игрой слов, делая кивок в сторону сюрреализма, и при этом нелепым школярским образом изобличает претенциозность искусства [31]. Эта антиинтеллектуальная форма фотоконцептуализма строится на быстрой смене идей и, для зрителя, на непосредственном восприятии и осознании их смысла. Шригги пользуется сознательно упрощенной стилистикой наброска и поверхностного, обезличенного фотографического взгляда – именно так он говорит зрителю, что он не должен принимать художника всерьез, по крайней мере в том, что касается его ловкости и мастерства. Радоваться его работам мы можем в той же манере, в какой в повседневной жизни радуемся надписям в сортирах или неприличным рисункам на школьных партах.



30 ВИМ ДЕЛЬВУА. Пошла гулять с собакой. 2000

Надпись на камне: Пошла гулять с собакой. Скоро вернусь. Тина.



31 ДЭВИД ШРИГЛИ. Не замечай этого здания. 1998

Суховатое остроумие и мрачная игривость присутствуют и в работах английской художницы Сары Лукас (род. 1962), которая в своем подчеркнуто грубом и незамысловатом творчестве часто использует фотографию. Работа «Слезь с коня и пей молоко» [32] отличается прямолинейной и шутливой грубостью, которая в своей срежиссированности сводит воедино популярный язык комикса, характерный для фотоисторий в таблоидах, и фоторяды авангардного искусства. Если выше мы видели, как обнаженное тело используется для создания и передачи некоего воспринятого органами чувств опыта, то у Лукас прежде всего важно то, что тело представлено общепринятым образом, в рамках обыденной образности газет и журналов. В приведенной здесь работе она показывает реверсию и отрицание общепринятых сексуальных ролей и образности – тело здесь скорее травести, чем желанный символ.



32 САРА ЛУКАС. Слезь с коня и пей молоко. 1994

В своей работе «Все взаимосвязано, он, он, он» [33] шведская художница Анника фон Хауссвольф (род. 1967), помимо прочего, обыгрывает традицию изображения сексуализированного тела. Ее фотографию раковины, где замочено белье, можно прочесть как сексуальную диаграмму: фаллический кран и складчатая ткань. Фон Хауссвольф затевает зрительную игру, чтобы сначала мы увидели первый пласт – раковину, а потом концептуализированную тему секса. Взаимосвязь между двумя художественными регистрами отсылает к подвешенному состоянию современной художественной фотографии, о чем уже говорилось ранее в этой главе: фотография существует и как способ документирования перформанса, замысла или хеппенинга, и как итоговое произведение искусства, имеющее право на самостоятельное существование. Фотография служит и практическим способом запечатлеть некое наблюдение, и средством художественного выражения этой взаимосвязи

зрительных регистров.



33 АННИКА ФОН ХАУССВОЛЬФ. Все взаимосвязано, он, он, он. 1999

Тот же зрительный переход присутствует и в «Спине Ван Гога» **[34]** Моны Хатум (род. 1952), где мысль наша перепрыгивает с завитков волос на мокрой мужской спине к завиткам в звездном небе на картинах Ван Гога. Художественное воздействие этой фотографии связано со сдвигом от взгляда на фотографическое изображение как трехмерное (такое впечатление возникает у нас благодаря тому, что на ней представлен скульптурный объект или событие, которые, насколько мы понимаем, существовали в реальной жизни) к двумерному графическому представлению завитков мокрых волос, которые мы, через Ван Гога, связываем с узором на небе. Параллельное восприятие двух- и трехмерных пространств – одно из самых приятных переживаний при рассматривании фотографии. Способность этой техники отображать застывшие пластические формы, быстротечные события и их сочетания и сводить их графически к двум измерениям являлась источником и вдохновения, и проблем на протяжении всей истории ее существования. В современной художественной фотографии вопросы о сущностных свойствах этого вида искусства не только связаны с техническими приемами, которыми пользуются художники, но зачастую становятся собственно предметом их произведений.



34 МОНА ХАТУМ. Спина Ван Гога. 1995

Именно они являются основной темой работ французского художника Жоржа Русса (род. 1947). Русс производит съемку в заброшенных помещениях, предварительно окрашивая или оштукатуривая отдельный участок, так что при съемке в определенном ракурсе появляется цветовая геометрическая форма, например круг или «шашечки», – она как бы повисает на поверхности изображения [35]. На первый взгляд кажется, что перед нами простое наложение на готовую фотографию слоя цвета в форме геометрической фигуры, на деле же перед нами результат тщательно продуманной подготовки интерьера и установки фотоаппарата таким образом, чтобы иллюзия казалась совершенно правдоподобной. Задача Русса заключается в том, чтобы создать вычлененную картину внутри физического пространства, вписав в фотографию еще одно измерение. Английский художник Дэвид Сперо (род. 1963) на своих «Фотографиях с мячами» запечатлевает незамысловатые сценки, в которые помещает цветные резиновые мячики, – при фотографировании они создают шуточные, но изящные акценты [36]. Получаются своего рода доморощенные небесные плоскости, расположенные на горизонтальных и вертикальных поверхностях каждой фотографии. Они привлекают внимание зрителя к многочисленным натюрмортам на каждой фотографии и к тому, как их содержание превращается в предмет для фотографирования.



35 ЖОРЖ РУСС. Мере. 2000

Все фотографии, которые будут рассмотрены далее в этой главе, построены на эффекте повторения. Этот тип работ можно сравнить с полевыми исследованиями или квазинаучным тестированием некой гипотезы. Повторение превращает размышления в выводы, поскольку многократное воспроизведение одного и того же действия само по себе как бы служит доказательством. В этих работах нас часто просят отыскать сходство и различия. В своей серии «Розница» [37] американский фотограф и поэт Тим Дэвис (род. 1970) представляет затемненные ночные окна американских пригородных домов, а в этих окнах отражаются неоновые вывески ресторанов быстрого питания. Фотограф демонстрирует подспудное вторжение современной культуры потребления в частную жизнь. Увидев даже одну из этих фотографий, мы сразу же понимаем, о каком тревожном социальном явлении идет речь, но именно посредством повторения этого ночного явления художник делится с нами своей теорией о том, насколько наша частная жизнь и наше сознание отравлены потребительством. В серии неброских снимков «Анабиоз. Рыбаки-растения» российская художница Ольга Чернышева (род. 1962) соединяет изображения растений с изображениями русских рыбаков, обмотавшихся дерюгой, чтобы защититься от мороза на покрытом снегом льду [38]. Неподвижные, напоминающие пробивающиеся из-под снега побеги растений, рыбаки почти лишены сходства с человеческими фигурами, упомянутыми в названии фотографий, – это служит отсылкой к тому, что они как бы оуклились в состоянии временной неодоушевленности. Сделав эти отдельные фигуры предметом серии снимков, Чернышева

сумела подчеркнуть нестандартный внешний вид этих одиноких тружеников.



36 ДЭВИД СПЕРО. Лафайет-стрит, Нью-Йорк. 2003

В работе «Перт-Амбой» [39] американская художница Рэчел Харрисон (род. 1966) запечатлела странный и невнятный человеческий жест. На фотографии показано окно жилого дома в штате Нью-Джерси, где, как утверждают, однажды на оконном стекле явилась Богородица. Посетители дома кладут ладони на внутреннюю или внешнюю поверхность стекла, пытаясь постичь случившееся через ощущения. На одном уровне, повторение одной и той же реакции на посещение этого места превращает «Перт-Амбой» Харрисон в попытку осмыслить отношение людей к сверхъестественным явлениям; на другом – этот повторяющийся жест остается для нас зрительно непостижимым, возникает вопрос, в чем, собственно, его смысл, – и это созвучно стремлению паломников обрести понимание.



37 ТИМ ДЭВИС. Макдоналдс 2, синий забор. 2001

Включение в эту главу работ американского фотографа Филиппа-Лорки ди Корсии (род. 1953) может показаться неожиданным, поскольку его влияние на постановочную фотографию было так велико, что говорить о нем скорее уместно в следующей главе. Однако его серия «Головы» [10, 40] является ярчайшим примером использования преднамеренной художественной стратегии. Для съемок ди Корсия закрепил несколько прожекторов на строительных лесах над головами людей на одной из оживленных улиц Нью-Йорка. Когда человек оказывался в соответствующей «зоне», ди Корсия включал прожектор и ловил прохожих в его луч, что позволяло сфотографировать их фотоаппаратом с телеобъективом. Концептуально-преднамеренный элемент «Голов» заключается в том, что положение фотоаппарата не позволяло прохожим заметить, что за ними наблюдают и их фотографируют, а фотографу давало возможность получить спонтанное, совершенно непредсказуемое изображение. Результатом стал уникальный новаторский опыт: возможность подолгу смотреть на то, что в реальности является мимолетным, форма фотопортрета, в которой модели никак не могут повлиять на конечный результат.



38 ОЛЬГА ЧЕРНЫШЕВА. Анабиоз. Рыбаки-растения. 2000



39 РЭЧЕЛ ХАРРИСОН. Без названия (Перт-Амбой). 2001

Работа Рони Хорн (род. 1955) «Ты – погода» [41] состоит из 61 изображения лица молодой женщины – кадры были сделаны на протяжении нескольких дней. Выражение лица неумовимо меняется, но поскольку съемка производилась крупным планом, при сравнении различных изображений незначительные изменения приобретают силу эмоций, а предоставленная нам возможность рассмотреть эти изображения с близкого расстояния сообщает им эротический заряд. Название работы обыгрывает тот факт, что девушку фотографировали стоящей в воде, на выражение ее лица влияла степень физического удобства или дискомфорта, которые она испытывала в тех или иных погодных условиях. При этом «ты» в названии – это зритель, которого подталкивают к соучастию в творчестве: он должен вообразить, что это он, будучи погодой, вызывает у девушки те или иные ощущения. Как было показано в этой главе, сочетание заранее выработанного плана с непредсказуемыми и неуправляемыми элементами способно породить магический результат.



40 ФИЛИП-ЛОРКА ДИ КОРСИЯ. Голова № 23. 2000



41 РОНИ ХОРН. Ты – погода (вид экспозиции). 1994–1996

Глава 2 Жили-были

В этой главе речь пойдет о роли сюжетов в современной художественной фотографии. Некоторые из представленных в ней фотографов напрямую отсылают нас к притчам, сказкам, апокрифическим событиям и современным мифам, ставшим частью нашего коллективного сознания. Другие дают куда более опосредованное и неоднозначное описание вещей, которые представляются нам важными именно в связи с тем, как они показаны на фотографии, однако окончательный смысл их зависит от того, какие именно сюжетные ходы и психологические обоснования мы привносим в изображение.

Фотографии такого типа часто называют «живыми фотокартинами», поскольку в них иллюстрированный нарратив сжат до одного изображения, единственного снимка. В середине XX века фотографический нарратив чаще всего разворачивали в последовательность и печатали его в иллюстрированных журналах в виде фотоисторий и фотостатей. Хотя многие представленные здесь фотографии являются частью более объемных проектов, нарратив в них уложен в рамки одного кадра. У «живых фотокартин» были предшественники в дофотографическом искусстве и фигуративной живописи XVIII и XIX веков – и те и другие основаны на способности зрителя интерпретировать с помощью фоновых знаний определенное сочетание персонажей и предметов как отображение недосказанной истории. Важно понимать, что близость современной фотографии к фигуративной живописи не является простым возрождением или подражанием, хотя обе основаны на умении выстроить сцену так, чтобы зритель понял, что в ней содержится некий сюжет.



42 ДЖЕФФ УОЛЛ. Прохожий. 1996

Уолл делит всех фотографов на два лагеря, охотников и фермеров: первые выслеживают и ловят кадры, вторые – постепенно их возвращают. В фотографиях типа «Прохожего» Уолл сознательно объединяет оба подхода, конструируя изображения, включающие в себя спонтанные уличные сценки, в данном случае – аллегорию сути городской жизни, физической опасности и угрозы, исходящей от незнакомых людей.

Одним из ведущих мастеров постановочных «живых фотокартин» является канадский художник Джефф Уолл (род. 1946), которому удалось добиться признания критиков в конце 1980-х. Свой подход к фотографии он разработал в конце 1970-х, когда окончил аспирантуру по специальности «искусствоведение». Однако его фотографии – это не просто иллюстрации к его научным исследованиям, они говорят о дотошном осмыслении того, как выстраивать изображения для получения «живых фотокартин» высочайшего качества. Сам Уолл говорит, что его произведения принадлежат к двум разным обширным сферам. Первые выполнены в приукрашенном стиле, в них искусственность фотографии проявляется со всей очевидностью через фантастичность сюжетов. С середины 1980-х он часто прибегал к цифровой обработке для создания этого эффекта. Другая сфера – это постановочные фотографии событий, которые выглядят куда менее значительными и напоминают случайно увиденную сцену. «Прохожий», черно-белая фотография с фигурой человека, отвернувшегося от камеры и уходящего от нее, служит прекрасной иллюстрацией, поскольку с самого начала подается как репортаж о ночной жизни [42]. Уолл подчеркивает противоречие между внешностью и сутью откровенного, точно пойманного фотографического момента, добиваясь этого посредством заранее продуманной, сконструированной сцены.



43 ДЖЕФФ УОЛЛ. Бессонница. 1994

«Бессонница» [43] создана с помощью композиционных приемов, характерных для живописи эпохи Возрождения: ракурс и предметы кухонного обихода ведут нас сквозь картину и помогают понять суть происходящего. Интерьер выстроен как серия ключей к событиям, которые, возможно, до этого момента определяли движения персонажа по скучно меблированной кухне, они отражают беспокойство, неудовлетворенность и в конце концов заставляют его рухнуть на пол в безнадежной попытке уснуть. Неуютный интерьер намекает то ли на образ жизни персонажа, то ли на мучающую его бессонницу, но одновременно напоминает театральные декорации, увиденные со сцены. Стилизованность сцены

заставляет предположить, что перед нами срежиссированное событие, служащее аллегорией внутренних мучений.



44 ФИЛИП-ЛОРКА ДИ КОРСИЯ. Эдди Андерсон; 21 год; Хьюстон, штат Техас; 20 долларов. 1990–1992

«Живые фотокартины» часто воспроизводят принцип освещения съемочной площадки: прожекторы направлены в определенные точки, что создает иллюзорную естественность и предчувствие того, что сейчас в кадре появятся актеры. Театральность и психологизм подчеркнуты и тем, что съемка производится в определенное время суток, например на закате: сочетание естественного и искусственного освещения обостряет драматическое восприятие места и нарратива.

Труд и мастерство, необходимые для создания подобной композиции, безусловно, сопоставимы по затратам времени и сил с работой живописца в мастерской. Однако этот подход, в рамках которого ради одного кадра проводится тщательная подготовка, заставляет задаться другим вопросом: работает ли над ним фотограф один? Использование актеров, помощников и технического персонала, без чего невозможно создание «живых фотокартин», превращает фотографа в своего рода постановщика со своей труппой и съемочной группой, в руководителя процесса, а не единственного исполнителя. Он действует почти как кинорежиссер, который силой своего воображения направляет в единое русло коллективные фантазии и представления о реальности.



45 ТЕРЕЗА ХАББАРД И АЛЕКСАНДР БИРХЛЕР. Без названия. 1998

В галереях Уолл часто выставляет снимки в больших подсвеченных витринах, поскольку масштаб и свечение придают его фотографиям эффект физического присутствия. Витрина – это не совсем фотография, да и не картина, однако наводит на мысль и о той и о другой. Использование витрин часто трактуют как введение в работы Уолла еще одной важной аллюзии: отсылки к рекламе с подсветкой или на щитах. Однако, хотя по размеру и притягательности фотографии его сопоставимы с рекламными, Уолл редко выступает с прямой критикой коммерческого искусства. Поскольку его работы, как и любое настоящее произведение искусства, требуют длительного рассматривания, они по самой своей сути отличаются от мгновенного ударного воздействия, которое требуется от уличной рекламы.



46 СЭМ ТЕЙЛОР-ВУД. Монолог I. 1998

Изображение сочетает в себе насыщенные цвета, крупный масштаб, а также позу в стиле пьеты и фриз с отдельными сценами, что было характерно для религиозной живописи и алтарных композиций эпохи Возрождения. Фриз, пущенный по нижнему краю изображения, снят с помощью 360-градусного панорамного объектива.



Серия Филипа-Лорки ди Корсии «Голливуд» задает столь же продуктивную и выразительную модель создания нарратива в современном фотоискусстве. «Голливуд» – это серия портретов мужчин, встретившихся фотографу на голливудском бульваре Санта-Моника и поблизости от него, – всех он просил ему позировать. Подписи к фотографии сообщают имя героя, возраст, место рождения и сумму, которую ди Корсия заплатил ему за работу. Фотографии подталкивают зрителя к выстраиванию в уме определенного сюжета. Например, он начинает гадать, какие стремления и надежды привели этих молодых людей в мировую столицу кино; скромное вознаграждение, которое они получают, наводит на мысль, что все они переживают не лучшие времена и вынуждены соглашаться на то, чтобы фотограф за плату воспользовался их телами (четкая ассоциация с секс-индустрией). На снимке «Эдди Андерсон; 21 год; Хьюстон, Техас; 20 долларов» [44] представлен молодой человек с обнаженным торсом – он сфотографирован сквозь витрину дешевого кафе. Фотография вызывает сложные ассоциации: молодое тело полно силы, им можно воспользоваться, но этот юноша уже в буквальном смысле снял последнюю рубашку. Снимок сделан в сумерки – в период, обозначающий переход от безопасной и нормальной дневной жизни к потаенному, полному потенциальных опасностей ночному времени. Это драматическое освещение часто называют «кинематографическим», особенно когда речь идет о работах ди Корсии. Как представляется, этот термин действительно подходит для описания света, используемого в «живых фотокартинах» в целом, – он отличается от ровного или направленного света, характерного для фотопортретов. Однако напрашивающийся вывод о том, что серия ди Корсии кинематографична в более широком смысле или что «живые фотокартины» вообще являются застывшим вариантом кинофильма, представляется неверным. «Живые фотокартины» не являются подражанием кино с целью произвести то же впечатление на зрителя: эта попытка оказалась бы безуспешной по самому определению, потому что кино и фотография функционируют по-разному. Кино, фигуративная живопись, роман и народная сказка служат всего лишь опорными точками, позволяющими создать максимально опосредованное содержание и помогающими нам принять «живые фотокартины» как творческое соединение мифа и реальности, предмета и его аллегорического и психологического значения.



48 ЙИНКА ШОНИБАРЕ. Дневник викторианского денди 19:00. 1998



49 САРА ДОБАЙ. Красная комната. 2001

Как и в случае других работ Сары Добай, в эту можно вложить два, по сути, противоположных, но равно вероятных прочтения. Объятие пары может говорить и о нежности, и о принуждении, причем женщина показана в более сильной позиции.

Тереза Хаббард (род. 1965) и Александр Бирхлер (род. 1962) создают постановочные фотографии, символический смысл которых преднамеренно неоднозначен, однако сюжетное содержание достаточно глубоко. Хаббард и Бирхлер строят декорации, сами участвуют в съемке, наряду с профессиональными актерами, и одновременно выступают в роли режиссеров. В работе «Без названия» [45] фотоаппарат как бы проникает сквозь стены и полы здания, вызывая любопытство и ужас перед тем, что находится за пределами кадра, снизу и сверху, справа и слева. Композицию можно прочесть и иначе: как пленку, застрявшую на стыке двух кадров. Этот прием «живых фотокартин» позволяет сгруппировать несколько временных слоев, давая отсылки к последовательности «прошлое-настоящее-будущее» или к другому моменту/кадру, который виден лишь частично. Такое разделение пространства и намек на время использовались в эпоху Возрождения в алтарной живописи, где в рамках одной картины объединялось несколько сюжетов. «Живые фотокартины» часто содержат такие вот отсылки к конкретным произведениям прошлого. Английская художница Сэм Тейлор-Вуд (род. 1967) в своей работе «Монолог I» представила фигуру красивого юноши, умершего на софе, его правая рука безжизненно свесилась к полу [46]. Эта поза, а также тип освещения (источник света, расположенный над фигурой) являются подражанием популярной картине викторианского художника Генри Уоллиса (1830–1916) «Смерть Чаттертона» (1856). На картине изображен семнадцатилетний поэт, который в 1740 году совершил самоубийство, не пережив позора: он выдавал свои стихи за найденные им произведения монаха XV века, однако обман был раскрыт. В середине XIX века Чаттертон воплощал в себе идеализированную фигуру юного непонятого художника, дух которого сокрушен неодобрением филистеров, и его самоубийство воспринимали как отчаянную попытку самоутверждения. Тейлор-Вуд в своей работе не только воссоздает атмосферу того периода в истории искусств, когда такого рода сюжетные сцены являлись крайне популярными и распространенными, но и сознательно возрождает идеализм, которым пропитана картина Уоллиса. Тейлор-Вуд часто использует свой насыщенный барочный стиль для создания картин из жизни денди и представителей богемы. Вписывая в свои постановочные фотографии элементы собственной жизни – например, включая в них своих близких друзей, – Тейлор-Вуд играет роль современного придворного живописца: она изображает культурную и социальную элиту, частью которой является.



50 ЛИЗА МЭЙ ПОСТ. Тень. 1996

В серии английского художника Тома Хантера (род. 1965) «Размышления о жизни и смерти» [47] также представлены современные переработки викторианских картин, а именно – работ членов Братства прерафаэлитов. «Путь домой» – прямое композиционное и нарративное повторение картины Джона Эверетта Милле (1829–1896) «Офелия» (1851–1852), где дана викторианская трактовка трагической судьбы героини шекспировского «Гамлета». Современным толчком к созданию «Пути домой» стала история молодой женщины, которая утонула по дороге домой с вечеринки. На фотографии показана современная Офелия, погружающаяся в воду и постепенно сливающаяся с природой – аллегория, которая многие века привлекала художников. Богатая цветовая гамма крупномасштабной фотографии служит параллелью сияющей ясности картины Милле. То же самое происходит и в более ранней серии Хантера «Личность не установлена» (1997), вдохновленной картинами Яна Вермеера (1632–1675): ее герои – сквоттеры, которым вручают уведомления о выселении. Подобное использование исторических визуальных мотивов в современной сюжетной фотографии служит подтверждением того, что и современная жизнь, подобно другим историческим эпохам, до определенной степени обладает символизмом и культурным наполнением и подкрепляет право искусства создавать хроники современных мифов. Использование широкоугольных объективов стало явственным возвратом к истории фотографии и к моде XIX века на мелодраматические живые фотокартины, превратившиеся тогда в салонные игры, равно как и в дешевую, доступную для коллекционирования альтернативу гравюрам и живописи. В эпоху, когда цифровая фотография потеснила аналоговую в любительской, профессиональной и до определенной степени в художественной съемке, использование широкоугольных объективов само по себе служит явственной отсылкой к приемам исторической фотографии. К такому сознательному

возрождению прошлого прибегает в своих работах английский фотограф Мэт Коллишоу (род. 1966), который использует устаревшие, затасканные и любительские приемы, часто сентиментальные или китчевые по своему воздействию, чтобы показывать внутренне противоречивые ситуации, например снежный узор на туристических достопримечательностях, заселенных бездомными. Подобным же образом в его «Идеальных мальчиках» (1997) полуобнаженные мальчики сняты в современной обстановке, которая представляет собой некую псевдо-Аркадию, модную в конце XIX века. Фотографии сделаны линзорастровым объективом – этот новаторский прием чаще всего используется для открыток с целью создания преувеличенного ощущения трехмерности. Этот не являющийся искусством незамысловатый процесс позволяет Коллишоу поднять волнующие вопросы о том, как наше отношение к детскому телу сместилось от сентиментального восхищения к неловкому цинизму.



51 ШЭРОН ЛОКХАРТ. Группа № 4: Аяка Сано. 1997

Локхарт подчеркивает геометрию тел японских баскетболисток с помощью отдельных жестов, уводя наше внимание от хода игры или тренировки к более абстрактному художественному смыслу, заложенному в их движениях.

Английский художник нигерийского происхождения Йинка Шонибаре (род. 1962) в своем «Дневнике викторианского денди» [48] представил пять моментов одного дня из жизни денди – его роль исполняет сам художник. Здесь безусловно имеется отсылка к «Карьере мота»

Уильяма Хогарта (1697–1764) – живописному морализаторскому повествованию о юном негодяе Томе Рокуэлле. Хогарт изобразил семь эпизодов из жизни Рокуэлла, в каждом из которых представлены удовольствия, а также последствия разгульного существования. Для своей современной серии Шонибаре поставил сцены, представляющие разные моменты одного дня, все они сняты в исторических декорациях, а персонажи и сам художник одеты в туалеты Викторианской эпохи. Все персонажи европейской расы как бы «не замечают» черной кожи художника. Его место в викторианском обществе надежно защищено его положением денди, и эта декларация самодостаточности и подлинности делается через явственную искусственность одежды и поз. Серия Хогарта – сатира на современное ему общество – была переведена в гравюру и широко разошлась в виде оттисков, служивших в XVIII веке своего рода средствами массовой информации. Что интересно, Шонибаре получил заказ на плакаты с «Викторианским денди», которые были вывешены в лондонском метро, – соответственно, эта фотография оказалась представлена там, где сейчас обычно находятся рекламные и массовые изображения.



52 ФРЭНСИС КИРНИ. Пятеро думают об одном и том же, III. 1998



53 ХАННА СТАРКИ. Март 2002. 2002

«Живые фотокартины» Старки носят совершенно искусственный характер. Рабочий процесс начинается для нее с построения в уме соответствующей сцены. Поиск места, выбор позы и реквизита представляют собой лишь воплощение в действительность кадра, который уже полностью сложился у художницы в голове.

Если в рассмотренных выше фотографиях нарративы выстроены на основе особой образности и культурных кодов, то другие фотографы используют формулу «живых фотокартин» для создания куда более неоднозначных и бессюжетных нарративов. За счет изъятия из декорации любых специфических и культурных маркеров мы как бы переносимся в атмосферу сна и в итоге лишаемся возможности понять, «где и когда» сделан снимок. В работе «Красная комната» [49] Сары Добай (род. 1965) представлена явственная психологическая драма, но сюжет преднамеренно оставлен открытым. В интерьере подчеркнута отсутствуют какие-либо личные вещи, трудно даже сказать, дом это или общественное помещение. Темное покрывало может служить как выразителем вкуса персонажей, так и прозаическим способом скрыть грубую или ободранную обшивку дивана. На самом деле фотография была сделана у Добай дома, в знакомой ей бытовой обстановке, в которой она и снимала свои чрезвычайно психологизированные серии и которая позволяла превратить некоторые материальные приметы ее жизни в составную часть ее работы. Позы персонажей можно трактовать по-всякому, здесь пойман момент до или после поцелуя или полового акта. Их неловкость, равно как и скрытые лица, создают ощущение напряженности и неуверенности. Светлая майка женщины одновременно обозначает и внешнюю безыскусность повседневного секса, и глубоко укорененную закомплексованность, к которой добавляется обычная застенчивость человека, представшего полуобнаженным на публике.



54 ДЖАСТИН КЁРЛАНД. Автобусы на ферме. 2003

Курланд создает пейзажи, в которые включает фигуры, как правило женские, это наполовину – лесные нифмы, наполовину – девчушки-хиппи; такое сочетание современных и исторических элементов создает ощущение некой неземной жизни.

Фотографии и фильмы голландской художницы Лизы Мэй Пост (род. 1965) наполнены магией сновидений. Она часто использует специально сшитые костюмы, а также приспособления, с помощью которых тела приподнимаются в воздух и принимают странные формы. В работе «Тень» [50] на персонажах – андрогинные костюмы, скрывающие пол и возраст. Персонаж первого плана стоит на ходулях, тело его находится в неустойчивой позе. Вторая фигура более устойчива, но при этом касается искусственной клешней странного устройства на колесиках, накрытого покрывалом с бахромой, что придает всей сцене ощущение хрупкости. В деталях фотография гиперреалистична, и, как это бывает в сюрреалистическом сне, благодаря внешнему виду и сочетанию этих деталей зритель получает большую свободу в интерпретации нарратива. Замечательным типом использования «живых фотокартин» служит формат, включающий в себя напряженный, но неоднозначный сюжет, который порождает у каждого зрителя собственный ход мысли.



55 САРА ДЖОНС. Гостевая комната (кровать) I. 2003

Американская фотохудожница Шэрон Локхарт (род. 1964) дополняет документальную фотографию, то есть непосредственное отображение предмета, элементами, которые заставляют нас усомниться в ее документальном статусе. В серии фотографий, сопровождающейся коротким фильмом, Локхарт запечатлела японскую женскую баскетбольную команду, добившись полного равновесия между вымыслом и реальностью, что является ее коронным приемом [51]. Она помещает в кадр одного или нескольких игроков и ровно такое пространство площадки, чтобы суть их движений и игры превратилась в абстракцию. В «Группе № 4: Аяка Сано» Локхарт запечатлела одиночную фигуру в балетной позе – движения девушки, которая якобы участвует в игре, выглядят здесь навязанными – возможно, фотограф специально поставила ее в эту позу. Эти сомнения влияют и на общий смысл работы: как правила игры, так и документальность снимка одновременно теряют достоверность.



56 СЕРГЕЙ БРАТКОВ. № 1. 2001

Будучи членом харьковского художественного объединения, в которое также входит Борис Михайлов (см. с. 202), Братков создает работы, содержащие в себе резкое столкновение между художественным перформансом и документальной фотографией. Съёмки для серии «Итальянская школа» Братков вел по ходу генеральной репетиции религиозного спектакля, который он ставил в детской исправительной колонии.

Один из зрительных приемов, который используется в «живых фотокартинах» для создания ощущения тревоги и неуверенности в сути происходящего, – это изображение фигур, повернутых к зрителю спиной, так что характер их остается непроявленным. У Фрэнсис Кирни (род. 1970) в серии «Пятеро думают об одном и том же» [52] пять человек показаны именно так, и все они заняты каким-то простым делом в скудно обставленных жилых комнатах. О чем именно думают эти безымянные люди, остается неведомым, и зрителю приходится самому придумывать возможные объяснения, опираясь на подчеркнуто-упрощенное изображение жестов и помещений.



57 ВЕНДИ МАКМЁРДО. Элен, за кулисами, театр Мерлина (взгляд). 1996

В работе Ханны Старки (род. 1971) «Март 2002» [53] женщине, сидящей в японском ресторане, с помощью того же приема придан сюрреалистически-загадочный вид. В этой женщине можно увидеть и искусственную горожанку, которая пришла на тайное свидание, и некое сказочное существо с клубящимися у плеч длинными седыми волосами – она чем-то напоминает русалку из сцены, изображенной на стене ресторана. Возникает ощущение, что постановочные фотографии Старки основаны на ее наблюдениях: она привносит в реальные ситуации налет воображаемого, воспроизводя их в приукрашенном виде в форме сложных фотодрам с элементом фантастического. И у Кирни, и у Старки повернувшиеся к нам спиной фигуры не дают достаточной информации для того, чтобы как-то охарактеризовать центральный элемент кадра. Вместо этого смысл мы извлекаем из динамического процесса установления связей между внутренним пространством, предметами и вероятными свойствами изображенных людей. Окружающая фигуры обстановка – отнюдь не только подтверждение их идентичности, это единственный ключ к тому, кем они могут являться.



58 ДЕБОРА МЕСА-ПЕЛЛИ. Ноги. 1999



59 АННА ГАСКЕЛЛ. Без названия № 59 (приближение). 1999

Потустороннее ощущение от современной жизни отражено и в работах польско-американской художницы Джастин Кёрланд (род. 1969). В ее сценах нимфоподобные девушки (хотя в последних работах появились и женщины постарше, и мужчины) вписаны в красивые пейзажи [54]. Кёрланд, по сути, создает современные идиллии с оттенком ностальгии по жизни в гармонии с природой, модной в 1960-е годы, – в тех местах, где трава зелена, а закаты прекрасны.

В последнее время английская художница Сара Джонс стала делать интерьерные портреты девушек, в которых намеренно обыгрывается несоответствие между подлинным и навязанным, как в смысле образности, так и в смысле опыта. В работе «Гостевая комната (кровать) I» [55] изображена девушка, лежащая на кровати в тусклой, обезличенной комнате. Поскольку мы знаем, что это не ее собственная комната, кровать превращается в особый мотив, символизм которого почерпнут из истории искусств (на ум приходит «Олимпия» Мане), а горизонт, который создает пространство кровати, вызывает ассоциации с композицией пейзажей с изображением воды и суши. У девушки длинные, совершенно естественного вида волосы, однако в силу того, что они не отсылают ни к какой современной моде, образ обретает многозначность, сочетая в себе архетип и конкретную личность. Кроме того, поза девушки до определенной степени служит непосредственным откликом на ситуацию, которую Джонс создала для того, чтобы снять этот кадр, но одновременно возникает ощущение, что она почерпнута из арсенала дофотографического языка тела, из множества лежащих женских фигур, известных в живописи и в скульптуре.



60 ИНЕЗ ВАН ЛАМСВЕЕРДЕ И ВИНУД МАТАДИН. Вдова (черное). 1997

Ван Ламсвеерде и Матадин с большим успехом работают в сфере рекламной и журнальной модной фотографии и являются там признанными новаторами. В этом контексте они являются соавторами, однако что касается их художественных проектов, «художником» названа ван Ламсвеерде (в соавторстве с Винудом Матадином) – отчасти это связано с тем, что в мире искусства предпочтение отдают работам одного автора.

Похожее наложение нарочитости и документальности видно и в серии Сергея Браткова (род. 1960) «Итальянская школа» [56], которую он снимал в детской колонии в своем родном Харькове. Разрешение фотографировать детей Браткову дали только на том условии, что проект будет содержать в себе элемент религиозного просвещения. Братков решил, что будет ставить вместе с детьми, попавшими в колонию за бродяжничество, кражи и проституцию, пьесы по библейским мотивам – и все это будет происходить в пределах закрытой территории школы. После этого он делал снимки по ходу представлений.

Работа Венди Макмёрдо (род. 1962) «Элен, за кулисами, театр Мерлина (взгляд)» [57], где с помощью цифровой обработки показана девочка и ее двойник, является примером «живой фотокартины», в которой постановочный элемент выявляется сразу. Девочки удивленно смотрят на своих двойников на театральной сцене (выбор фона служит отсылкой к постановочной фотографии, а также к изменчивости сценического пространства). В тех «живых фотокартинах», где отражены коллективные страхи и фантазии с акцентом на жутковатое, в качестве моделей особенно часто используются дети. К этому зрительно и психологически выразительному приему прибегает кубинская художница Дебора Меса-Пелли (род. 1968), которая воспроизводит сцены из сказок и известных сюжетов, используя в качестве моделей девушек и создавая ощущение сильной тревоги [58]. Ее декорации и реквизит откровенно позаимствованы из детских сказок – например, красные туфельки Дороти из «Волшебника страны Оз» (1900), по которому в 1939 году был снят ставший очень

популярным фильмом, или спальня, в которой три медведя обнаруживают спящую Златовласку. Меса-Пелли показывает сцены, на первый взгляд почерпнутые из сказок в их привычном изложении, но одновременно при помощи света и вуайеристического ракурса придает им драматизм и элемент зловещего. Кроме того, как, например, в представленной здесь работе, она порой комбинирует и видоизменяет сюжеты: рядом с ногами Златовласки – а может, и Дороти – возникает фаллический хвост льва из рождественской пантомимы, свернувшегося вокруг девочки.



61 МАРИКО МОРИ. Пылкое желание. 1996–1998

На фотографиях Анны Гаскелл (род. 1969) мы видим ту же напряженную сюжетность, для достижения которой использован целый ряд приемов «живых фотокартин»: дети в качестве моделей, иногда – с неразличимыми лицами, в их игре что-то не заладилось или возник элемент зловещего. Представленная здесь работа взята из серии «В приближении» [59]: у нее есть как литературная основа – перед нами Салли из «Приключений барона Мюнхгаузена» (1785) Рудольфа Распе (1737–1794), так и реальная – это история Женеви Джонс, детской медсестры, которая в 1984 году была обвинена в убийстве своих пациенток. Фотография представляет собой смесь привлекательного и жутковатого, в ней задействованы хорошая девочка и фетишистский статус костюма медсестры, а кроме того, она воспроизводит детскую игру, которая, судя по всему, приобрела зловещий оттенок. Физическая красота отпечатков, в сочетании с нравственной двусмысленностью их сюжета, позволяет получить странноватое зрительное удовольствие. Это, собственно, одно из основных свойств «живых фотокартин», в которых присутствует элемент жути, а именно тех работ, которые своим сюжетом вскрывают социальные язвы и ущемленность, но при этом, в эстетическом смысле, красивы и благообразны. Мы как бы слишком поздно осознаем истинный смысл того, во что нас втянули и чем заставили восхищаться.



62 ГРЕГОРИ КРЮДСОН. Без названия (Офелия). 2001

На этой фотографии Крюдсон воссоздает образ шекспировской Офелии в декорациях американских пригородов послевоенного периода. Фотография входит в серию «Сумерки», где очень много подобных сложно выстроенных сцен, отсылающих к научно-фантастическим фильмам, притчам, современным мифам и театру.

Голландская художница Инез ван Ламсвеерде (род. 1963) и ее соавтор Винуд Матадин (род. 1961) занимаются как художественной, так и модной фотографией – в 1990-е годы и та и другая основывались на эстетических принципах цифрового совершенства в сочетании с захватывающими сюжетами. В серии «Вдова» [60] приятная девушка с помощью четко выверенных одежды и макияжа превращается в сложный образ, содержащий религиозные, похоронные и модные коннотации. Процесс создания таких напряженных и манерных произведений искусства во многом напоминает работу в индустрии моды. Прежде чем осуществить постановку кадра, Ламсвеерде и Матадин создают проработанные сюжеты и описания своих персонажей, и, кроме того, они очень избирательно подходят к актерам и моделям. Еще в начале 1990-х годов они обратились к цифровой фотографии, чтобы отчетливее отобразить свои потусторонние видения. мода требует работать быстро и постоянно меняться, в ней нужно удерживать, а иногда и повышать планку экспериментаторства. Их творческие проекты поднимают планку еще выше (и требуют больше времени), поскольку отвязаны от заказной работы и требований моды. Однако остается ощущение, что постоянное переосмысление стилистики и подходов, которого индустрия моды требует от фотографа, позволило им обрести творческую свободу и направило их к тому, чтобы исследовать новые территории зрительного: «живые фотокартины» – лишь один из нескольких эстетических приемов, которыми они пользуются на протяжении последних десяти лет.

На фотографиях (которые она, как и Джефф Уолл, часто экспонирует в освещенных витринах) и инсталляциях японской художницы Марико Мори (род. 1967) часто используются зрелищные элементы рекламной образности, а кроме того, благодаря своей композиции и

коммерческой завлекательности, они часто напоминают рекламу современных модных домов. Сочетание ориентальных традиций с современной культурой потребления – визитная карточка Мори. Она пользуется целым набором стилей и культурных коннотаций, работа фотографа для нее во многом уподоблена своей визуальной изобретательностью работе стилиста или арт-директора. На ее работах очень часто появляется собственно художник, который зачастую превращается в центральную фигуру [61]. Мори окончила как художественную школу, так и школу мод, поработала моделью и в результате научилась создавать зрелищное искусство, ловко используя в нем отсылки к культуре потребления.



63 ЧАРЛИ УАЙТ. В подвале у Кена. 2000

Фотографии Уайта выполняют в контексте искусства сложную задачу: привнести долю юмора. При обработке этой фотографии Уайт воссоздал китчевую образность миленьких зверушек в псевдосказочной обстановке – тем самым он одновременно и критикует, и осмеивает сахаринный стиль массовых открыток и календарей.



64 ИДЗИМА КАОРУ. № 302, Оре в одежде от Paul & Joe. 2001

Американский художник Грегори Крюдсон (род. 1962) утверждает, что свои тщательно построенные мелодрамы он создает под влиянием детских впечатлений. Кабинет его отца-психоаналитика находился в подвале их дома в Нью-Йорке, мальчик прижимался ухом к половицам и пытался воспроизвести в своем воображении истории, которые рассказывали пациенты. В середине 1990-х Крюдсон стал снимать «живые фотокартины», создавая для них в своей студии модели задних дворов загородных домов и искусственные лесные полянки. Его фотографии отличает смесь загадочного и непонятного, но при этом они чрезвычайно остроумны и занимательны. Чучела животных и птиц совершают странные зловещие обряды, тут же находятся гипсовые портреты самого художника, окруженные пышной зеленью, – их медленно поедает насекомые. Позднее Крюдсон обратился к более прямолинейным сюжетам. Для черно-белой серии «Подвешенность» (1996–1997) он устраивал странные хеппенинги в пригородных домах и снимал их со стрелы подъемного крана. Для съемок недавней серии «Сумерки» [62] он вместе с единомышленниками – помощниками и актерами – отправился на съемочную площадку. Здесь не только представлены некие эзотерические обряды, но и придуманы архетипические персонажи, которые и производят действия, создающие психологическую драму. Примечательно, что в конце книги, посвященной «Сумеркам», есть раздел «документальных снимков», где показаны рабочий процесс, члены группы и моменты до и после съемки – они служат доказательством того, что работы Крюдсона носят сугубо постановочный характер.

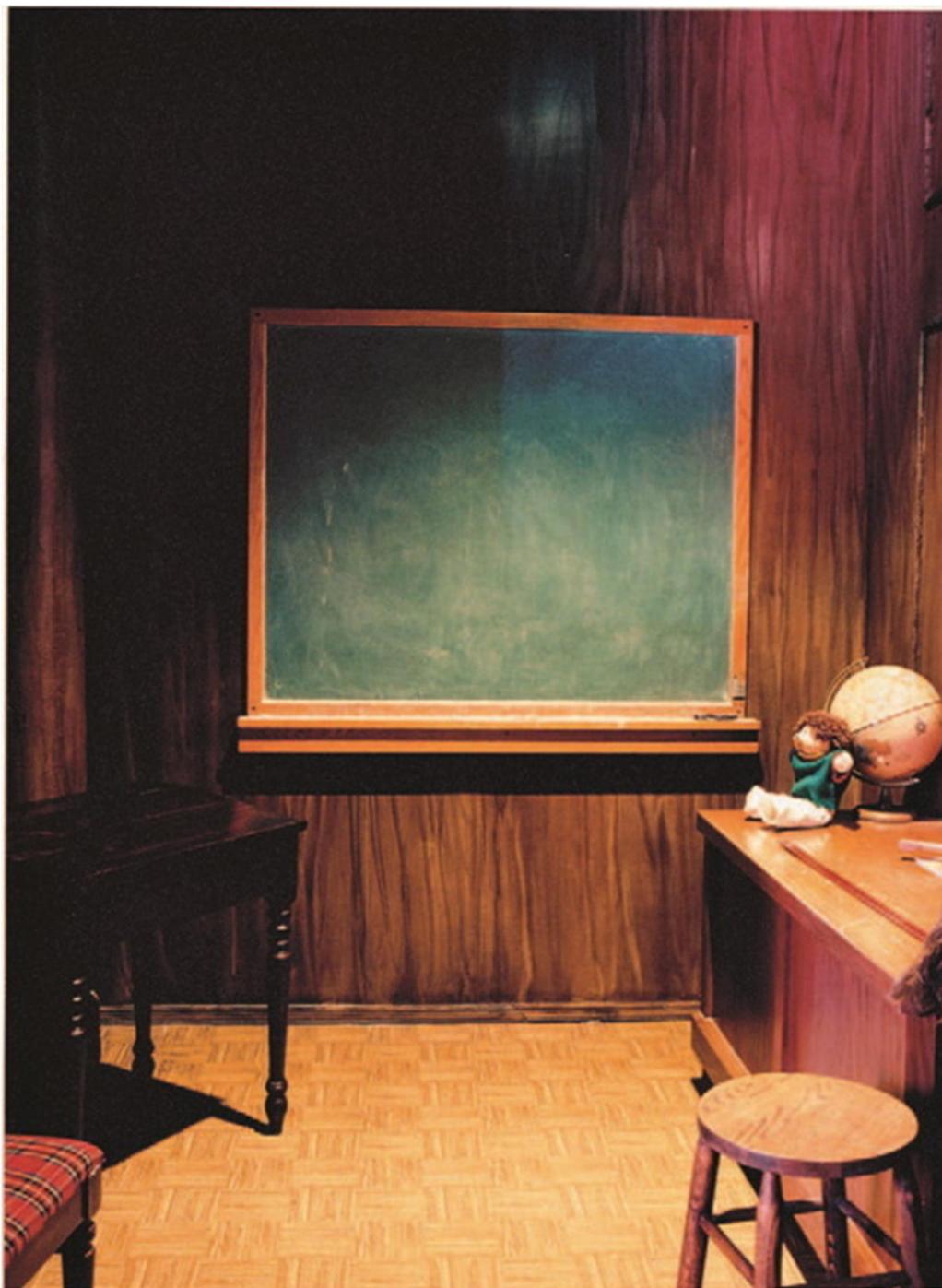
Другой американец, Чарли Уайт (род. 1972) в своей серии из девяти фотографий «Как понять Джошуа» [63] помещает персонажа Джошуа, научно-фантастическую куклу, напоминающую и человека, и пришельца, в компанию американских подростков из пригородов. Джошуа – самоненавистник, хрупкость его эго выражена через его внешний облик, однако его друзья и родные как бы не замечают его особенностей. Фотографии не только содержат элемент игры, но и служат противовесом сильному женскому уклону как в сюжетах, так и в авторстве «живых фотокартин».



65 КРИСТОФЕР СТЮАРТ. Соединенные Штаты Америки. 2002

Фотографии сделаны по ходу наблюдения за профессионалами из органов безопасности во время учебных операций. Удивительнее всего, что, несмотря на эффектное освещение и отсутствие каких-либо лишних деталей в интерьере, Стюарт не ставил персонажа в определенную позу и ничего не менял в обстановке.

В фотографиях японского художника Идзимы Каору (род. 1954) представлена другая форма мужского начала – в них с сугубо вуайеристской точки зрения изысканно и эротично сконструированы дорожные происшествия, результатом которых становится гибель женщины в роскошной дизайнерской одежде [64]. Эти фантастические произведения представляют собой сочетание соблазнительной фотостилистики с нарративом, рассказанным с сильным сексуальным запалом. Более того, в подписях к фотографиям из этой серии Каору называет имена моделей, часто хорошо известных, а также приводит название бренда одежды, в которую модель одета. Это – отсылка к традиции модной фотографии, которая с 1970-х годов совмещала в себе идеи художественной и коммерческой привлекательности с откровенно социальными нарративами.



66 КАТАРИНА БОССЕ. Классная комната. 1998

Боссе фотографирует комнаты, которые можно снять для занятий сексом; они оформлены с учетом самых популярных эротических фантазий. Боссе изображает их пустыми, как декорации на сцене до или после спектакля.

Неопределенность общественно-политической позиции фотографа, присущую большинству «живых фотокартин», с большим успехом использовал в своих «Соединенных Штатах Америки» [65] Кристофер Стюарт (род. 1966). Хотя на дворе день, жалюзи в гостиничном номере закрыты; мужчина – судя по всему, ближневосточного происхождения – украдкой выглядывает наружу, дожидаясь, когда зазвонит телефон. Похоже, он выполняет какое-то секретное задание, но сказать, действует ли он в рамках закона, мы не можем. Стюарт снимает сотрудников частных охранных агентств (в основном бывших или действующих полицейских), создавая современные аллегории западных понятий неуравновешенности и паранойи. В его подходе особенно интересно то, что, изображая реальные ситуации, связанные с работой служб безопасности, он не идет по традиционному пути документалистики или фотожурнализма, а вместо этого использует формулу «живых фотокартин», чтобы насытить подсмотренные им сюжеты дополнительным драматизмом.



67 МИРИАМ БЕКСТРЁМ. Музеи, коллекции и реконструкции, корпоративный музей ИКЕА, «ИКЕА сквозь годы»; Эльмхульт, Швеция. 1999

В последней части этой главы речь пойдет о «живых фотокартинах», в которых отсутствуют человеческие фигуры: драматизм и аллегория создаются средствами физического или архитектурного пространства. Для финской художницы Катарины Боссе (род. 1968) пустые интерьеры – это пространства, предназначенные для сексуальных игр [66]. Речь идет о специальных тематических комнатах в Нью-Йорке, Сан-Франциско и Лос-Анджелесе, которые официально снимают для занятий сексом, и в своих работах Боссе пытается показать единообразие и клишированность сексуальных фантазий, переход от интимного пространства к институализированному. Это придает ее фотографиям особую пронзительность – в них архитектурное пространство содержит в себе следы действия, способного породить множество сюжетов. Шведская художница Мириам Бекстрём (род. 1967) с середины 1990-х годов исследует ту же область иным, хотя и схожим способом: она фотографирует искусственно созданные интерьеры в музеях и мебельных магазинах. На первый взгляд совершенно обыкновенная комната, представленная на с. 80, снята в определенном ракурсе, так что в первый момент кажется, что перед нами документальная фотография жилого интерьера или наспех сделанный рекламный снимок для магазина [67]. Бекстрём приглашает нас оценить правдоподобность этой комнаты, чтобы навести на размышления об институализированных или коммерциализированных конструктах жилых помещений. В первый момент нам кажется, что обстановка обусловлена личным вкусом и образом жизни, но потом оказывается, что это своего рода предписание. Проявления нашей личной идентичности в обстановке наших домов не только можно воспроизвести в коммерческом варианте, ему очень легко подражать. Проект канадца Майлза Кулиджа (род. 1963) «Сейфетивиль» [68] выглядит жутковато, поскольку в нем представлен пустой город, где нет ни людей, ни мусора, ни каких-либо личных примет. Сейфетивиль – это макет города в Калифорнии (в масштабе один к трем от реальности), построенный в 1980-е годы для обучения школьников правилам дорожного движения. На фотографиях Кулиджа центральное место занимают вывески – названия официальных учреждений и фирм, которые придают городу правдоподобность: тем самым он подчеркивает, до какой степени организация

современной западной жизни руками бизнеса и государства проникает даже в это искусственное городское пространство.



68 МАЙЛЗ КУЛИДЖ. Полицейский участок, здание страховой компании, бензоколонка. Часть проекта «Сейфетивиль». 1996

Немецкий фотограф Томас Деманд (род. 1964) подчеркивает выразительность неодушевленных предметов, как правило находящихся в различных помещениях [69]. Деманд начинает процесс построения интерьера с того, что фотографирует некое место, иногда – примечательное, например, сарай, который Джексон Поллок оборудовал под мастерскую, или туннель под Парижем, где разбилась принцесса Диана. После этого он создает у себя в студии упрощенную модель этого места, используя в качестве материалов пенопласт, бумагу и картон. Иногда он намеренно оставляет определенные огрехи (например, бумага порвана или продырявлена), чтобы показать зрителю, что реконструкция не полностью убедительна. После этого он делает кадр. Хотя макет выглядит безупречно новым и чистым, и видно, что он сделан из недолговечных материалов, а значит – совершенно лишен функциональных свойств, зрителю предлагается догадаться, в чем состоит значимость помещения и какие человеческие действия могли в нем иметь место. Происходит обострение восприятия, поскольку мы пытаемся отыскать в фотографии нарратив, хотя она содержит указания на то, что перед нами сконструированное, то есть заведомо искусственное, пространство. Нас, зрителей, ставят очень близко к снятой сцене, отпечатки выполнены в большом масштабе – в результате мы оказываемся не столько наблюдателями, которые смотрят на пустую сцену, сколько исследователями того, как мало физических примет и как много творческой энергии нужно для того, чтобы у нас в головах начался процесс изобретения смысла и сюжета.



69 ТОМАС ДЕМАНД. Салон (гостиная). 1997

На фотографиях английской художницы Энн Харди (род. 1970) изображены помещения, которые на первый взгляд кажутся заброшенными. Харди, как и Деманд, строит макеты у себя в студии и ставит фотоаппарат таким образом, чтобы не существовало ничего, кроме того, что видно на фотографии. В таких снимках, как «Древесина» [70], мастерство фотографа заключается в том, чтобы не перегрузить сцену слишком явными знаками и аллегориями, а сохранить ощущение, пусть и искусственно созданное, что перед нами – настоящая, а не тщательно выстроенная сцена. Харди начинает работу над снимками с того, что собирает на городских улицах выброшенные предметы, которые утратили исходный смысл и принадлежность, и, отталкиваясь от них, создает свои макеты. На этой фотографии представлены елки, которые она собрала на лондонских улицах после окончания рождественских праздников. Помещение напоминает склад никому не нужных рождественских елок, однако общий облик этого пространства, угрожающий вид зеленой массы и мысль о том, что может находиться за ней, создают убедительный эффект промежуточного состояния между тем, чем это помещение может быть на самом деле, и странноватым ощущением от него.

С конца 1970-х годов американец Джеймс Кейсбир (род. 1953) строит в своей мастерской настольные макеты архитектурных сооружений и фотографирует их. Говоря точнее, его интересуют официальные учреждения, из которых изъяты все признаки того, что они используются человеком. В серии фотографий с изображением тюремных камер и монашеских келий он снимает в монохrome замкнутые помещения, подчеркивая ощущение

ожидания и того, что ничего не происходит. «Розовый вестибюль № 3» (2000) [71] представляет собой макет одного из коридоров в Академии Филлипса Эндоувера, школе-интернате в штате Массачусетс, основанной в начале XIX века. Кейсбир изымает из этого официального помещения все детали, а потом затапливает пол водой, в попытке создать ощущение ирреальности, клаустрофобии и дезориентации.



70 ЭНН ХАРДИ. Древесина. 2003–2004

Немецкая художница Рут Блис Люксембург (род. 1963) использует распространенные приемы – освещение и отражение в воде – для создания великолепных янтарных образов городской архитектуры. Работы, вошедшие в ее серию «Стихотворение о любви» (1998–2000), представляют собой отдельные, но связанные единой эстетикой изображения архитектуры. В «Еще глубже» [72] зритель помещен внутрь сцены (на верхнюю ступень лестницы на набережной реки). В мокром иле на ступенях остались следы, они уводят в сияющую воду, высвеченную параллельной подсветкой. Фотографии Люксембург – достойный вклад в коллекцию фотографических образов ночного города, которая зародилась еще в 1920–1930-е годы в процессе экспериментального сюрреалистического использования света карманных фонарей. На протяжении следующих ста лет принцип оставался прежним: если необычным способом осветить ночную городскую сцену, можно выявить ее сюрреализм и психологическую напряженность. Однако каждая эпоха ставит свои творческие задачи и использует свои нарративные ходы. Работы Люксембург с их налетом потустороннего до определенной степени связаны с традицией ночной фотографии, однако в них привнесено ее личное ощущение современного города.



71 ДЖЕЙМС КЕЙСБИР. Розовый вестибюль № 3. 2000

Кейсбир фотографирует модели небольшого масштаба, в которых архитектурное пространство сводится к хрупкому сочетанию поверхностей; тем самым он заставляет нас усомниться в прочности и постоянстве рукотворных пространств.

Объединение в рамках одного кадра только что случившегося события и истории определенного места, отраженной в его фактуре, составляет основу нарративов «Круга прогулок Марти» [73] голландской художницы Дезире Долрон (род. 1963). На фотографии изображен класс в Гаване – пустые стулья развернуты в сторону пылких политических призывов, написанных мелом на доске, и портрета молодого Фиделя Кастро справа от нее. Пожалуй, в плане нарратива эта работа более политизирована, чем произведения Деманда, Кейсбира, Люксембург, Харди и Боссе, представленные в нашей книге, однако и она призывает нас к тому, чтобы мысленно заполнить пространство визуально отсутствующими людьми, что можно сделать, рассмотрев следы их действий и мыслей. Свой кубинский проект Долрон осуществляла в стране, где сорок пять лет назад произошла революция, провозгласившая строительство процветающего независимого общества, – и это строительство продолжается до сих пор. Дух и противоречивость кубинской культуры автор усматривает в поэтическом обветшании, воплощенном в ободранной краске и трещинах на стенах гаванских зданий и в признаках непрекращающейся политизации повседневной жизни.



72 РУТ БЛИС ЛЮКСЕМБУРГ. Nach Innen / Еще глубже. 1999



73 ДЕЗИРЕ ДОЛРОН. Круг прогулок Марти. 2002

Как своими студийными натюрмортами, так и уличными фотографиями британская художница Ханна Коллинз (род. 1956) вносит весомый вклад в развитие феноменологического эффекта архитектурных «живых фотокартин». Ее фотографии отличаются большими размерами, они экспонируются на фоне холста, прикрепленного к стене галереи, или непосредственно печатаются на нем. Работа «В потоке времени, 6 (Завод, Краков)» [74] высотой более двух метров, а длиной – пять. Оказавшись перед такой работой, зритель ощущает почти физическую взаимосвязь с изображением. Польский завод снят не в натуральную величину, однако у зрителя возникает ощущение, что он приближается к изображенному пространству и того и гляди вступит в него. Работу также можно сравнить с театральной декорацией до начала спектакля. В 1990-е годы во многих своих фотографиях Коллинз размышляла над судьбами посткоммунистической Европы. В них прослежено, как современная жизнь, в форме исторических и текущих событий, оставляет свой след в архитектурных пространствах. Сочетая признаки прежнего и нового отношения к труду, эти пространства воплощают в себе историю общества. Коллинз отыскивает и вытягивает на поверхность их сюжеты. В этом ей помогает использование панорамной съемки – она требует долгого и вдумчивого рассматривания, которого искусство всегда пыталось добиться от зрителя и с помощью которого мы способны расшифровывать сложные повествования о человеческих поступках и истории.





74 ХАННА КОЛЛИНЗ. В потоке времени, 6 (Завод, Краков). 1996

Глава 3 Бесстрастность

За последние десять лет фотографий, предназначенных для демонстрации на стенах галерей, было создано больше, чем за всю историю существования этой техники. Ведущим и, пожалуй, наиболее распространенным направлением стала эстетика бесстрастности: речь идет о неэмоциональных, отрешенных и очень проникновенных изображениях. К сожалению, читателю придется столкнуться с определенной нивелировкой, которая неизбежна при воспроизведении фотографий такого типа в книге. Глядя на них, нужно пытаться вообразить себе внушительные размеры и ошеломительную четкость оригиналов. Тем не менее при взгляде на изображения, представленные в этой главе, сразу же бросается в глаза их внешняя эмоциональная отрешенность и сдержанность самого фотографа. Эстетика бесстрастности уводит художественную фотографию за пределы гипербола, сентиментальности и субъективности. Зачастую на этих изображениях представлены вещи, которые сами по себе способны вызывать эмоции, однако отношение к ним фотографа не может служить ключом к пониманию смысла снимков. Соответственно, акцент делается на фотографию как способ выйти за пределы индивидуального восприятия, как осмысление сил, которые отдельный человек ощутить не может, притом что они властвуют над рукотворным и природным мирами. «Бесстрастная» фотография порой очень точно описывает то, что на ней изображено, однако ее внешняя нейтральность и всеохватность видения придают ей эпические масштабы.



75 СЕЛИН ВАН БАЛЕН. Муазез. 1998

Ван Бален делает портреты постоялиц временного жилья в Амстердаме, часть этого проекта – серия погрудных портретов девушек-мусульманок. Обращение к лаконичной бесстрастной эстетике подчеркивает самообладание, с которым эти девушки позируют перед объективом, а также привлекает внимание к их присутствию в современном обществе.

Эстетика бесстрастности получила распространение в 1990-е годы, особенно при съемке пейзажей и архитектуры. Оглядываясь назад, становится понятно, что этому виду фотографии были присущи элементы, которые настолько хорошо соотносились с музейно-собирательским духом той эпохи, что выдвинули фотографию на более заметную позицию в рамках современного искусства. Общее стремление искусства двигаться по новым путям, которые приходили на смену уже имевшимся «движениям», сыграло в начале 1990-х фотографии на руку. Фотография, с ее объективной, почти лабораторной модальностью обладала обновленной свежестью и казалась особенно желанной после того, как в 1980-е акцент был сделан на живописи и так называемом неоэкспрессионистском субъективном подходе к искусству. С середины 1980-х стало увеличиваться число художественных фотоотпечатков, что не только поставило фотографию в один ряд с живописью и инсталляциями, но и ввело ее в экспозиции растущего числа новых центров искусств и художественных галерей. Содержание этих фотографий, представленных в самых разных зданиях промышленного, архитектурного, экологического и развлекательного назначения, обладало притягательной близостью к тому, чтобы стать идеальным, обращенным на само себя искусством для просторных зданий, часто переделанных из старых складов или фабрик,

в которых теперь принято было экспонировать современное искусство. «Бесстрастные» фотографии с их техническим совершенством, продуманностью подачи, насыщенностью зрительной информацией и внушительными масштабами прекрасно вписались в новое привилегированное пространство – пространство галерей, предназначенных специально для экспонирования фоторабот.

Хотя официальное признание в мире искусства «бесстрастный» подход получил только в начале 1990-х годов, фактически сегодняшние корифеи начали использовать его как минимум на десять лет раньше. Современную «бесстрастную» эстетику часто называют «немецкой». Речь идет не только о национальности многих ее ведущих представителей, но и о том, что многие из них обучались у Бернда Бехера в Дюссельдорфской академии художеств. Эта школа первой предложила фотографам образование, свободное от засилья профессионально-технических навыков, например, фотожурналистики, – вместо этого студентов учили создавать самостоятельные произведения, имеющие собственную художественную ценность. Понятие «немецкое» также отсылает к традициям немецкой фотографии 1920–1930-х годов, известной как «новая вещественность». Среди отцов современной «бесстрастной» фотографии чаще всего называют Альберта Ренгер-Патча (1897–1966), Августа Зандера (1876–1964) и Эрвина Блюменфельда (1897–1969). Их подход носил энциклопедический характер: они типологизировали природу, промышленность, архитектуру и человеческое общество, раз за разом фотографируя отдельные объекты, – в этом и состоит их основной вклад в современную художественную фотографию.

Как уже говорилось в предисловии, Бернд и Хилла Бехер были и остаются крайне важными фигурами в истории создания современной «бесстрастной» фотографии. Многие фотографы, чьи работы представлены в этой главе, в том числе Андреас Гурски, Томас Руфф, Томас Штрут, Кандида Хёфер, Аксель Хютте, Герхард Штромберг и Симона Нивег, были их учениками. Еще в 1957 году Бехеры начали создавать серии черно-белых фотографий промышленной и бытовой архитектуры – водонапорных башен, газгольдеров и терриконов – и продолжают делать это до сих пор⁶. Все здания в рамках одной серии фотографируются в одинаковом ракурсе, по каждому делаются заметки, проводится систематическая типологизация. Работы Бехеров были представлены на передвижной выставке «Новая топография: фотографии измененного человеком пейзажа», которая открылась в 1975 году в Америке. Эта выставка стала одной из первых попыток показать, как европейские и североамериканские фотографы переосмысляют жанр топографической и архитектурной фотографии, добавляя к нему наблюдения за современным поколением горожан и влиянием развития промышленности на экологию. Важно то, что эти общественно-политические вопросы были подняты в пространстве художественных музеев и в рамках дискурса концептуального искусства. Если посмотреть с этой общественно-политической позиции, становится понятно, с какой целью то, что тогда представлялось индивидуальным стилем фотохудожника, было заменено на нейтральный объективный подход.

Самым выдающимся представителем современной «бесстрастной» фотографии стал Андреас Гурски (род. 1955). К использованию отпечатков большого размера Гурски пришел в середине 1980-х, а в 1990-е поднял фотографию на новые высоты и вывел к новым горизонтам. Многие его сегодняшние снимки имеют размеры два метра в высоту и пять в ширину. Работы выглядят крайне внушительно, заставляя остановиться. Имя Гурски стало синонимом фотографий такого масштаба. В этих фотографиях используются как традиционные, так и инновационные технологии (для достижения максимальной четкости автор использует широкоугольные объективы, для обработки – цифровые технологии), причем сочетание их чрезвычайно гармонично, чего раньше удавалось добиться только в коммерческой рекламной фотографии. В отличие от большинства, Гурски создает фотографии, которые не предполагается рассматривать в составе серии. Список своих работ он расширяет за счет отдельных законченных произведений, действуя, по сути, как живописец, – и каждая выпущенная им фотография имеет все шансы стать новым вкладом в его и без того широко признанные достижения. Тем самым Гурски избегает более рискованной стратегии, к которой прибегает большинство других фотографов: создание разнообразных, запоминающихся фоторядов. Да, каждая новая серия так или иначе заставляет фотографа исследовать новые территории, однако зрители неизменно будут сравнивать ее с его предыдущими работами. И если новый ряд сочтут непоследовательным, а авторскую идею – незавершенной, сравнение может оказаться не в пользу новой работы, что отрицательным образом скажется на положении художника в профессиональном мире.

Гурски, напротив, работает со взаимосвязанными темами и выпускает фотографии, каждая из которых является отдельным визуальным опытом. Его неизменная верность себе бесспорно является составляющей его коммерческого и творческого успеха.



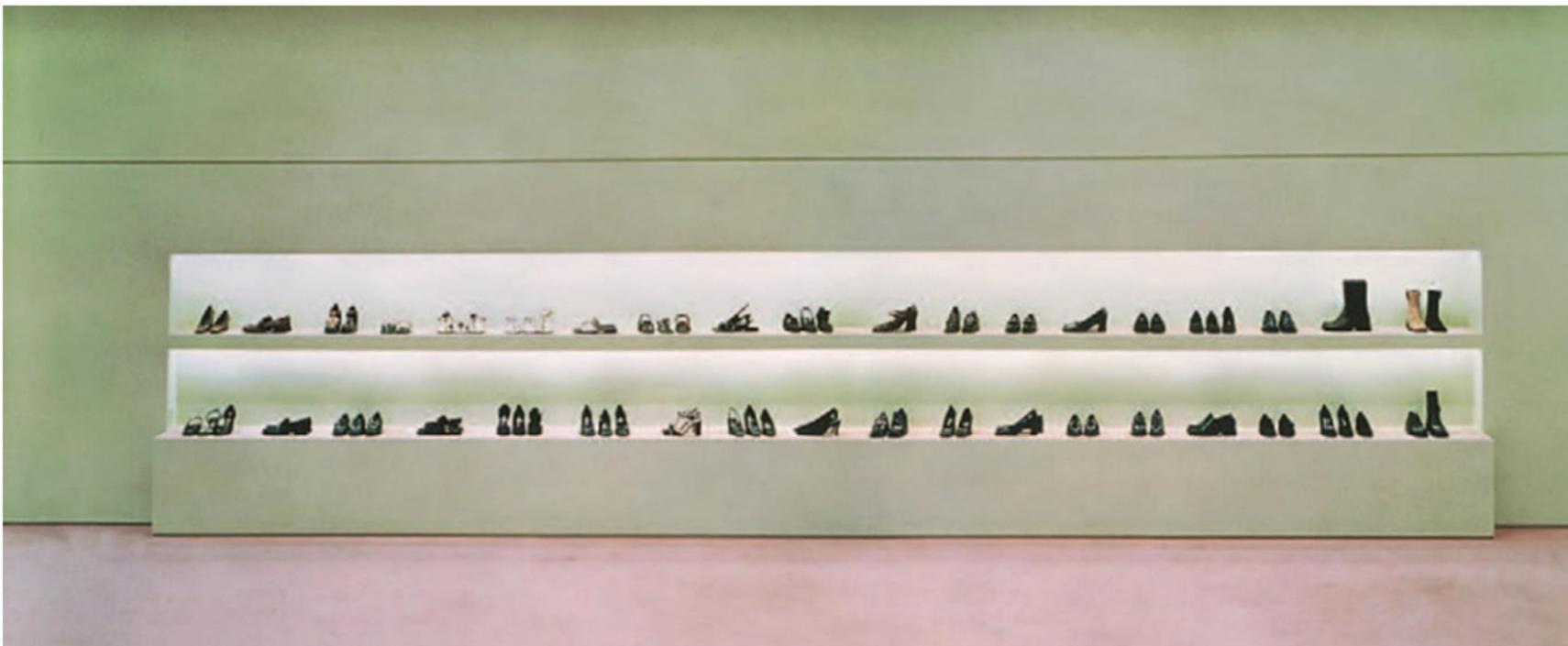
76 АНДРЕАС ГУРСКИ. Чикагская торговая палата II. 1999

Впрочем, важность работ Гурски не сводится к их внешней безупречности. Она связана и с его путешествиями по всему миру, способностью находить подходящие сюжеты, а потом убеждать зрителя, что выбранный им ракурс – единственный, с которого сцену можно воспроизвести с такой полнотой. Его коронная точка съемки (часто говорят, что это первое его нововведение) – это смотровая площадка с видом на далекий пейзаж, на промышленные, развлекательные или коммерческие постройки, например заводы, помещения биржи [76], гостиницы и стадионы. Гурски часто ставит зрителя на большом отдалении от предмета, мы не чувствуем себя участниками действия, мы – отстраненные наблюдатели, наделенные собственным мнением. В этом смысле нас не просят как-то истолковать индивидуальный опыт, место, событие. Вместо этого перед нами – своего рода карта современной жизни, движущие силы которой останутся неразличимыми, если находиться в толпе. Человеческие фигуры, как правило, представлены мелко, плотной массой; если и можно различить отдельные действия или жесты, это скорее ноты в аккорде общей деятельности. Самые проникновенные из работ художника создают ощущение всевластия: мы видим сцену в целом, составленную из малых отдельных частиц, и ощущаем себя дирижерами перед оркестром. Способность Гурски отказаться от фотографий, предлагающих монокулярный взгляд на мир (то есть таких, которые якобы воспроизводят человеческий взгляд, что всегда считалось достоинством фотографии), не сводится к одному только умению отойти на эпическое расстояние. В последние годы Гурски использует и другие подходы – в частности, драматическое приближение к изображаемому предмету: таковы его увеличенные фотографии фрагментов произведений старых мастеров, которые вызывают дезориентацию в двухмерном пространстве. Кроме того, Гурски создает и собственные декорации – примером служит воспроизведенная здесь фотография из его серии «Прада» [77]. Эта фотография – один из немногочисленных примеров, где фотограф помещает нас на вроде бы

человеческую высоту и нормальное расстояние от предмета. Ровный свет, который исходит из этого тревожно-стерильного ненастоящего мира, высвечивает лишенную всякой духовности гробницу – витрину современного магазина.



77 АНДРЕАС ГУРСКИ. Прада I. 1996



78 ВАЛЬТЕР НИДЕРМАЙР. Валь Торенс II. 1997

Как художник, запечатлевающий воздействие туризма на горный пейзаж, Нидермайр создает панорамные кадры, выдержанные в эстетике пейзажной живописи и топографической фотографии XIX века – они велики по масштабу и изображают необычные места. При этом его работы рассказывают как о современном переустройстве природы человеком, так и его вторжении в нее.

Хотя Гурски и остается корифеем во всем, что мы вкладываем в понятие «бесстрастной» фотографии, он отнюдь не является единоличным держателем патента ни на этот стиль, ни на типичные для него сюжеты. Многие фотографы предпринимают попытку осмыслить мир через вдумчивость и точность, которых можно достичь с помощью широкоугольных объективов, прибегая или не прибегая к цифровой обработке. Крупномасштабные

фотографии Вальтера Нидермайра (род. 1952) по большей части посвящены современному туризму – они создают любопытное и не слишком радостное представление о том, до какой степени заорганизовано все наше время, особенно то, которое мы проводим не на работе. На фотографии на следующей странице шале и туристический поселок на склоне горы со снеговой вершиной выглядят как хрупкий довесок к бескрайнему ландшафту [78]. Сфотографировав туристическую деревню с расстояния отстраненности, Нидермайр как бы предлагает нам взглянуть на кукольный городок или архитектурный макет. Он предлагает задуматься над нашим стремлением вообразить себе во время отпуска, что мы находимся во власти разнузданных сил природы, но не теряя при этом ощущения, что комфорт находится в непосредственной доступности. Фотографии Нидермайра служат диаграммами того, как на первый взгляд индивидуальный опыт взаимодействия с природой на деле определяется теми же конструкциями из зданий, дорог и эргономичных сил градостроительства, которые довлеют над нами в обычной рабочей жизни. Бриджет Смит (род. 1966) рассматривает с той же точки зрения архитектуру Лас-Вегаса [79] – это представлено в фотографии городского аэропорта с линией отелей-казино на горизонте. Здания выглядят едва ли не комично за счет своей миниатюрности – в архитектурный зверинец Лас-Вегас-Стрип вставлены египетский сфинкс, пирамида и манхэттенские небоскребы. Смит сознательно делает фотографии днем, а не ночью, когда город освещен и кажется куда более таинственным, – у нее он представлен в неприкрытом уродстве.



79 БРИДЖЕТ СМИТ. Аэропорт, Лас-Вегас. 1999

На фотографиях нефтепромыслов в Калифорнии [80], сделанных Эдом Буртински (род. 1955), рукотворный пейзаж полностью подчинен нуждам промышленности: нефтяные вышки и телеграфные столбы змеятся по всему пейзажу, до самого горного хребта на горизонте. Хотя эта сцена, безусловно, содержит в себе общественно-политические и экологические коннотации, они поданы скорее как объективные последствия современной жизни. Это одно из главных направлений использования того, что на современный взгляд выглядит подчеркнуто-нейтральной позицией фотографа. Перед зрителем поставлены полемические

вопросы, однако информация подана в подчеркнуто безличном ключе. «Бесстрастная» фотография часто прибегает к этому модусу констатации фактов: персональные предпочтения фотографа проявляются только в выборе предмета и в предзнании того, как зритель станет его осмыслять, а не в прямых политических заявлениях средствами текста или стиля фотографии.



80 ЭД БУРТИНСКИ. Нефтепромыслы № 13. Тафт, штат Калифорния. 2002

Японский художник Такаси Хомма (род. 1962) снимает новые пригородные микрорайоны в Японии [81] и окружающие их пейзажи – здесь важен каждый элемент. Зданиям, расположенным на внешних границах микрорайона, он придает несколько зловещий вид, помещая фотоаппарат очень низко и делая кадр только в тот момент, когда в нем нет ни единого человека. Повсюду присутствует ощущение только что построенной, еще не устоявшейся жилой среды, готовой к заселению. Хомма развивает идеи, впервые появившиеся в 1970-е годы, когда фотографы с невозмутимостью и категоричностью поднимали в своих работах вопрос о дегуманизирующем влиянии новой жилой застройки и промышленного использования земли. Одной из ведущих фигур этого раннего периода был американец Льюис Болц, впервые получивший международное признание в 1975 году после участия в выставке «Новая топография: фотографии измененного человеком пейзажа» (см. предисловие). В последующие десятилетия Болц стал одним из самых влиятельных участников процесса критического пересмотра пейзажной и архитектурной фотографии в Америке – его исполненные ледяного хладнокровия черно-белые фотографии отображали непростой процесс внедрения промышленных и жилых комплексов в естественные ландшафты. Не уступая в силе и оригинальности работам Бехеров, снимки Болца 1970-х и 1980-х годов используют документальную специфику фотографии, способной фиксировать быстрые изменения социальной среды, с концептуальной точностью, которая придает им достоинство произведений искусства. Перебравшись в конце 1980-х из Америки в Европу, Болц стал обращаться к цветной фотографии, с помощью которой показывал новейшие

высокотехнологичные интерьеры лабораторий и промышленных предприятий, – это направление проиллюстрировано здесь фотографией из серии «Энергообеспечение» [82]. Переход к цветной фотографии оказался необходим Болцу для того, чтобы сосредоточиться на зрительном образе «чистого» производства и создать ощущение кодификации и упорядочивания информации, которые происходят в этих выхолощенных пространствах.



81 ТАКАСИ ХОММА. Международная деревня Шанан, Канагава. 1995–1998

Хомма показывает обезличенный мертвенный пейзаж окраин новых японских городов. Его снимки пустующих, только что построенных зданий, детей и животных из этих районов полностью лишены тепла и оживленности.



82 ЛЬЮИС БОЛЦ. Энергообеспечение № 1. 1989–1992

Цветовая гамма и строгая геометричность этого изображения особенно тесно сближают американскую и европейскую «бесстрастную» фотографию. Акцент сделан на том, что и та и другая стремятся привлечь внимание к тревожному явлению: к тому, как происходит управление современной жизнью – в данном случае в пугающе-идеальном мире «чистой» промышленности.

Немецкий художник Матиас Хох (род. 1958) занимается типологизацией современной жизни через изображение архитектурных деталей и интерьеров. В работе «Лейпциг № 47» [83] явственно чувствуются геометрия и графичность. Свет, льющийся с экрана, уплощает столбы на первом плане, подчеркивая природу пространства, которое определяет сложный драматизм этой сцены. Фотография была сделана в момент, который для «бесстрастного» стиля представляется особенно важным: когда строительство здания уже закончено, цель его использования определена, но оно пока не используется, – то есть до того, когда конкретные люди начнут обустраивать это пространство под себя. Изображая это пространство с его ориентальной асимметрией, Хох привносит в работу долю иронии – ощущение того, как дизайнер, поклонник дзена, пытается помочь будущим посетителям этого интерьера обрести покой.



83 МАТИАС ХОХ. Лейпциг № 47. 1998

Текущий проект Жаклин Хассинк (род. 1966) «Воображаемое» – это исследование, объединившее в себе ряд архитектурных пространств, предназначенных для общественного и личного использования и связанных с транснациональным бизнесом [84]. Хассинк поставила перед собой задачу сфотографировать десять интерьеров, принадлежащих ста американским и японским корпорациям (включая домашние кабинеты генеральных директоров, архивы, вестибюли, залы заседаний и столовые). Согласия и отказы она вносила в таблицу, которую прикладывала к изображениям тех помещений, в которые ей удалось попасть. Результаты ее систематического подхода вскрывают наличие внутренних связей между корпорациями, вне зависимости от рода их занятий, а также то, как именно каждая корпорация демонстрирует свою значимость через демаркацию пространства. В частности, показано, встречается ли совет директоров за круглым или более иерархически организованным столом, придерживается ли бизнес традиционных ценностей – тогда стены обшиты деревянными панелями – или предпочитает высокотехнологичные минималистические интерьеры, свидетельствующие об устремленности в будущее и прогрессивном подходе к коммерции.



84 ЖАКЛИН ХАССИНК. Мистер Робер Бенмаш, генеральный директор страховой компании «Метрополитен», Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, 20 апреля 2000

Кандида Хёфер (род. 1944) больше пятнадцати лет фотографировала музейные пространства – в результате возник архив помещений, где хранятся и экспонируются художественные собрания [85]. Только в последнее время она начала использовать широкоугольный объектив и делать крупные отпечатки, как это принято в современной фотографии. С переходом к использованию этого объектива она также начала постепенно переходить к монохromу, который дополнительно подчеркнут повышенной графической проработкой этого наиболее четкого из всех фотоформатов. Хёфер разработала свой подход, пользуясь ручным среднеформатным фотоаппаратом, – это позволяло ей снимать незаметно и с помощью чутья выбирать наилучшую точку для съемки, ту, с которой она могла наиболее точно отобразить увиденное. Этим приемом Хёфер пользовалась во всех своих работах, он позволял ей вносить неожиданные элементы в построение образа. Во всех ее фотографиях возникает ощущение, что четкий и долгий взгляд вглубь интерьера не становится выхолощенным только благодаря тому, что она не убирает из пространства странные и неуместные детали. Иногда она добивается этого просто выбором ракурса – она редко производит съемку с центральной точки, – и мы видим пространство с небольшим смещением относительно его исходной архитектурной симметрии.



85 КАНДИДА ХЁФЕР. Библиотека Института испанского исторического наследия. Мадрид. I. 2000

На снимке изображена современная университетская библиотека в Мадриде. Хёфер фотографирует исторические и современные интерьеры, иногда, как в данном случае, подчеркивая классические черты современных построек – например, расположение книжных полок амфитеатром.

«Бесстрастная» фотография прекрасно приспособлена для того, чтобы в элегической форме запечатлеть прелесть рукотворного мира. Свыше двадцати лет Наоя Хатакэяма (род. 1958) фотографирует в родной Японии города и места, интенсивно используемые в промышленных целях. Его пока не завершенная серия «Без названия», которую он придумал в начале 1990-х, представляет виды сверху на Токио, которые экспонируются в форме рядов маленьких снимков. Они создают ощущение бесконечного числа взглядов фотографа на хаотичное и, как кажется, непостижимо сложное городское пространство. Кроме того, Хатакэяма в сотрудничестве с архитектором Тойо Ито (род. 1941) фотографировал здания в ходе строительства и занимался осмыслением концептуального мышления, на котором строится процесс создания архитектуры. «Без названия, Осака» [86] – это вид сверху на бейсбольный стадион, который превращают в выставочную площадку для проектов частных домов: современная постройка напоминает на снимке античную руину. Фотография пропитана обескураживающей магией – представляется, что фотографу чудесным образом удалось уловить нечто, что невозможно увидеть ни с близкого расстояния, ни в постоянной свете большого города.



86 НАОЯ ХАТАКЭЯМА. Без названия, Осака. 1998–1999

Аксель Хютте (род. 1951) внес в свои «бесстрастные» фотографии новый элемент, когда в середине 1990-х выступил с серией городских снимков, сделанных ночью с длинной выдержкой. Они напоминают слайды, помещенные перед отражающей поверхностью: за счет зеркального задника на освещенных участках появляется дополнительный блеск. Хотя ночная фотография обладает неизбежной театральностью, в которой далеко не все смогут усмотреть связь с темой этой главы, она является составной частью «бесстрастного» изображения того, что невозможно увидеть невооруженным глазом. Это свойство присуще одновременно и работе Хютте с приютом для собак в лондонском Баттерси [87], и снимку Хатакэямы «Без названия, Осака», и всем обсуждаемым в этой главе работам: они представляют собой долгий и пристальный взгляд на мир, задержавшийся на предмете, через который нам передается энергетика и суть изображаемого места.



87 АКСЕЛЬ ХЮТТЕ. Собачий дом, Баттерси. 2001

Ночные фотографии городов Хютте печатает в виде больших слайдов, а потом помещает в раму перед отражающей поверхностью, которая усиливает огни на изображении. Тем самым он добавляет в свои работы тонкие световые эффекты – кажется, что свет исходит от самого города.

Английский художник Дэн Холдсворт (род. 1974) с конца 1990-х годов фотографирует маргинальные постройки, а также пейзажи далеких краев. Речь идет о местах, часто называемых «лиминальными пространствами», которые возникают там, где институциональные или коммерческие устои дают трещину и наше представление о месте подвергается смещению. Фотографируя парковку рядом с недавно построенным загородным торговым центром [88], Холдсворт использует ночное время и как временной эквивалент, и как оптимальный способ описания того подозрительного места, которое хочет изобразить. Благодаря длинной выдержке фонари на парковке и фары автомобилей как бы испускают сияние. Изображение пропитано откровенно нечеловеческой атмосферой и как бы передает нам суть этого места, которую невозможно разглядеть невооруженным глазом. Вместо вопроса: «*Кто* сделал этот снимок?» – хочется задать вопрос: «*Что* его сделало?» – нам представляется, что эта пропитанная тревогой ночь запечатлена как бы механически, возможно – камерой наблюдения.



88 ДЭН ХОЛДСВОРТ. Без названия (Машина для жизни). 1999

На других примерах «бесстрастной» фотографии фокус смещен с промышленных и коммерческих объектов к другим, менее самоочевидным современным предметам. Пейзажи и исторические здания вызывают интерес фотографа потому, что их можно интерпретировать как точки, где время многослойно и спрессовано. Нам представлен не только тот момент, когда сделана фотография, но также изображение смены времен года или память о культурных и исторических событиях прошлого.

Более тридцати лет американский фотограф Ричард Мизрак (род. 1949) создает серии пейзажных и архитектурных снимков, которые по большей части посвящены американскому Западу и традиции его изображения. Показывая места, изуродованные деятельностью человека и истощенные ради добычи природных ресурсов, художник высказывает свои политические и экологические взгляды. В 1998 году Общество охраны природы поручило Мизраку сфотографировать исторический ландшафт – Бэтлграунд Пойнт в пустыне Невада (здесь произошло сражение с индейским племенем тойдикади), недавно пострадавший от сильного наводнения. В представленной здесь работе [89] Мизрак показывает воду, которая осталась после наводнения под защитой песчаной дюны, – это противоречит нашим представлениям о пустынном ландшафте и придает сцене вид тягостного запустения. Фотограф показывает монументальное, историческое место, которое тем не менее может меняться. Заняв сугубо объективную позицию, он как бы свидетельствует от имени места, которое способно рассказать собственную историю, – места, которое правильным образом можно представить только на фотографии, лишенной навязчивых гиперболических и явственного отпечатка личности автора.



89 РИЧАРД МИЗРАК. Бэтлграунд-пойнт № 21. 1999

Основной характеристикой фотографий Томаса Штрута (род. 1954) является тщательный выбор условий, которые определяют суть снимка, – это может быть и положение фотоаппарата в середине проезжей части на уличных сценах Дюссельдорфа, Мюнхена, Лондона и Нью-Йорка 1980-х и начала 1990-х годов, и напряженные позы жителей Японии и Шотландии, позирующих перед объективом для семейной фотографии. В этих работах мы рассматриваем не только четко изображенные предметы, но и фотографическую форму, которую им придал автор. В качестве предметов Штрут всегда выбирает нечто интересное и интригующее, однако редко предлагает нам погружаться в недра психологии. Нас не зовут стать частью этих сцен и разобраться в представленных там взаимоотношениях, мы не должны исходить из того, что нам показаны какие-то особо важные моменты, скорее нам предлагают подивиться удачному ракурсу и получить удовольствие от разглядывания снимка. Фотографии Штрута, на которых представлены музеи и их посетители, значительно расширяют представления о коллективном восприятии культуры. Например, Пергамский музей в Берлине [90], в котором экспонируются предметы древнегреческой скульптуры и архитектуры, показан как место, где представители современного социума оказываются рядом с ценнейшими и великолепными экспонатами, описывающими историю давно погибшей цивилизации. Позы фигур на этой фотографии приличествуют публичному пространству, но при этом манерны и изолированы одна от другой – каждый человек наедине переживает встречу с историей и свое посещение музея.

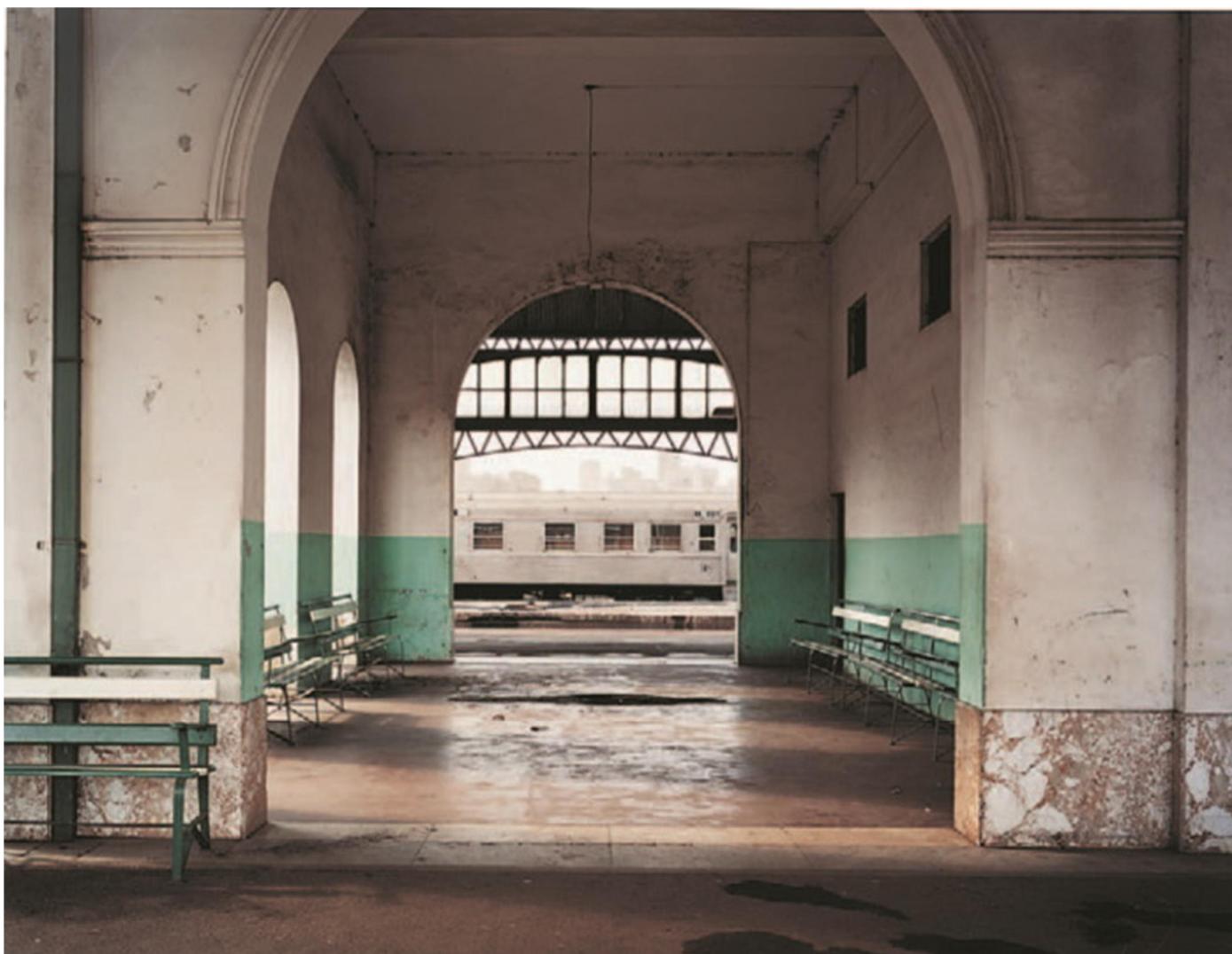


90 ТОМАС ШТРУТ. Пергамский музей I, Берлин. 2001

Кадр, изображающий посетителей художественного музея, на первый взгляд выстроен нейтрально, в результате наш процесс восприятия этой сцены отличается, по ощущению, от восприятия посетителей. Фотографии Штрута с изображением музеев выглядят особенно выразительно внутри представленных на них зданий, поскольку тем самым помогают зрителям осмыслить их опыт.

Соединение двух временных потоков в серии «Пергамский музей» Штрута достигается за счет приглушенной, почти монохромной палитры. То же свойство присуще и фотографиям Джона Ридди, который недавно перешел от черно-белой фотографии к цветной. Нежелание использовать цвет в своих снимках архитектуры он объяснял тем, что цвет как бы закрепляет сцену в определенной точке времени. Ридди же интересуется способностью фотографии соединять временные потоки и воспроизводить историю того или иного пространства. В работе «Мапуту (поезд), 2002» [91] бирюзовая краска и скамейки превращаются в меркнущие приметы определенного момента колониального прошлого этого места. Настоящее представлено вагоном поезда в центре композиции – элементом, который, как мы знаем, очень скоро исчезнет без следа. Ридди всегда тщательно выбирает ракурс, так, чтобы передать симметрию архитектуры. Этот сознательный выбор служит подтверждением того факта, что некоторые ракурсы позволяют передать зрителю ощущения (или опыт) фотографа более отчетливо, а другие – менее. Разрушающаяся архитектура присутствует и на других фотографиях, например на видах Бейрута 1991 года [92], снятых Габриэле Базилико (1944–2013). Город, сфотографированный с крыши, предстает как густонаселенное, тесно застроенное пространство. Благодаря четкости, с которой Базилико передает эту сцену, мы видим следы от снарядов – напоминания об истории города в конце XX века, физические шрамы, проступающие сквозь повседневную суету. Выбор ракурса играет важную роль в нашем прочтении изображения. С этой точки улица с признаками человеческого присутствия на ней оказывается строго в середине, мы видим, что она тянется до самого горизонта. С помощью этого приема Базилико подчеркивает способность людей выживать в искаленном

войной городе.



91 ДЖОН РИДДИ. Мапуту (поезд). 2002

Для своих архитектурных фотографий Ридди находит максимально уравновешенную точку установки фотоаппарата. Благодаря этому решению мы почти не ощущаем взгляда фотографа (и его реакции) на то, что он видит; задача состоит в том, чтобы установить прямой контакт между зрителем и предметом.

Начиная с 1986 года Симона Нивег (род. 1962) в основном фотографирует сельскохозяйственные земли в низовьях Рейна и в Руре, в своей родной Германии. Хотя порой она обращается и к другим пейзажам, ей больше всего нравится снимать те места, рядом с которыми она живет, поскольку это дает ей возможность подолгу их изучать. «Бесстрастная» эстетика, которую предпочитает Нивег, с присущей ей четкостью изображения и рассеянным светом, струящимся с затянутого облаками неба, прекрасно подходит для ее вдумчивых и тонких наблюдений. Постоянно помня о своих предшественниках, например художниках-импрессионистах, Нивег ищет в пейзажах повторяющиеся элементы. Она делает особый акцент на плоскостных свойствах кустарника и леса и на линейной организации борозд и пахотной земли. Эти направляющие, в буквальном смысле вписанные в пейзаж, не только придают структурированность ее снимкам, но и определяют точку, с которой она делает кадр. На ее работах часто представлены мелкие нарушения сельскохозяйственного порядка – примером служит «Поле листовой капусты. Дюссельдорф – Карст» [93], где зараженный кусок поля помещен в центр снимка, являя собой тонкую аллегорию сопротивления земли ее обработке.



92 ГАБРИЭЛЕ БАЗИЛИКО. Бейрут. 1991

На фотографиях японской художницы Йосико Сейно (род. 1964) часто представлены места, где природа начинает возвращать себе свое после вторжения человека, тем самым привычная иерархия природного и промышленного ставится с ног на голову. Выбирая рядовые, маргинальные места, художница намеренно ставит акцент не на разрушении бытовой или промышленной постройки, а на аллегории того, как отсутствие ухода превращает рукотворные ландшафты обратно в природные [94]. На снимках немецкого художника Герхарда Стромберга (род. 1952) представлены рукотворные пейзажи (например, лесопосадки) [95] – здесь нет примет индивидуального творческого стиля, что делает восприятие удивительно непосредственным. Самим своим обращением к пейзажу – традиционному жанру искусства, наделенному глубоким метафорическим смыслом, фотограф создает потенциальный нарратив, изложенный через безжалостное изображение пней на первом плане и густой стены леса на заднем.



93 СИМОНА НИВЕГ. Поле листовой капусты. Дюссельдорф – Карст. 1999



94 ЙОСИКО СЕЙНО. Токио. 1997

Фотографии Сейно часто содержат в себе противоречивые элементы: снимая места, где природа загрязнена промышленной деятельностью, она одновременно показывает, как внутри их возрождается и пытается закрепиться органическая жизнь. Лаконизмом своей эстетики Сейно подчеркивает, что эти изображения упорства живых организмов носят не столько победоносный, сколько неоднозначный характер.

«Пруд художника» английского автора Джема Саутема (род. 1950) представляет собой серию фотографий лесного водоема, сделанных в разные времена года в радиусе 25 метров от него [96, 97]. Это место на юго-западе Англии выглядит заросшим и невозделанным, однако когда-то некий художник построил здесь плотину и создал прудик – и после этого работал только возле него. Саутем возвращался сюда с фотоаппаратом на протяжении целого года. Приметы присутствия самого художника немногочисленны – например, мы видим гладильную доску, на которую он ставил краски. Своими снимками Саутем как бы пытается разрешить недоумения, обуревающие художника, который проработал здесь свыше двадцати лет, но лишь недавно сумел завершить картину с изображением этого пруда: фотограф показывает нам постоянные изменения вида, погоды, времен года и освещения – при каждом визите получается новая картина. «Пруд художника» – типичное произведение Саутема. Он всегда подолгу задерживается в тех местах, которые фотографирует, и по ходу съемки улавливает мельчайшие сдвиги в их состоянии. Каждая фотография передает удивление при новом визите – это чувство не теряет своей свежести.



95 ГЕРХАРД СТРОМБЕРГ. Коппинг (Королевский лес). 1994–1999

Стромберг много гуляет в сельской местности и осмысляет, как круговорот времен года и сельскохозяйственная деятельность изменяют ландшафт. В результате у него возникает эмоциональное взаимодействие с окружающим пейзажем.

Серии фотографий Восточно-Китайского моря [98], работы корейского художника Бу Муна (род. 1955) конца 1990-х годов, похожи на рассмотренные выше тем, что они тоже показывают, как изменение освещенности и движение воды влияют на наше восприятие того

или иного пространства. Эта серия с особой отчетливостью передает мысль, что природные стихии непрерывно пребывают в движении и никому не подвластны. Фотограф подводит нас к тому, чтобы осмыслить непостижимый и неуправляемый характер природы. Изображения носят подчеркнуто вневременной характер, в них отсутствуют зрительные приметы современной экономики, промышленности или хозяйства, да и не современной тоже – здесь есть только те приметы, которые позволяют нам соприкоснуться с глубинными и неоднозначными представлениями о нашем восприятии мира.





96, 97 ДЖЕМ САУТЕМ. Пруд художника. 2003

Фотографии для серии «Среди леса» [99] Клэр Ричардсон (род. 1973) сделаны в сельской местности в Румынии. Они притягательны тем, что перед нами современные фотографии мира, почти не менявшегося на протяжении веков. Благодаря ясности взгляда Ричардсон, ее фотографии глухих, но не обезлюдевших деревушек, в которых течет не тронутая современностью жизнь, свободны и от избыточной сентиментальности, и от насмешки. Выверенное равновесие между утонченно-романтической сутью предмета-пейзажа и стилистикой фотографии – четкой, но лишенной внешней субъективности, – является плодотворной почвой для современных фотографов. Лукаш Ясански (род. 1965) и Мартин Полак (род. 1966) в своих «Чешских пейзажах» [100] прежде всего обращают внимание на землепользование и землевладение в посткоммунистической Чешской республике. Что примечательно, эти фотографы работают в черно-белой технике, которая в Восточной Европе распространена куда сильнее, чем в более коммерчески развитых западных художественных центрах, где цветная фотография представлена куда более широко. В определенной степени обзоры чешской архитектуры и природы, представленные у Ясански и Полака, обладают той же двойственностью, что и работы Бехеров начиная с 1960-х годов: и те и другие одновременно связаны и с концептуальным искусством, и с природоохранной деятельностью, в рамках которой фотографы документируют изменения пейзажа. Все эти фотографии пропитаны ощущением того, что пока этой землей еще пользуются по старинке, но она находится на пороге вступления в поздний капитализм.



98 БУ МУН. Без названия (Восточно-Китайское море). 1996

Поскольку на всех фотографиях этой серии горизонт расположен в центре, единственными подлежащими дешифровке непостоянными элементами на них предстают изменения узора облаков и волн.

Серия «Рай» **[101]** Томаса Штрута посвящена лесам и джунглям; снимая небольшие участки густой зелени, фотограф создает то, что сам он называет «мембранами для медитации». Эти работы синергичны его изображениям пустых улиц, снятым в 1980-х годах, – тогда он пытался создавать фотографии, которые предлагали отфильтрованное восприятие визуально-сложных сцен. В «Раю» все органические элементы выглядят взаимосвязанными, их невозможно отделить друг от друга. Изображения Штрута выглядят продуманными, при этом он как бы интуитивно откликается на сложные зрительные образы. Фотографию он использует как средство для начала внутреннего диалога и для того, чтобы подтолкнуть зрителя к размышлениям.



99 КЛЭР РИЧАРДСОН. Без названия IX. 2002

В этой серии отпечатанных в крупном масштабе фотографий румынских деревень и ферм достигнуто равновесие между красотой пейзажа, до удивительной степени нетронутого современной жизнью, с детализированностью «бесстрастной» эстетики. Как и во многих фотографиях, представленных в этой главе, в ней историческое и современное время сливаются воедино.



100 ЛУКАШ ЯСАНСКИ, МАРТИН ПОЛАК. Без названия. 1999–2000

В конце этой главы речь пойдет о художниках, которые используют обезличенную «бесстрастную» фотографию для создания портретов. Одним из самых влиятельных фотохудожников-портретистов 1980-х годов был немец Томас Руфф (род. 1958). Как и Штрут, Руфф за двадцать с лишним лет творческой деятельности обращался к самым разным темам, и здесь его творчество можно представить лишь частично. Вне зависимости от предмета, а среди его тематики архитектура, созвездия и порнография (см. главу 7), Руфф всегда задействует широчайший спектр фотографических образов. Его визитной карточкой служит не единообразный подход к работе, а то, что он поднимает более интересный вопрос: как мы воспринимаем предмет, когда видим его на фотографии? Руфф экспериментирует, пытается понять, как мы истолковываем предмет в свете наших познаний или представлений о том, как именно он показан на изображении. В конце 1970-х Руфф начал снимать оплечные портреты своих друзей, напоминавшие фотографии для паспорта, хотя и в куда более крупном формате [102]. Модели сами выбирали для себя одноцветный фон для съемки. Руфф просил их не придавать лицу никакого особого выражения и смотреть прямо в объектив. С некоторыми изменениями (в 1980-е годы он стал использовать белый нейтральный фон вместо цветного и увеличил размер отпечатков) исследование той же формулы продолжилось и дальше. На этих снимках можно во всех подробностях рассмотреть лица моделей, вплоть до волосяных луковиц и пор кожи, при этом безучастное выражение лица и отсутствие визуальных зацепок (например, жестов) не позволяет нам вывести из

внешности характер персонажа.



101 ТОМАС ШТРУТ. Рай 9 (Сишуанбаньна, провинция Юньнань), Китай. 1999

Работа взята из серии, которая изображает густые леса и джунгли в Америке, Австралии, Китае и Японии. Штрут выбирает кадры, которые трудно соотнести с определенной частью света, не слишком экзотичные – они напоминают ботанический сад. Эти красивые и непонятные виды Штрут, по сути, предлагает зрителю как живописные, эмоционально-насыщенные места для медитации.

Хироси Сугимото (род. 1948) фотографирует в музеях восковые фигуры и тем самым ставит нас в положение того же критического самоанализа. «Анна Болейн» **[103]** – очень показательный пример того, как мы автоматически начинаем выискивать личностные свойства даже в восковой фигуре, – дело в том, что фотография придает ей определенную одушевленность. Объективизм фотографий Руффа и Сугимото кардинально подрывает наши представления о том, что, глядя на фотографический снимок, мы можем догадаться обо всех основных свойствах человека. Представление о том, что подробности нашей биографии вписаны в наши лица, а глаза – это зеркало души, подвергается у них серьезному сомнению. Если в «бесстрастных» портретах и есть какие-то истины или реалии, они вращаются вокруг едва различимых намеков на то, как человек реагирует на сам процесс фотографирования; наблюдения художника прежде всего связаны с тем, как модели относятся к фотоаппарату и к стоящему перед ними фотографу.



102 ТОМАС РУФФ. Портрет (А. Фолькманн). 1998

Можно с большой долей уверенности сказать, что уличная портретная съемка – один из самых распространенных контекстов «бесстрастной» фотографии. Портреты Джоэла Стернфелда (род. 1944) не только ставят перед нами вопрос о том, что мы можем узнать о персонаже по его внешнему облику [104]. Фотография отражает в себе то, что предшествует ее появлению: Стернфелд договаривается с незнакомыми людьми, что сфотографирует их с корректного расстояния, и просит просто сделать паузу и подготовиться к тому, что их сейчас будут фотографировать. Реакция персонажей на происходящее, в том числе настороженность и двойственное отношение к этому краткому перерыву в размеренном ходе жизни, и становится изображаемым «фактом». Рассматривая фотографии Стернфелда, мы всегда можем догадаться, что именно в поведении человека заинтересовало фотографа. Тот же поиск интересных визуальных деталей является основой замысла серии Итки Хансловой (род. 1958) «Женщина», для которой она снимала женщин разного возраста и этнического происхождения в разных городах [105]. В подборе моделей чувствуется все более разработанная типология, индивидуальный стиль и характер как бы прочитываются именно благодаря серийно-систематическому подходу. То, как каждая женщина реагирует на щелчок фотоаппарата, помогает нам понять ее умонастроение. Уличный портрет такого плана является однозначным свидетельством случайной встречи, завершившейся созданием кадра. Именно на этом и держатся наши домыслы касательно моделей, а кроме того, нам помогают сходства и различия между персонажами из одной серии.



103 ХИРОСИ СУГИМОТО. Анна Болейн. 1999

Черно-белая фотография восковой фигуры позволяет выявить нашу подсознательную реакцию на фотографические образы человеческой фигуры. Мы знаем, что на фотографии изображен не реальный человек, а недавно сделанная романтизированная модель королевы из английской истории. Нашим откликом на изображения восковых моделей Сугимото становится попытка проникнуть в характер персонажа, как если бы перед нами было фото живого человека.

В конце 1990-х норвежская художница Метте Тронволь (род. 1965) перестала делать фотопортреты в студии и вышла на открытый воздух, прихватив с собой разработанный в студии систематический подход. Она создала несколько серий портретов жителей труднодоступных мест Гренландии и Монголии, изображая их в характерной для них обстановке **[106]**. На снимках как отдельных людей, так и групп фоном становится улица. Как и в случае с другими портретами, иллюстрирующими эту главу, объектив направлен прямо на фигуры. Эта условность, которую широко используют авторы «бесстрастных» фотографий – выбрать наиболее простой и нейтральный ракурс, который они как бы и не выбирают вовсе, – направлена на то, чтобы мы почувствовали непосредственную связь с изображенными людьми, будто бы мы смотрим на них, а они, в свою очередь, смотрят на нас.



104 ДЖОЭЛ СТЕРНФЕЛД. Женщина с венком. Нью-Йорк. Декабрь 1998

Стернфелд фотографирует людей с почтительного расстояния. Большинство его персонажей осознают, что их снимают, и просто прекращают на короткое время делать то, что делали. При подборе незнакомцев Стернфелд не придерживается строгой типологизации. Здесь есть архетипические персонажи, например уличные торговцы и горничные, есть и люди, по виду которых невозможно определить их личные свойства и род занятий.

В серии Альбрехта Тюбке (род. 1971) запечатлены фигуры, выхваченные из процессий по ходу массовых празднований. Тюбке просит модель выйти из толпы и делает индивидуальную фотографию – для человека течение праздника как бы приостанавливается **[107]**. Порой случается, что не закрытыми праздничным костюмом оказываются только руки и глаза с переносицей. На фотографиях Тюбке ощущение того, что предмет скрыт за маскарадным костюмом, уходит за пределы конкретики данного праздника в метафорическое измерение, где разглядеть можно лишь малую часть нашей подлинной личности – или того, какими мы себя сознательно подаем. Это особенно чувствуется на портретах подростков на самом пороге взрослой жизни. Голландская художница Селин ван Бален (род. 1965) использует те же самые приемы, когда фотографирует девушек-мусульманок, живущих в съемных квартирах в Амстердаме **[75]**. Возникает противоречие между гладкими молодыми лицами, с одной стороны, и зрелым самообладанием и внешней уверенностью, с которой модели смотрят на художницу, – с другой.



105 ИТКА ХАНСЛОВА. Индианка; Нью-Йорк, Челси. 1999.

Перед нами – один из фотопортретов женщин, которых художница просто встретила на улице. Фотографии обладают свойством неообъективизма, в том смысле, что каждая женщина показана лицом к фотографу и сознает его присутствие. Поскольку речь идет о серии, сходство и разница в реакции женщин и в окружающей обстановке позволяет нам поразмышлять в субъективном ключе, что у этих женщин есть общего, помимо пола, и в чем они отличаются друг от друга.



106 МЕТТЕ ТРОНВОЛЬ. Стелла и Кацуи, Мейден-Лейн. 2001



107 АЛЬБРЕХТ ТЮБКЕ. Праздник. 2003

Другая голландская художница, Ринке Декстра (род. 1959) также работает с людьми этого возраста. С начала до середины 1990-х годов она снимала детей и подростков на пляжах – в момент, когда они выходили из воды. Декстре удавалось уловить уязвимость и физическое смущение персонажей, пойманных в момент перехода из защищенного состояния (в воде) к анонимности (сидя или лежа на пляжном полотенце). Продуманный выбор времени и места для портрета – основной принцип работы Декстры. Например, делая портреты матадоров (1994), она снимала их вскоре после окончания боя – они забрызганы кровью, выброс адреналина позади, в момент съемки они отбрасывают самоуверенность и браваду. В том же 1994 году она сделала фотопортреты трех женщин: первой – через час после родов, второй – через день, третьей – через неделю [108, 109, 110]. Лишенный сентиментальности подход Декстры к изображению материнства прежде всего показывает, как влияют на женщину беременность и роды, – причем это прочитывается все слабее по мере того, как женщина начинает оправляться. На этих фотографиях показаны глубинный сдвиг во взаимоотношениях женщины со своим телом, а также инстинктивное стремление защитить своего новорожденного ребенка – мы, скорее всего, не заметили бы этого вне контекста настолько систематического и отстраненного подхода.



108 РИНЕКЕ ДЕКСТРА. Жюли, Гаага, Недерланды, 29 февраля 1994



109 РИНЕКЕ ДЕКСТРА. Текла, Амстердам, Нидерланды, 16 мая 1994



110 РИНЕКЕ ДЕКСТРА. Саския, Харденвик, Нидерланды, 16 марта 1994

Глава 4 Нечто и ничто

Фотографии, представленные в этой главе, показывают, как неживые предметы, зачастую совершенно обычные, бытовые, способны предстать необыкновенными в результате съемки. Как следует из названия, предметы повседневного обихода способны на фотографии превращаться в ее предмет или «нечто». Однако поскольку в обычной жизни мы часто проходим мимо этих вещей, не замечая, или улавливаем их только периферическим зрением, мы редко автоматически включаем их в число визуальных объектов художественного лексикона. Фотографии сохраняют вещественность того, что они описывают, но при этом изменяют его концептуальное содержание благодаря форме подачи. Искусство фотографии придает рядовым вещам зрительную значимость и творческий потенциал, выходящие за пределы их повседневных функций. Придание сочности и чувственности, сдвиг масштаба или изменение обстановки, простое сопоставление и взаимоотношение форм – все это используется в полной мере. Иконография этого направления включает в себя предметы в неустойчивом равновесии или сложенные в стопки, углы предметов, заброшенные помещения, мусор и разрушение, неявные или эфемерные структуры, такие как снег, роса или свет. Это перечисление напоминает список малозначительных недолговечных вещей,

предметов, которые трудно назвать подходящими объектами для фотографии. Однако ошибочно считать, что этот вид фотографии прежде всего предполагает создание визуальной беспредметности или изображение того, что в обычном мире лишено визуального символизма. На самом деле на свете нет ничего, что не способно или не достойно стать предметом фотографического изображения. Мы сами определяем значимость предмета, исходя из того, что она у него наверняка имеется, ведь художник его сфотографировал и тем самым обозначил эту самую значимость. В работах этого плана фотограф разжигает наше зрительное любопытство, подспудно и ненавязчиво подталкивая нас к тому, чтобы взглянуть на повседневные предметы окружающего нас мира в новом свете.

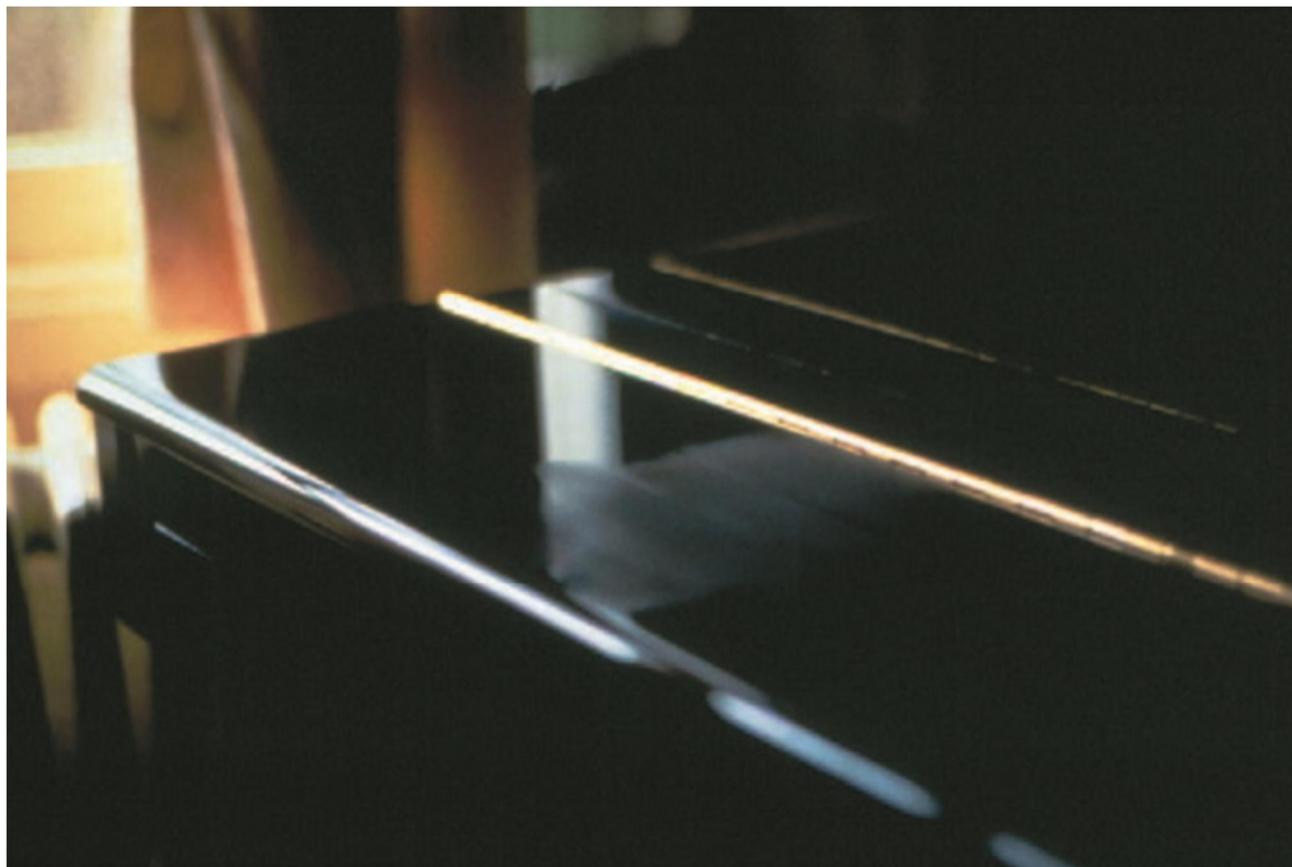


111 ПЕТЕР ФИШЛИ, ДАВИД ВАЙС. Тихий полдень. 1984–1985

«Тихий полдень» – это серия натюрмортных фотографий, сделанных в студии фотохудожников; на них запечатлены обычные предметы, составленные и сочлененные в необычных комбинациях. Серия оказала сильное влияние на переориентацию этого традиционного жанра искусства и фотографии в сторону игровых и концептуально обусловленных подходов.

С середины 1960-х годов у игрового концептуализма фотонатюрмортов появилась важная параллель – постминималистская скульптура. Говоря проще, развитие этого направления в фотографии подстегивали схожие по духу попытки превратить в артефакты бытовые предметы, уничтожить границы между мастерской художника, музейным залом и внешним миром. В рамках этого процесса в обеих областях создавались произведения, в которых

отсутствовали внешние признаки технического мастерства художника. В результате отклик зрителя сильно отличался от привычного, порождаемого традиционными виртуозными шедеврами, известными нам из истории искусства. Теперь же вопрос о том, как и чьей рукой создано произведение искусства, был подменен другим: как этот объект оказался здесь? В результате каких действий или событий он попал в центр внимания? И современная скульптура, вдохновляющаяся, среди прочего, дюшановским реди-мейдом, изобретенным в начале XX века (см. с. 23), и фотография способны запустить одну и ту же динамику концептуализации, и та и другая создают загадки и спутывают наши ожидания касательно, например, веса или размеров предмета, равно как и долговечности художественного произведения. В итоге они ставят под сомнение наши представления о предмете как отдельной пластической форме, никак не связанной с тем окружением, в котором он представлен.



112 ГАБРИЭЛЬ ОРОСКО. Выдох на пианино. 1993

Одним из фотопроектов, в которых в игровой форме ставится вопрос о том, чего мы ждем от произведения искусства, стала надолго сохранившая свое влияние серия швейцарских художников Петера Фишли (род. 1952) и Давида Вайса (1946–2012) «Тихий полдень» [111]. В ней представлены скомпонованные на поверхности стола бытовые предметы, которые, по всей видимости, оказались у художников под рукой. Фишли и Вайс создавали скульптурные формы, скрепляя эти предметы в уравновешенные конструкции, а потом фотографировали их на невыразительном фоне с продольными тенями, тем самым придавая своим намеренно-незамысловатым и недолговечным скульптурам комический драматизм. На первый взгляд спонтанный и неприукрашенный подход, использованный в «Тихом полдне», заставляет вспомнить об еще одной разновидности творческой деятельности, возникшей в 1960-е годы. Документирование с помощью фотографии (необходимо учитывать, что фотография не рассматривалась как самостоятельное произведение искусства) минималистской скульптуры и ленд-арта было направлено на то, чтобы обеспечить долговременную фиксацию этих работ. Например, большую часть произведений Роберта Смитсона (1938–1973) и Роберта Морриса (род. 1931) можно увидеть и понять только в форме фотографий. Использование фотографии как способа познакомить широкую зрительскую аудиторию с эфемерными творческими актами или недолговечными произведениями искусства содержит в себе внутреннюю иронию и неоднозначность, каковые постоянно используются и

переосмысляются в современном фотоискусстве.



113 ФЕЛИКС ГОНСАЛЕС-ТОРРЕС. Без названия. 1991

Впервые этот проект был представлен на рекламных щитах в Нью-Йорке. На них была изображена разобранная постель с оставшимися на простынях и подушках отпечатками тел – эта откровенно интимная сцена приобретала особый смысл в контексте публичного показа.

Одним из основных представителей современного искусства фотонатюрморта является мексиканец Габриэль Ороско (род. 1962). Его творчество – это невероятная, остроумная, исполненная воображения игра. О чем бы ни шла речь – о фотографии, коллаже или скульптуре, или о напряженном диалоге между всеми этими техниками, его инсталляции и выставки, несмотря на удивительную лаконичность, отправляют нас в захватывающие игровые концептуальные странствия. Поначалу Ороско снимал «Полароидом» и 35-миллиметровым фотоаппаратом случайные скульптуры, которые он находил в мусоре на улице, а потом помещал в музейные залы, – эти фотографии служили диаграммами пространственных взаимоотношений и элементов, которые он воссоздавал. Первые снимки Ороско были функциональной фиксацией его рабочего процесса, но впоследствии фотография заняла более важное место в его творчестве, и именно в это время выполнено большинство его опубликованных работ. Ороско постоянно ставит под сомнение статус искусства как способа передачи идей, а фотография заставляет нас обратить особое внимание на природу представленных образов и на их промежуточное положение между

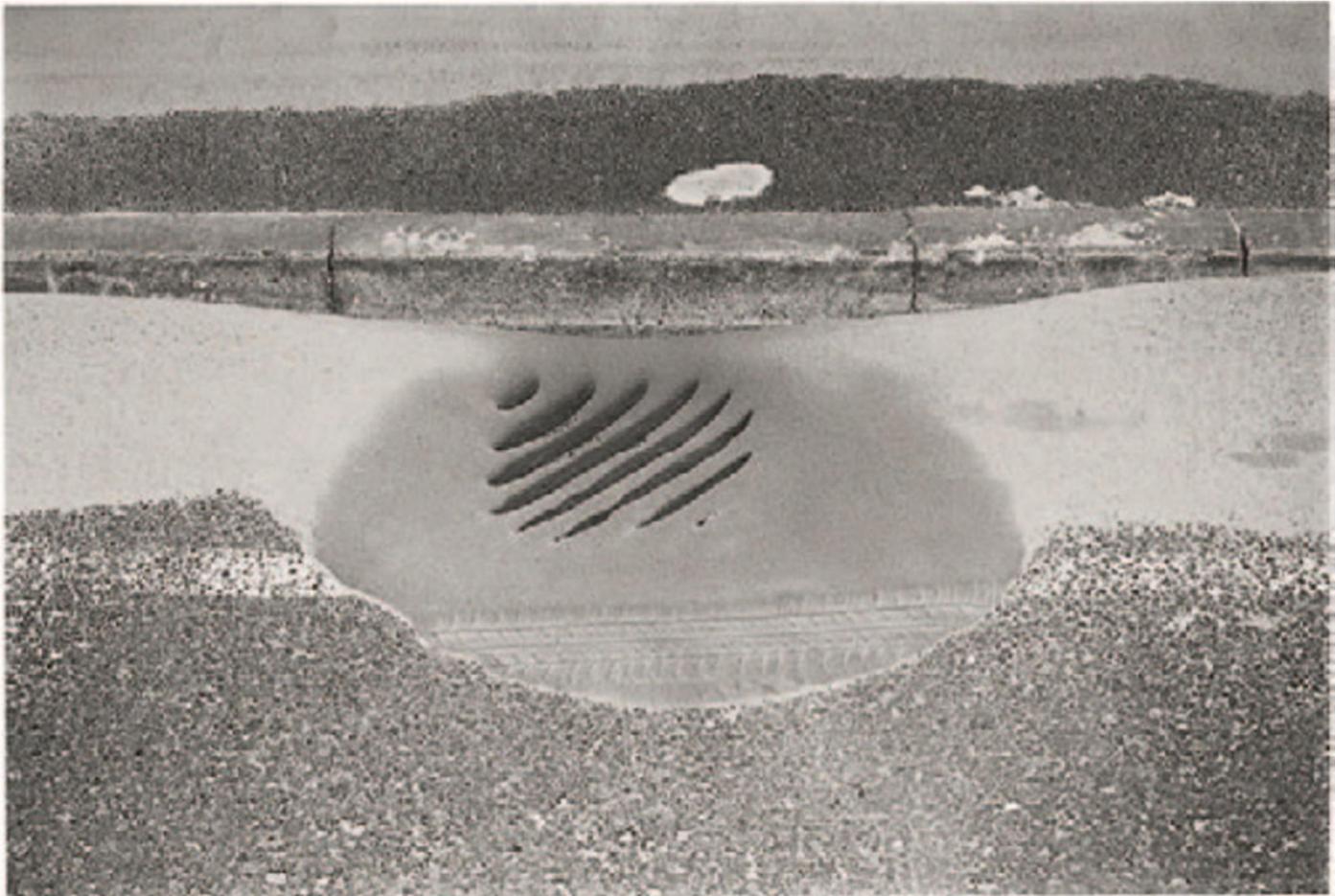
художественной техникой и предметом. «Выдох на пианино» [112] – пример попытки направить мысль зрителя в определенную сторону. На одном уровне эту фотографию можно истолковать как фиксацию произведенного украдкой действия – человек выдыхает на безупречно блестящую поверхность крышки инструмента. За счет своей способности уловить миллисекунду времени фотография заставляет нас подумать о том, что произошло (только что, скорее всего) перед объективом. Однако такое анатомирование «Выдоха на пианино» не учитывает еще одной, не менее важной грани этой работы: она заставляет нас увидеть изображение как изображение, как некие формы на поверхности, что служит важнейшим свойством фотографического отпечатка. Поскольку затуманенный след дыхания представлен именно на фотографии, и это малозначительное действие, и сама техника фотографии переносятся в сферу искусства.



114 РИЧАРД УЭНТВОРТ. Кингс-Кросс, Лондон. 1999

Феликс Гонсалес-Торрес (1957–1996) в своих фотоработах приглашает зрителя к соучастию через игру и непосредственное ощущение – он добивается того же эффекта, что и авторы магических инсталляций в смешанной технике, где предметы домашнего или общего использования подвергаются переосмыслению за счет их включения в музейное пространство. На его плакатах без названия [113], выставленных впервые в 1991 году в Нью-Йорке, а потом показанных по всей Европе и Америке, представлена незастеленная кровать – пара уже удалилась, но отпечатки тел еще прочитываются на простыне и подушках. Фотограф

придает драматизм изображению крайне интимной сцены, помещая ее в публичный контекст городских улиц и дорог, где ее могут рассматривать прохожие. Демонстрация частной жизни в публичном пространстве, а также чувственность этой фотографии позволяют зрителю совместить изображение с собственным опытом и вложить в него собственный смысл. Согласно договору о передаче прав на фотографии, владельцы обязались вывешивать плакат на нескольких рекламных щитах одновременно, как минимум в шести, а в идеале – в двадцати четырех точках. Это произведение впервые появилось в тот момент, когда на Западе обостренно переживали распространение СПИДа, и к ощущению утраты и отсутствия добавились социальные и политические коннотации.



115 ДЖЕЙСОН ЭВАНС. Новый след. 2000–2003



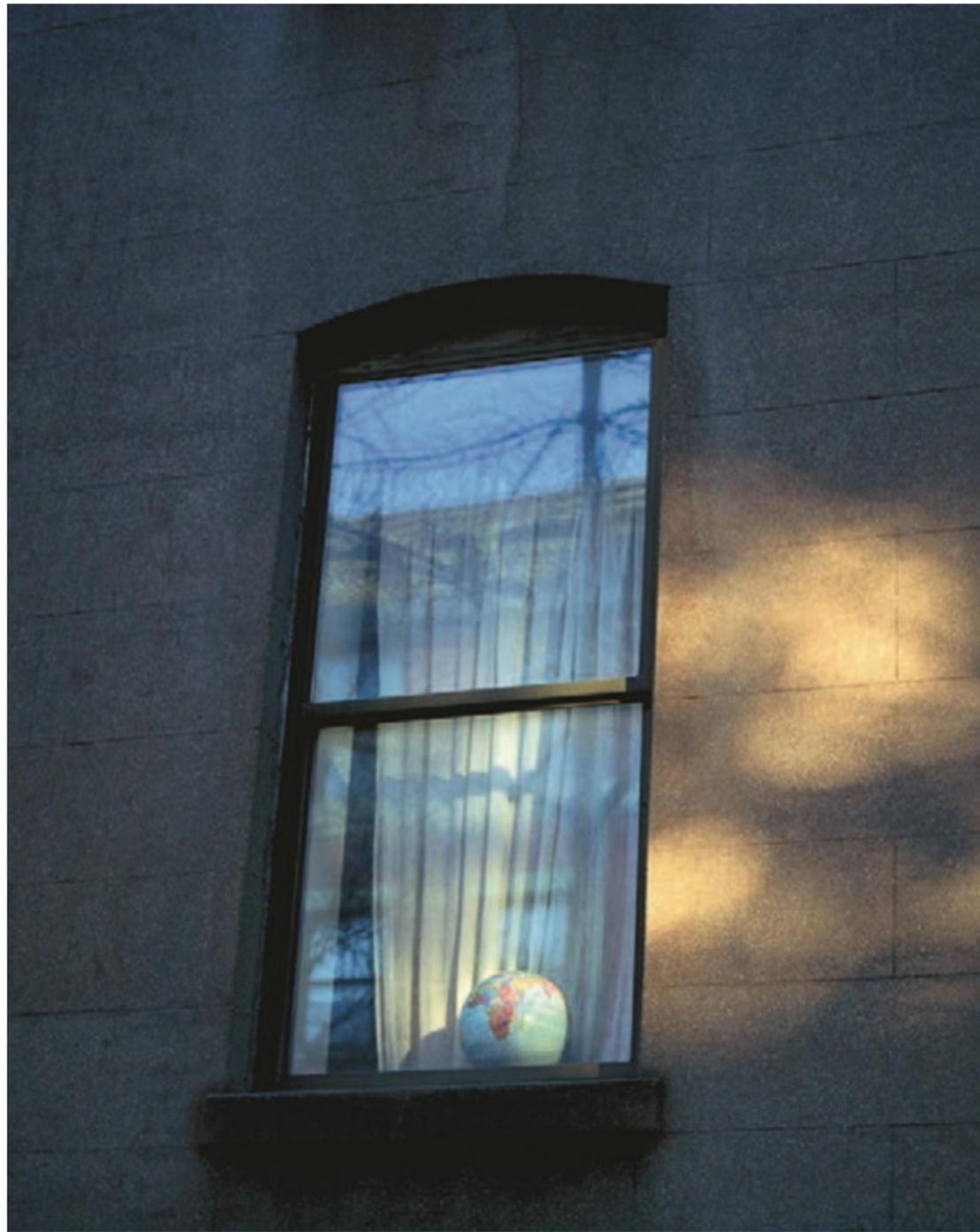
116 НАЙДЖЕЛ ШАФРАН. Швейный набор (на пластмассовом столе) Альма-плейс. 2002

Английский художник Ричард Уэнтворт (род. 1947) на протяжении тридцати с лишним лет фотографировал вывески и выброшенные предметы на городских улицах. Многие из его фотографий представляют собой зрительную головоломку: предметы более не исполняют свою изначальную функцию, часто они брошены или используются не по назначению, однако фотография сообщает им новые, порой комические свойства. Пользуясь феноменологическим языком скульптуры, Уэнтворт с помощью своих фотографий взывает к нашему естественному любопытству и призывает распознать альтернативную ценность и сущность вещей через их тактильные свойства, фактуру и вес. На представленной здесь работе **[114]** мы видим автомобильные двери, засунутые в дверной проем, – судя по всему, это действенный, хотя и неожиданный способ не пустить внутрь чужих. Это интригующее зрелище порождает в нашем воображении и более фантастические нарративы – например, мы можем усмотреть в этом решительные и отчаянные попытки решить проблему с парковкой в перенаселенном городе или начать строить догадки, зачем понадобилось так баррикадировать дверь. Творческое мастерство Уэнтворта состоит в умении отыскать и правильно подать такие вот странные формы городского мусора.

В черно-белой серии Джейсона Эванса (род. 1968) «Новый след» **[115]** фотограф обнаруживает странную скульптурную форму в песке, наметенном вокруг дренажной решетки после ливня на побережье. Этот снимок – свидетельство того, как хрупкое и преходящее явление может обрести новое звучание за счет фотографии; тот факт, что погодные условия способны создать такой вот временный физический эффект, а его, в свою очередь, может увидеть фотограф, обладает свойствами магической случайности. То, что изображение выполнено в приглушенно-серых тонах, а не в цвете, является не только отсылкой к традиции уличной фотографии XX века, но и необходимым графическим приемом, позволяющим сделать изображение фотографически более выразительным. В серии «Новый след» счастливо подмеченные элементы, которые очень легко было пропустить, нагружены визуальной интригой благодаря высокому профессионализму построения кадра и собственно съемки.

Работа Найджела Шафрана (род. 1964) «Швейный набор (на пластмассовом столе) Альма-плейс» **[116]** отсылает нас в более интимное пространство закрытого помещения и приглашает к мысленному расследованию, которое начинается с положения коробки со

швейными принадлежностями на маленьком столике, – тем самым достигается равновесие, возникает тотем домашней жизни. В своих работах Шафран часто использует бытовые предметы – выстиранное белье на сушильной доске, строительные леса, скошенные травинки. Упрощенный стиль фотографий, использование рассеянного цвета и достаточно длинной выдержки позволяет ему превратить эти сцены в поэтические наблюдения над тем, как мы проживаем свою жизнь, – проникнуть в ее суть можно, рассмотрев, как мы неосознанно располагаем, складываем и выставляем напоказ всевозможные предметы. В работах Шафрана чувствуется обостренная интуиция. Он не поддается стремлению сконструировать сцену, которую будет фотографировать, а вместо этого глубоко вникает в потенциал повседневных вещей и их способность поведать о человеческом характере и образе жизни.



117 ДЖЕННИФЕР БОЛАНД. Глобус, Сент-Маркс-плейс, Нью-Йорк. 2001



118 ЖАН-МАРК БЮСТАМАНТ. Чего-то не хватает (S.I.M.13.97 B). 1997

«Глобус» [117] Дженнифер Боланд (род. 1957) также является размышлением над тем, какой смысл обретают предметы, которые вроде бы непреднамеренно, но с особым смыслом поместили в неожиданное место. Боланд фотографирует с улицы глобусы, которые стоят в домах на подоконниках. С помощью этого очень простого приема она заставляет нас задуматься над тем, как мы понимаем и представляем себе мир. Безусловно, эти фотографии обращают наше внимание на то, как уменьшенная и упрощенная модель мира расширяет наши познания о нем. Они подчеркивают неполноту нашего видения, тем более что оно заключено в раму окна, через которое и внутрь которого мы всматриваемся. В своих работах Боланд постоянно обращается к развитию человеческого познания от микро- к макрокосмическим масштабам; ощущение ограниченности человеческого знания визуально представлено через простые и точные наблюдения. «Глобус», что важно, является частью серии, а не одиночной фотографией. Повторяемость наблюдений Боланд за человеческим поведением превращает ее работы в визуальный комментарий к культуре в целом, а не в изображение одиночного и уникального жеста.



119 ВИМ ВЕНДЕРС. Стена в Париже, штат Техас. 2001

Фотографии, составляющие серию «Чего-то не хватает» французского художника Жан-Марка Бюстаманта (род. 1952), были сделаны в самых разных городах, однако в названии место не указано. О том, что это за город, можно догадываться по вывескам, рекламе и номерным знакам на машинах, которые возникают на некоторых снимках. В этих городах Бюстамант ищет не фактические сведения о конкретной географической точке, а простые формы, вызывающие художественный отклик. Поиск нужных точек на городских окраинах и в других измененных человеком местах являлся одной из тем его работ на протяжении двадцати пяти с лишним лет. На представленной здесь фотографии [118] фигуры на футбольном поле отграничены как сеткой с ползучим растением на переднем плане, так и кладбищем разрушающихся городских построек на заднем. Эти элементы работают одновременно и как трехмерное пространство, и как набор двухмерных плоскостей, которые создаются за счет оптимального выбора ракурса фотографом, а значит и зрителем. Предметом фотографии является как вся сцена в целом, так и ее сложная многоуровневость – она возникает за счет длительного хождения и наблюдения за течением повседневной жизни в поисках подходящей природы.



120 ЭНТОНИ ЭРНАНДЕС. Деревня Алисо № 3. 2000

Эрнандес подчеркивает аллегорическое звучание заброшенных разрушающихся зданий. В серии «Деревня Алисо» он запечатлел свое возвращение в дом, в котором вырос: дом полностью расселен и подлежит сносу.

Немецкий художник и кинорежиссер Вим Вендерс (род. 1945) создает в своих фотографиях схожее представление о том, как можно подметить и осмыслить отдельные сцены из нашей повседневной жизни. Вендерс широко известен благодаря своим художественным фильмам, однако он обращается и к технике фотографии, когда находит место, способное рассказать свою собственную историю, которую не нужно создавать средствами кино. В работе «Стена в Париже, штат Техас» [119] трещины в асфальте и стена здания, на которой из-под осыпавшейся штукатурки видна кирпичная кладка, создают аллегорию разрушения и хрупкости – это подчеркнуто резкими диагональными линиями электрических проводов, пересекающими фотографию.

На большинстве работ, представленных в контексте этой главы, показаны обшарпанные, отжившие свой век архитектурные постройки: обитатели их покинули, оставив лишь следы человеческого присутствия. На снимках, сделанных Энтони Эрнандесом (род. 1947) в 1980-е и 1990-е годы, по большей части представлены именно такие архитектурные пространства. В его серии «Пейзажи для бездомных» запечатлены временные укрытия на обочинах дорог и пустырях, в которых живут бездомные. Действия и характеры их обитателей можно восстановить по оставленным ими следам – это своего рода вскрытие, по итогам которого обнаруживаются бедность и стратегии выживания. В своих более недавних работах, «После Лос-Анджелеса» (1998) и «Деревня Алисо» (2000), Эрнандес запечатлел здания, которые вот-вот будут снесены или медленно разрушаются. Он снимает то, что в этих разлагающихся полях эмоциональной пустоты осталось незамеченным (не только в зрительном, но и в общественно-политическом смысле). На представленном здесь снимке из серии «Деревня Алисо» [120] Эрнандес подсмотрел мелкую, но завораживающе-проникновенную деталь,

оставшуюся от съехавших жильцов в доме для малоимущих в Лос-Анджелесе, том самом, где он родился и вырос.



121 ТРЕЙСИ БАРАН. В росе. 2000



122 ПИТЕР ФРЕЙЗЕР. Без названия 2002. 2002

Серия Фрейзера «Материалы» представляет собой попытку осмысления того, что является основной темой этой главы: как фотография, сохраняя материальную форму зачастую совершенно обыденных вещей, одновременно раскрывает их художественный и концептуальный смысл.

Все приведенные в этой главе фотографии представляют собой хитроумные попытки так или иначе сдвинуть наше восприятие повседневности с привычной точки. В этой форме фотографии есть нечто нетриумфальное и незавершенное, однако созвучное нашим чувствам. Проникновенная фотография Трейси Баран (1975–2008) «В росе» [121], где изображен влажный стакан с рисунком, поставленный на подоконник, освещенный падающим сквозь листву светом, является классическим натюрмортом. В этом очень естественном сочетании плоскостей и форм деликатно прописано ощущение материальности. Композиция фотографии построена с учетом того, что мы будем смотреть на нее сквозь призму традиции создания натюрмортов из предметов повседневной жизни. Сопоставление со знакомым нам живописным жанром необходимо и для восприятия работ из серии «Материалы» английского фотографа Питера Фрейзера (род. 1953). Снятый крупным планом сгусток синтетической пыли [122] представляет собой спираль, идеальную микровселенную мусора и метафору огромного космоса пыли вокруг нас. Сосредоточенное разглядывание художником сквозь объектив этого невнятного предмета превращает россыпь мусора, не имеющую статического состояния, не говоря уже о культурном значении, в живописную форму, которая обретает магические коннотации созвездия.

В серии Манфреда Вильмана (род. 1952) «Земля» запечатлены обычаи и уклад жизни небольшой деревушки в немецком регионе Штайерланд, а также смена в ней времен года [123]. На шестидесяти снимках, сделанных на протяжении двенадцати лет, начиная с 1981 года, Вильман через натюрморты, пейзажи и портреты раскрывает элементы сельского образа жизни, которые вызывают глубокое сопереживание его личному опыту от знакомства с этим местом. «Землю» можно описать как дневник жизни деревни. Однако творческий стиль Вильмана лишен нарративного субъективизма и интимности, о которых пойдет речь в пятой главе. Судя по всему, как движущей силой этого проекта, так и общим смыслом итоговой подборки стала та живописность, которую можно обнаружить в этом месте, а может, и в любом месте – нужно только всмотреться. В сложной драме, читающейся в разломах в стволе дерева, ветки которого обломились под тяжестью снега, Вильман находит нечто куда более значительное, чем обычный слащавый зимний пейзаж. Элегический след случившегося события – это своего рода параллель к заброшенным разрушающимся постройкам, о которых мы говорили ранее в этой главе.



123 МАНФРЕД ВИЛЬМАН. Без названия. 1988

Американский фотограф Рой Этридж (род. 1974) обращается к самым разным фотографическим стилям – его выбор зависит от того, что именно он фотографирует. Его репертуар включает в себя снятые на белом фоне студийные портреты в современном стиле, имитирующем стилистику модных журналов, «бесстрастные» фотографии архитектуры и красочные снимки подсмотренных в реальной жизни натюрмортов [124]. Отчетливо видно, что творческая состоятельность и многогранность Этриджа основаны на умении найти собственный подход к зрительным образам, которые видим мы все, и тем самым привлечь внимание как к самим предметам, так и к общепринятым или привычным способам их передачи и придания им зрительной значимости.



124 РОЙ ЭТРИДЖ. Розовый бант. 2001–2002

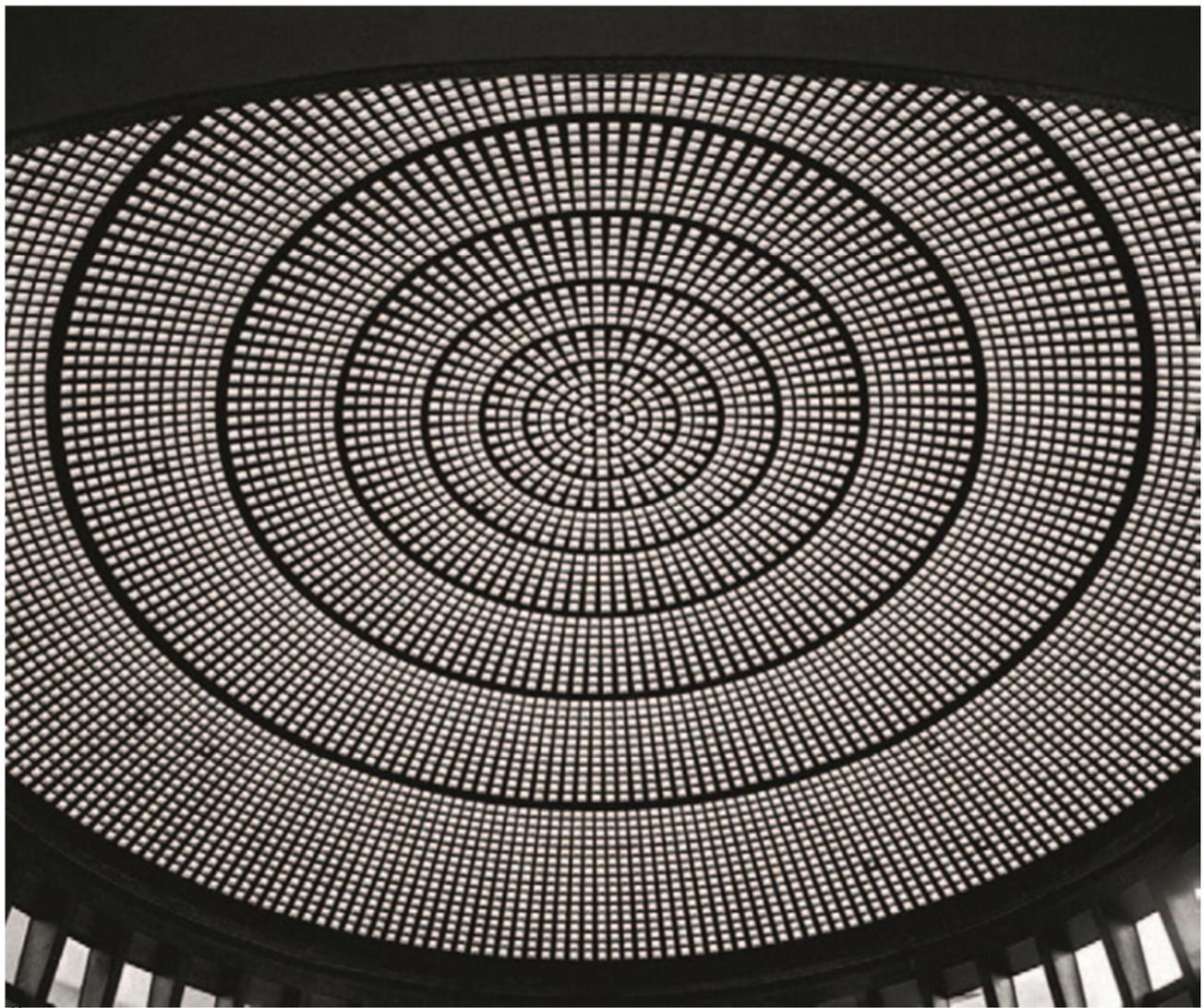
Творческий диалог со взаимоотношениями фотографии с ее предметом блистательно удается немецкому художнику Вольфгангу Тильмансу (род. 1968). С конца 1980-х годов Тильманс занимается совмещением в рамках одной работы уникальных и шаблонных изображений, фотокопий и собственных фотографий, выставляя их в самых разных форматах, от открыток до отпечатков, сделанных на струйном принтере. Тильманс работает в разных сферах, от журналов до музейных экспозиций и книг, среди его работ – портреты, пейзажи, модные фотографии, натюрморты, а в последнее время и абстрактные фотографии, вдохновленные ошибками при проявке. Его снимки фруктов, созревающих на подоконнике, и скудного содержимого кухонных буфетов отличаются проникновенной простотой. Другой его постоянный мотив, представленный здесь работой «Костюм» [125], – это одежда, вывешенная на просушку или брошенная хозяином на пол, на дверь или на перила. Безвольно-скульптурная форма, которую неизбежно обретает снятая одежда, содержит намек на форму тела, которое она когда-то облекала, точно сброшенная шкура животного, а сам акт снятия одежды создает сексуально-интимное ощущение.



125 ВОЛЬФГАНГ ТИЛЬМАНС. Комбинезон. 1997

Хотя фотографии Тильманса отличаются крайним разнообразием в смысле сюжетов и содержания, есть в них и повторяющиеся мотивы. К ним относятся, как в данном случае, спонтанные скульптуры, которые получаются из одежды, повешенной на вешалку или брошенной на пол.

Джеймс Уэллинг (род. 1951) часто обращается в своих работах к вопросу о том, как фотография способна придать форму и интеллектуальный смысл даже самым незначительным предметам. Уэллинг рассматривает бесконечное разнообразие возможностей, раз за разом фотографируя один и тот же предмет с разных точек. В 1980-е он создал серию, в которой предметная игра состояла в том, что в нее входили драпировки и занавесы, которые можно было считать и фоном для отсутствующих объектов, и собственно объектами. Слегка изменяя ракурс и освещение одних и тех же физических деталей, Уэллинг ставит под вопрос нашу уверенность в том, что, увидев предмет с одной-единственной точки, мы всё о нем узнали. Для серии «Источники света» он, как и следует из названия, фотографировал различные источники света, от солнца до флуоресцентных ламп [126], чтобы заставить зрителя задуматься над сущностью восприятия и предметности. Серия «Источники света» – отличный пример сочетания документальной роли фотографии с повтором. В результате из череды занятных наблюдений эта серия превращается в концептуальное произведение, предмет которого не так-то просто осмыслить, однако он постепенно раскрывается через ряд возможных состояний.



126 ДЖЕЙМС УЭЛЛИНГ. Равенштайн 6. 2001

«Диагональная композиция № 3» [127] Джеффа Уолла на первый взгляд кажется крайне необычной для этого художника работой, поскольку в ней нет ни актеров, ни впечатляющей мизансцены (см. главу 2). Перед нами вроде как случайный, неловко кадрированный снимок обычных предметов. Однако зигзаг плитуса, шкаф, швабра, ведро и грязный линолеум на полу – это не просто композиция, которую увидели мимоходом, а потом зафиксировали. Тщательно скомпонованные Уоллом незамысловатые предметы заставляют задаться вопросом о наших взаимоотношениях с фотографом: почему мы на это смотрим? В какой момент истории и нашей собственной биографии угол пола, показанный на фотографии, превращается в артефакт, достойный отдельного внимания? Какая необходима степень случайности при построении кадра, чтобы превратить эту композицию в абстракцию и заставить нас распознать в сочетании неподходящих предметов натюрморт? Прелесть работ Уолла в том, что, ставя перед нами эти сложные вопросы, они остаются самодостаточными произведениями искусства.

Фотографии Лоры Летински (род. 1962) одновременно и служат осмыслению натюрморта как отображения сути человеческих взаимоотношений через приметы домашней жизни, и заставляют нас задуматься о сути их представления в художественной форме [128]. Она фотографирует столы сразу после еды и между приемами пищи, что в композиционном плане мгновенно заставляет вспомнить голландские натюрморты XVIII века. Хотя Летински не ставит перед собой задачу познакомить нас с символическим языком фруктов, пищи и цветов, который был разработан в рамках этого жанра живописи, она привлекает наше внимание к метафорическому и нарративному потенциалу бытовых предметов, представленных в художественной форме. Сочетание уплощенности и пластичности создает в ее работах напряжение, которое как бы отменяет взгляд с монокулярной точки, традиционно приписываемый фотографии. Вместо этого Летински использует множественные сдвинутые ракурсы и планы, характерные для традиционного натюрморта, где предметы расположены под определенным углом друг к другу и размещены таким образом, что интуиция подсказывает нам, что в формальных взаимоотношениях между ними заключен некий

нарративный потенциал. Используя барочную образность нидерландской живописи, Летински создает фотографии исключительной красоты, однако точка (или точки) зрения придают им определенную неустойчивость. Это качество, привнесенное в контекст бытового натюрморта, служит намеком на душевные неурядицы, на то, что все в итоге ждет конец и распад.



127 ДЖЕФФ УОЛЛ. Диагональная композиция № 3. 2000

«Диагональные композиции» Уолла – это тщательно выстроенные натюрмортные фотографии, которые должны восприниматься как снимки случайно соположенных бытовых предметов. Помимо прочего, они являются размышлением над процессом формального упорядочивания, посредством которого бытовые предметы превращаются в сюжет с концептуальным наполнением и визуальной интригой.



128 ЛОРА ЛЕТИНСКИ. Без названия № 40. Рим, 2001

Летински создает сдвинутую перспективу, которая встречается в североевропейских натюрмортах XVII века, и привносит ее в нарратив о домашнем уюте и близких человеческих отношениях, которые прочитываются через то, что осталось после еды.

Особенно выразительно использование перспективы в контексте натюрморта выглядит на тех фотографиях, где акцент сделан прежде всего на том, как именно мы видим (или не видим) окружающие нас предметы. В определенном смысле, в этих работах рассмотрены не отдельные вещи, которые находятся рядом с нами, а наше восприятие целого.

В своей серии «Довольно далеко» [129] немецкая художница Ута Барт (род. 1956) сводит все содержание к пространству между предметами. В данном случае она сосредоточивается на оконной раме и виде за ней – размытые формы обозначают границы того, что осталось недоступно взгляду фотографа. Это позволяет нам с особой силой прочувствовать то, что мы отсекаем, на что не смотрим и, соответственно, не определяем как предмет или понятие, которые нам доступны. Если разглядывать фотографии Барт в музейных залах, они вызывают феноменологический резонанс. Пространство между зрителем и фотографией превращается в часть диалога между пространством и предметом, видением и не-видением.



129 УТА БАРТ. Без названия (№ 6). 1999

Итальянская художница Элиза Сигичелли (род. 1968) использует фоновую подсветку, чтобы создать ощущение дежавю, в рамках которого знакомыми предстают не собственно предметы, а атмосфера места, в котором они находятся. В подсвеченных местах на фотографии (например, свет падает через окно или отражается от блестящих поверхностей) создается временное напряжение за счет сочетания двух источников света: один расположен в световой витрине, другой исходит от самого слайда. Сигичелли использует этот эффект для выделения тех деталей интерьера, которые визуальны значимы, но сами по себе незамысловаты: мы можем ощутить воздействие пространства, представленного с максимальной обостренностью, но нам не представить себе, для чего именно оно используется и кто его обитатели. Художница приглашает нас воскресить в памяти те места, в которых у нас самих возникли те же обостренные чувства.



130 САБИНА ХОРНИГ.Окно с дверью. 2002

Сабина Хорниг (род. 1964) тоже прежде всего сосредоточивается на пространстве между изображением и предметом, как, например, в «Окне с дверью» [130]. В кадре сливаются изображения двух разных концов комнаты, сфотографированной через окно снаружи. Видны также здания и деревья, расположенные за спиной фотографа, – они отражаются в оконном стекле. В своих инсталляциях Хорниг прибегает к более прямолинейной и скульптурной стилистике – она встраивает фотографии в отдельно стоящие блоки и формы, которые заставляют вспомнить углы и грани архитектуры минимализма: тем самым художница выносит изображение за пределы музейных стен, в трехмерное пространство. Как и все работы, рассмотренные в этой главе, ее произведения, отталкиваясь от нашего знакомства с повседневными образами, приглашают задуматься о том, как мы видим и воспринимаем окружающий мир и насколько богаче делает его воображение.

Глава 5 Личная жизнь

В этой главе будет рассмотрено, как выглядят в современной фотографии нарративы о частной и личной жизни. На первый взгляд, раскрепощенный, субъективный, бытовой исповедальный характер многих представленных здесь фотографий ярко контрастирует со взвешенным, продуманным построением кадра, с которым мы сталкивались в предшествующих главах. Чтобы понять, как устроена «личная» фотография, полезно подумать о том, как именно она заимствует и переосмысляет приемы бытовой фотографии и семейных снимков, предназначенных для публичного показа. Если только в доме нет увлеченного фотографа-любителя, который пытается сделать особо качественные кадры,

семейные фотографии, как правило, не отличаются техническим мастерством и взвешенностью подхода. Задним числом мы часто жалеем, что тщательнее не продумали композицию снимка родных или друзей, что не потрудились избежать обычных помарок – попадания пальца в объектив или эффекта красных глаз. Однако ведь и судим мы эти фотографии отнюдь не по таким критериям. Нам важнее, что близкие нам люди присутствуют на некоем важном событии или мероприятии – что, собственно, и побудило нас сделать снимок. Многие фотографии, иллюстрирующие эту главу, содержат те же «ошибки». Сбитый ракурс, размытость, неровное освещение, цветовая гамма автоматического отпечатка – используются все эти приемы. Однако в художественной «личной» фотографии эти технические огрехи нехудожественной бытовой съемки начинают играть роль языка, с помощью которого фотограф делится со зрителем неким интимным переживанием. Использование внешних признаков любительской фотографии становится приемом, который сообщает о тесной близости между фотографом и его предметом.

Как правило, мы делаем фотографии в символические моменты семейной истории, наша цель – увековечить семейные узы и социальные достижения. Это мгновения, которые мы хотим для себя сохранить, как эмоционально, так и визуально. По большей части речь идет о совместном участии в неких значимых событиях: осыпают конфетти молодых после свадебной церемонии, задувают свечи на именинном торте, подают на стол еду по ходу религиозного праздника. Иногда фотографии фиксируют обряды «инициации»: домой принесли новорожденного, совершается первая поездка на новом велосипеде, бабушка учит внука читать или завязывать шнурки. В семейной фотографии, а теперь еще и видеосъемке, праздничность события подчеркивается визуализацией здорового распределения семейных ролей. При этом на таких изображениях полностью отсутствуют элементы, которые мы, в рамках своей культуры, считаем рутинными или табуированными. Художественная фотография, в свою очередь, не только обогащает эстетику семейных снимков, но и зачастую подменяет их эмоциональный фон более привычными ей компонентами: грустью, раздорами, зависимостями, болезнями. Кроме того, в качестве содержания она часто использует несобытийную сторону повседневности – изображенные на ней люди спят, говорят по телефону, едут в машине, скучают, отмалчиваются. Если в кадрах и появляются какие-то мероприятия, чаще всего они подаются с неожиданной стороны – перед нами либо пародия на нормальность, либо пронзительное ощущение неспособности общественных условностей сохранить порядок, например яркий букет цветов рядом с больничной койкой или вымученная улыбка на камеру, притом что в глазах стоят слезы.

«Личная» фотография, помимо прочего, воспроизводит контекст наших семейных кадров. На наших частных фотографиях мы всегда в состоянии отыскать следы подводных течений семейной жизни. Кто встал с кем рядом на групповом портрете? Кто отсутствует? Кто держит фотоаппарат? Глядя вспять, мы ищем визуальные ключи к последующим событиям, свидетельства некоего предначертания: можно ли различить в свадебной сцене предвестие будущего развода? Угадываются ли в позе ребенка признаки его асоциального поведения в будущем? Подобным же образом, «личная» фотография – это своего рода упражнение в психологическом анализе, в редактировании и упорядочивании на первый взгляд спонтанных моментов частной жизни, попытка вскрыть истоки и проявления внутренней жизни участников.



131 НЭН ГОЛДИН. Жиль и Гочо целуются, Париж. 1992

На протяжении почти тридцати лет одной из основных тем фотографий Нэн Голдин была нежность в отношениях влюбленных. Этот трогательный момент из жизни ее друзей Жилья и Гочо – часть серии, которую она снимала в 1993–1994 годах: Гочо заботился о своем любовнике Жиле до самой его смерти от осложнений СПИДа.

Наиболее сильное и непосредственное влияние на развитие жанра «личной» фотографии оказала американка Нэн Голдин (род. 1953). Она отдала тридцать лет продолжающемуся и поныне проекту: исследованию жизни избранной «семьи» друзей и возлюбленных, которое является не просто хроникой ее круга, но во многих смыслах еще и задает стандарты, относительно которых оценивают все «личные» фотографии и их создателей. Хотя фотографировать друзей Голдин начала еще в начале 1970-х, международное признание, равно как и почетное место на мировом художественном рынке, ей удалось завоевать только в начале 1990-х. Начало ее карьеры выглядит весьма примечательным (отчасти и потому, что о нем постоянно пишут в посвященной ей литературе). Первые ее фотографии, сделанные, когда ей не было еще и двадцати, были черно-белыми и объединялись в серию «Трансвестит», где была выразительно изображена жизнь двух трансвеститов, деливших с ней жилье, а также их окружение. В середине 1970-х Голдин посещала школу при бостонском Музее изящных искусств. Во время годовичного перерыва в учебе (когда у нее не было лаборатории, чтобы проявлять и печатать черно-белые фотографии) она перешла на цветные слайды. С тех пор она работает преимущественно в цвете.



132 НЭН ГОЛДИН. Шибхан в чужом доме № 1, Провинстаун, штат Массачусетс. 1990

Одно из многочисленных свойств фоторабот Голдин – это ее способность сочетать ощущение высокоэмоциональных спонтанных наблюдений за близкими ей людьми с обостренной чуткостью к эстетике. Этот неожиданный для героини и откровенный кадр отличается яркой цветовой гаммой и сходством с живописью.

В 1978 году Голдин переехала на Манхэттен, в Лоуэр-Ист-Сайд, и продолжала запечатлевать события, ситуации и зарождающиеся дружеские отношения в своем богемном окружении. Первые публичные показы ее слайдов состоялись в 1979 году в нью-йоркских клубах – либо под музыкальные записи, выбранные самой художницей, либо под живую музыку. Голдин изменила саундтрек (после 1987 года он стал неизменным), включив в него музыку, имевшую особое значение для нее и ее друзей, а также песни, которые ей рекомендовали в качестве музыкальных аналогов или иронических комментариев к ее слайд-шоу. В начале 1980-х на эти показы в основном приходили художники, актеры, киношники и музыканты, по большей части – ее друзья или те, кто присутствовал в кадре. После того как в 1985 году работы Голдин были показаны в Нью-Йорке на Биеннале Уитни, ее произведениями заинтересовались серьезные музеи, а на следующий год была опубликована ее первая книга, «Баллада о сексуальной зависимости», после чего ее творчество во всей его многогранности оказалось доступно широкой публике. К этому моменту Голдин уже сознательно группировала свои работы по темам, что заставляло зрителей задумываться не только об индивидуальной судьбе ее моделей, но и о более масштабных нарративах, имеющих универсальное значение. Например, «Баллада о сексуальной зависимости» – это очень личное повествование о

природе таких явлений, как сексуальные отношения, мужское одиночество, домашнее насилие и вредные привычки. Включенная в книгу статья Голдин представляет собой громкое заявление о том, что фотографировать любимых людей для нее – психологическая потребность. Ее описание того, как повлияло на нее самоубийство восемнадцатилетней сестры (Нэн тогда было одиннадцать), выглядит проникновенным оправданием той настойчивости, с которой она фотографирует психологически значимые вещи: для нее это способ сохранять верность собственной версии своей биографии.



133 НОБУЁСИ АРАКИ. Сексуальное желание Сикиё. 1994–1996

В конце 1980-х годов Голдин начали приглашать к участию в выставках и мероприятиях по всему миру, она стала устраивать персональные выставки. Новаторский дух ее творчества проник в систему художественного обучения, через которую прошла и она сама, и к концу десятилетия подход Голдин был повсеместно воспринят как очень успешное направление в художественной фотографии. В начале 1990-х годов, после публикации книги «Я стану твоим зеркалом» (1992), фотографии Голдин, посвященные ее непосредственному окружению, обозначили своего рода точку равновесия между победой и утратой. Ее проникновенная, лично окрашенная хроника страданий, причиняемых людям наркозависимостью, попытками от нее избавиться и болезнями, которые она влечет за собой, вплоть до СПИДа, послужила окном, позволяющим глубже проникнуть в суть этих общественных явлений **[131, 132]**. Со временем Голдин начала фотографировать людей, с которыми ощущала духовную близость, но при этом не была близко знакома. «Другая сторона» (1993) – это рассказ о трансвеститах и транссексуалах из городов, в которых она побывала (прежде всего – Манилы и Бангкока). Хотя Голдин воспринимают прежде всего как хроникершу жизни богемы и представителей контркультуры, по мере того как менялась ее собственная жизнь и жизнь ее ближайшего окружения, в ее творчестве возникали новые темы. В последние годы Голдин удалось преодолеть наркозависимость и, в буквальном смысле, увидеть, как ярко светит солнце: она стала включать в свои работы дневной свет (в ранних ее работах источниками освещения, как правило, служат тусклые прожекторы в клубах и барах). В ее произведениях появились новые темы и предметы: младенцы и маленькие дети ее друзей, секс в рамках длительных отношений, поэтические пейзажи и барочные натюрморты.



134 ЛАРРИ КЛАРК. Без названия. 1972

Откровенность, с которой Голдин повествует о своем тяжелом детстве, жизни в богемных кругах Лоуэр-Ист-Сайд, борьбе с наркозависимостью и мучительных сексуальных отношениях, заставляет нас поверить в то, что ее «личные» фотографии – это подлинная летопись частной жизни, а не просто псевдоэмпатические наблюдения. Для последующих фотографов, работающих в том же жанре, не меньшее значение имеет и то, что фотографии Голдин попали в мир искусства, по сути, по счастливой случайности: поначалу она делала эти снимки исключительно для себя, а не с целью стать знаменитым фотографом. Ее приход в профессию через художественное образование, а не через более традиционный путь от помощника коммерческого фотографа также снимает вопрос о том, свойственно ли Голдин приукрашивать или залакировывать тот образ жизни, который она изображает, – это обвинение выдвигали в адрес многих фотографов, пошедших по ее стопам.

«Личная» фотография содержит встроенную защиту от серьезных и тем более от негативных отзывов критики. Создавая на протяжении длительного времени некий набор снимков, фотограф как бы посвящает свою жизнь этому процессу. Новую книгу или выставку редко называют откровенным провалом, поскольку такой отзыв звучит как нравственная критика как жизни фотографа, так и его мотивации. Именно так обстояло дело с отношением к творчеству еще одного художника, посвятившего многие годы созданию «личных» образов, японца Нобуёси Араки (род. 1940). Араки приобрел известность в 1960-е годы благодаря своим острым, динамичным снимкам уличной жизни в Японии. Его работы публиковались в журналах и книгах, издававшихся в Японии группой Provoke, то есть он был представителем одного из самых смелых и экспериментаторских подходов к фотографии, использовавшейся в тандеме с новаторским графическим дизайном. Сегодня Араки известен прежде всего как фотограф, изображающий неприкрытую сексуальность [133]. Он – своего рода образец фотографического сладострастия: используя самые разные фотоаппараты, он делает десятки тысяч снимков с алчной легкостью, которая сообщает женскому телу, цветку, миске с едой или уличной сцене как буквальный, так и скрытый сексуальный смысл. Араки пользуется в Японии большой известностью, он выпустил около двухсот фотокниг, отличающихся энергичной компоновкой снимков в форме рядов, сопоставлений или последовательностей.

Известность за пределами Японии пришла к Араки только в начале 1990-х. То, что его творчество признали на Западе, связано как с субъективностью, так и со смелостью его

работ. Его фотографии молодых японок воспринимаются как визуальный дневник его интимной жизни: он утверждает, что вступал в половую связь с большинством изображенных женщин. В его работах часто усматривают своего рода фотографические прелиминарии, а отнюдь не отстраненный и эгоистический вуайеризм. То, что другие мужчины появляются на фотографиях крайне редко (обычно это клиенты или сексуальные партнеры женщин, которых фотографирует Араки), играет важную роль в поддержании такого восприятия его работ. Порой отношения между фотографом и моделью можно описать как сотрудничество – Араки даже намекает, что он вместе с фотоаппаратом помогает этим женщинам удовлетворить свои сексуальные фантазии. Однако, пожалуй, точнее было бы сказать, что женщины-модели охотно и с любопытством идут позировать Араки, чтобы стать частью его скандального творчества. Поскольку его фотоработы считаются дневником, в котором воспевается его искреннее вождение в отношении этих женщин, потенциальные споры по поводу порнографии и мужского эгоизма в его произведениях пресекаются изначально. Нежелание зрителей прочитывать работы Араки в буквальном смысле показывает, как «личной» фотографии удается уйти от тех споров, которые кипят вокруг почти всех других жанров современной художественной фотографии, да и фотографической образности в целом.

Откровенные портреты подростков и молодых людей американского фотографа и кинорежиссера Ларри Кларка (род. 1943) оказали, подобно работам Голдин и Араки, сильнейшее влияние на современную фотографию. Его книги «Талса» (1971), «Похоть подростков» (1983), «1992» (1992) и «Идеальное детство» (1993) посвящены саморазрушению, к которому приводят секс, наркотики и оружие в руках неблагополучных молодых людей. В «Талсе» представлены острые черно-белые снимки, сделанные Кларком между двадцатью и тридцатью годами, начиная с 1963 года [134]. Это самые его автобиографичные работы, своего рода дневниковая летопись молодости его самого и его друзей. Когда была опубликована «Похоть подростков», Кларку уже было около тридцати, и в изображении юности он обратился к следующему поколению бунтарей – он одновременно и сочувствует им, и общается с ними. Ощущение того, что Кларк смотрит на предмет изнутри, фиксируя процесс продвижения подростков-нигилистов ко взрослой жизни, подчеркнуто в статье, в которой он, с одной стороны, описывает события собственной жизни, совпадающие с тем, что представлено на его снимках, а с другой – заявляет, что им, взрослым, движет стремление снять те кадры, которые ему надо было бы снять в детстве. Хотя в 1980-е Кларк добился определенного признания в мире искусства, но широкая слава к нему пришла только после выхода в 1995 году его авторского фильма «Детки». Это вернуло в обращение его более ранние книги и позволило более широкой аудитории познакомиться с его изобличениями мнимого утешения от наркотиков и лирическими портретами подростков.



135 ЮРГЕН ТЕЛЛЕР. Автопортрет: сауна. 2000

В середине 1990-х нравственные импликации субъективного фотореализма сосредоточились не в мире искусства, а в сфере модной фотографии. Подробное рассмотрение взаимоотношений между искусством и модой не входит в задачи этой книги, однако важно отметить, что по мере того, как фотография занимала достойное место на рынке произведений искусства (при том что цены на нее все равно оставались ниже, чем на живопись и скульптуру), а современное искусство становилось все более модным, неизбежно происходило следующее: стилистические приемы из области художественной фотографии проникали в модную. В частности, развитие «личной» фотографии стало стимулом к привнесению доли сурового реализма в модные снимки. То, что впоследствии стало известным как фотография в стиле гранж, зародилось в конце 1980-х, в основном в кругу фотографов, стилистов и арт-директоров из Лондона, и вскоре начало проникать на страницы журналов мод. Под влиянием книг вроде «Баллады о сексуальной зависимости» Голдин, «Талсы» и «Похоти подростков» Кларка молодые модные фотографы 1990-х и их поклонники стали предпринимать попытки избавиться от фальшивого гламура залакированных модных снимков – а именно такие преобладали в 1980-е годы – и вместо этого показывать моду в том виде, в каком ею пользуется, подстраивая под себя, молодежь. Модели стали более худыми и юными, без яркого грима и замысловатых причесок, на место экзотических задников пришли голые студийные сцены и лишенные вычур интерьеры обычных квартир. Индустрия моды в ее извечном поиске нового не замедлила включить эти антикоммерческие жесты в свою рекламную стилистику и представить их на страницах глянцевого журналов, чем вызвала

серьезную критику прессы: мир моды обвиняли в пропаганде издевательств над детьми, пищевых расстройств и наркомании. В мае 1997 года президент Билл Клинтон произнес печально известную речь, после которой выражение «героиновый шик» вошло в повседневный обиход. Клинтон прежде всего выступал против рекламных кампаний, для которых использовались изможденные и угрюмые модели – по его словам, они своим видом склоняли к наркозависимости, причем в то время, когда героин и так вошел в моду. В целом, современной художественной фотографии удалось избежать цензурных гонений, которым подверглась модная фотография (хотя Клинтон и ссылался на работы Дан (sic) Голдин в своей речи). Причина этого, видимо, заключается в существовании тех способов самозащиты, о которых речь шла выше. Лишенная возможности пересказывать подлинные биографии фотографов и показывать грустную, уродливую обратную сторону личной жизни, модная фотография с ее откровенно коммерческим уклоном предсказуемо стала мишенью для общественных активистов.



136 КОРИННА ДЭЙ. Тара сидит на горшке. 1995

В этой атмосфере в мир искусства вступили два фотографа. Немец Юрген Теллер (род. 1964) еще задолго до обвинений Клинтона сочетал художественную фотографию с модной. Уже в начале 1990-х его фотографии пользовались большим успехом в мире моды. Впоследствии его сделанные как бы между делом модные фотографии, снятые 35-миллиметровым объективом, стали, вместе с неопубликованными натюрморты и семейными снимками, появляться в его книгах и на выставках, получив некоторое признание критики. Однако поначалу, даже притом, что способность Теллера создавать интригующие кадры и выразительно их дорабатывать не подвергалась сомнению, изысканный образ жизни его моделей и поп-звезд выглядел слишком гламурным для того, чтобы в мире художественной фотографии к автору отнеслись всерьез. Однако в 1999 году Теллер представил свой проект «Поди глянь», в который вошли короткий фильм, книга и несколько выставок, – и этот проект позволил ему занять достойное место в мире искусства. «Поди глянь» – так называется ситуация, когда агент отправляет модель на встречу с фотографом в надежде, что она получит заказ на съемки для какого-то модного проекта. В течение года Теллер фотографировал моделей, приходивших на такие встречи, просто и проникновенно отображая нелегкую, полную ложных надежд жизнь этих девушек. Проект показал, что Теллер – не только рядовой, пусть и довольно самобытный создатель модных снимков, из его работ

стало видно, что он способен и на критику этой индустрии. В последнее время Теллер продолжает работать в том же ключе. В серии «Сказочные комнаты» (2002) он довел свою откровенную и даже жестокую фотографическую чувственность до новых пределов. Среди этих работ – а это особенно примечательно, если учитывать, что впервые признание пришло к нему в индустрии моды, – есть и такие, где он обращает камеру на себя [135].



137 ВОЛЬФГАНГ ТИЛЬМАНС. Луц и Алекс обнимаются. 1992

Несмотря на то что сделанные в начале 1990-х модные фотографии Коринн Дэй (1965–2010) отмечены редкостным и последовательным духом противоречия, она мудро решила не выставлять их в мире искусства. В область фотографии Дэй пришла в качестве модели. Потом она начала фотографировать других моделей, которые использовали ее снимки для своих портфолио. Тем самым она обратила на себя внимание арт-директора лондонского журнала *Face*, которого привлекло отсутствие претенциозности и заносчивости в ее работах. Зная, как устроена жизнь по обе стороны объектива, Дэй стала использовать полученные заказы для того, чтобы развенчивать гламурное мифотворчество модной индустрии. Ее антагонизм в отношении мира моды привел к тому, что ее биография скорее облегчила, чем усложнила ей переход в сферу искусства. Другая ее особенность состояла в том, что она вроде как не питала никаких коммерческих амбиций по поводу своих модных фотографий, более того, ее неожиданный дебют в мире фотографии был совершенно непредвиденным – что теперь является почти обязательным требованием ко всем фотографам, работающим в «личном» стиле. Дэй отклонила предложение перенести самые известные свои модные снимки – например, Кейт Мосс, – в мир искусства; возможно, этим она хотела сказать, что то,

что выглядело радикальным жестом в контексте журналов, потеряется в музее. Вместо этого она опубликовала хронику собственной жизни в конце 1990-х, сосредоточившись на том периоде, когда с ней случился опасный припадок, ее увезли в больницу и обнаружили опухоль мозга. В «Дневнике» (2000) изображения Дэй в больнице, в период перед операцией по удалению опухоли и последующего выздоровления, представлены как своего рода отрывистые музыкальные ноты, разбросанные среди многочисленных фотографий высокопоставленных и обычных людей из круга ее общения. Стилистика этой книги и сопровождавших ее выставок оставалась в русле установившихся на тот момент канонических представлений о «личной» фотографии. Помимо выходных данных, в книге нет других текстов, кроме написанных от руки названий снимков, которые заставляют вспомнить «Похоть подростков» Ларри Кларка. Что касается содержания, готовность Дэй снимать саму себя и своих друзей в уязвимые и интимные моменты жизни [136] служит нам сигналом того, что масштаб и глубина человеческих чувств, запечатленных в «Дневнике», прекрасно вписываются в традицию, родоначальницей которой стала Нэн Голдин.



138 ВОЛЬФГАНГ ТИЛЬМАНС. Если важна одна вещь, важно все. Вид инсталляции. Галерея Тейт, Лондон. 2003

Тильманс внес важнейшие изменения в практику экспонирования фотографий в музейном пространстве. Он смешивает масштабы, процессы и жанры и создает для каждой выставки новые взаимосвязи между своими фотографиями и новый подход к их восприятию.

Вольфганга Тильманса часто несправедливо называют человеком, который начал свою карьеру в модной фотографии, а потом переметнулся в сферу искусства. На самом деле Тильманс с самого начала демонстрировал уверенное понимание того, какой потенциал несет в себе сдвиг смысла и наполнения его фотографий, проводя эксперименты в самых разных контекстах, в том числе в журналах, галереях и книгах. В начале 1990-х некоторые молодежные журналы придерживались антикоммерческого направления, что означало, что они являются динамичными и наиболее доступными площадками для представления работ

молодых фотографов. Фотографии Тильманса, изображавшие его друзей, а также завсегдатаев клубов и дискотек начала 1990-х, зачастую сделанные в эстетике «мгновенного кадра», естественным образом прижились на страницах лондонского журнала *i-D*[137]. Однако его творчество вдохновлялось вещами куда более интересными, чем желание представить свои работы публике. Тильманс берет за основу воспроизводимость фотоизображения и всячески варьирует ее с целью создания нарратива: он ставит в один ряд открытки, отрывные листы, отпечатки, сделанные фотографическим способом и на струйном принтере, причем самых разных размеров, и тем самым демонстрирует нам захватывающий, неоднозначный и неиерархический способ рассматривания фотографий. Его инсталляции [138], в которых архив его старых работ использован в качестве сырья, – в каждом случае из него создаются новые ритмы и взаимосвязи, – выводят восприятие его фотографий на новый уровень непосредственности. Этот прием, типичный для работ Тильманса, сильно отстоит от более традиционного и изысканного представления изображений в рамках, вывешенных в ряд в музее, и он стал одной из важных вех в практике экспонирования художественной фотографии.



139 ДЖЕК ПИРСОН. Лежащий молодой неаполитанец. 1995

В начале 1990-х в моду вошли динамизм и нарративная наполненность, которые фотография «мгновенного кадра» придает художественным инсталляциям в смешанной технике. Джек Пирсон, использует свои фотографии, изображающие природу, полуодетых и обнаженных мужчин [139], в диалоге с инсталляциями, подобными «Серебристой занавеске» (1991) – небольшой платформе с укрепленной на ней незамысловатой металлической занавеской. Включение «личной» фотографии в более гламурные работы Пирсона позволяет нам понять, кто или что служит отражением его визуальных или сексуальных желаний, и подчеркивает,

что его искусство строится на автобиографических нарративах. При этом, поскольку большинство его фотографий имеют постановочный характер, причем до такой степени, что принимают форму популярных клише, Пирсон, судя по всему, сознательно вводит в современное искусство язык бытовой фотографии.



140 РИЧАРД БИЛЛИНГЕМ. Без названия. 1994

Стремительный взлет английского художника Ричарда Биллингема (род. 1970) пришелся на начало 1990-х, когда он стал создавать своеобразную летопись жизни своей семьи. В то время он занимался живописью в Художественном колледже Сандерленда и снял ряд фотографий своих родителей, Рэя и Лиз, а также брата Джейсона, намереваясь использовать их как эскизы к картинам. Приглашенный экзаменатор, который одновременно работал художественным редактором одного журнала, увидел эти фотографии в мастерской у Биллингема и натолкнул его на мысль, что с их помощью он может изобразить свою семью выразительнее, чем с помощью картин. В 1996 году был опубликован альбом фотографий Биллингема «Рэй – смешной» с минимальным количеством текста и очень выразительным рядом снимков, на которых Рэй падает с ног, выпив самодельного пива, или ссорится с Лиз, а Джейсон играет в компьютерные игры, – все это происходит в их тесной квартирке для малоимущих в Западном Мидленде [140]. Опубликованные материалы, посвященные Биллингему, в основном рассказывают о его непростой молодости, безыскусно-наивной творческой манере и происхождении из бедной семьи. Действительно, когда Биллингем снимал эти кадры, он понятия не имел, что они будут висеть на стенах Лондонской королевской академии (во время скандального шоу «Сенсация», 1997), однако поверить в его утверждение, что он просто фотографировал свою семью, не вкладывая в это собственных понятий об искусстве, довольно трудно. На поверхностном уровне он предполагал использовать эти снимки как основу для своих картин и именно поэтому пользовался фотоаппаратом, хотя не имел никаких профессиональных или технических навыков, и искал композиционные решения, которые подходят для живописи. Биллингем и до того показывал в своих работах хаотичность и безысходность домашней жизни, и даже если ему было совершенно неизвестно, что это одно из направлений в современной фотографии, он все равно действовал с позиции человека, взывающего более критического понимания

повседневной реальности своей жизни.



141 НИК УОПЛИНГТОН. Без названия. 1996

Книга Уоплингтона «Один в поле не воин» содержит ряды отпечатанных под обрез фотографий, кадров из телепередач, а также снимков из окон движущихся машин и поездов. Уоплингтон создал эту динамичную подборку, исследуя по всему миру разнообразие и единство этоса

В книге Ника Уоплингтона (род. 1965) «Один в поле не воин» представлен сложный и выразительный ряд изображений и рукописных подписей – это амбициозный динамичный взгляд на молодежную культуру, сложившийся в ходе интенсивных путешествий по всему миру [141]. Это был совместный проект с английским журналом *Dazed and Confused*, который подписался на то, чтобы публиковать серию Уоплингтона частями в виде приложений. Ощущение общих черт и различий, присущих социальным группам, с которыми Уоплингтон сталкивался в Нью-Йорке, Токио и в Сиднее, блистательно отражено как в стилистике «моментального снимка», так и в выразительном дизайне книги. Совершенно иначе, но не менее красноречиво различные аспекты социального поведения выявляет в своих фотографиях последнего времени Анна Фокс (род. 1961). Хотя самые известные фотографии Фокс, например ее серия офисных кадров середины 1980-х, сделаны не в домашней обстановке, она запечатлевает и жизнь собственной семьи. Домашняя съемка дает фотографу прямо в руки целый набор предметов и сюжетов, способный удовлетворить его потребность к художественному осмыслению реальности, и одновременно позволяет осмыслить и обнародовать подробности собственной повседневной жизни. В последние годы Фокс перестала публиковать отдельные фотографии вещей, которые сделали своими руками или бросили ее дети, и стала создавать серии, объединенные внутренним сюжетом и нарративом. На представленной здесь работе – статуэтка Деда Мороза, которую сделал ее старший сын; Фокс фотографировала ее на протяжении нескольких дней [142]. Фигурка, комичная и жутковатая, постепенно приобретает форму, а Фокс фиксирует не только продукт фантазии своих детей, но и связь между игрой и творчеством, которая присуща как скульптуре, так и работе фотографа в процессе интуитивного поиска таких непосредственных

кадров.



142 АННА ФОКС. Из серии «Триумф и падение Деда Мороза, ноябрь/декабрь 2002». 2002

Это фотография из серии, в которой Фокс показывает создание, доработку и окончательный вариант фигуры Деда Мороза, которую делал ее старший сын. Модель на всех стадиях выглядит гротескно-нелепой, что подчеркнуто насыщенными цветами автоматических отпечатков со снимков, сделанных «мыльницей».

Реклама выставки работ Райана Макгинли (род. 1977) в нью-йоркском Музее американского искусства Уитни (2003) свидетельствовала о том, что «личная» фотография стала устоявшимся жанром и молодые авторы, вроде Макгинли, создают летопись своей жизни, прекрасно сознавая, что у этого вида современного искусства уже возникла особая традиция. Вероятность того, что работы начинающего фотографа будут обладать одним только непреднамеренным сходством с произведениями Нэн Голдин, становится все меньше. Макгинли еще подростком познакомился с Ларри Кларком, а потом, когда изучал графический дизайн в Нью-Йорке, занялся фотографией. Вывод, который можно сделать из фактов его биографии, заключается в том, что он с самого начала знал: снимки, на которых запечатлена его жизнь и жизнь его друзей, в один прекрасный день могут привлечь к себе внимание публики. Многие фотографии Макгинли сделаны на Манхэттене, в Лоуэр-Ист-Сайд; хотя этот район полностью преобразился с конца 1970-х и стал довольно приличным, но именно здесь делала свои первые фотографии Нэн Голдин. Возможно, в этом следует видеть указание на то, что «личная» фотография в исполнении Макгинли – это возвращение к общепризнанному наследию с одновременным его переосмыслением. Новым в его работах является отсутствие озлобленности и пафоса, которые были очень характерны для более ранней «личной» фотографии, – на их место пришел намеренно-игровой подход, который фотограф разделяет с моделями, ставя перед собой задачу создания нарративов, которые впишутся в контекст мира искусства [143].



143 РАЙАН МАКГИНЛИ. Глория. 2003

«Моментальные» снимки Хиромикс (Тосикавы Хироми; род. 1976), в том числе автопортреты, фотографии друзей, путешествий и домашней жизни, превратили ее в родной Японии в культовую фигуру. Ее пристрастие к дневниковой фотографии строится на том, что это – вклад в искусство нового поколения фотографов, воспринявших традицию спонтанности и непосредственности от Нобуёси Араки, однако обогативших ее новыми подходами и сюжетами. Благодаря своему полу, физической красоте и молодости Хиромикс очень похожа на многих моделей Араки. Она передает дух художественного высвобождения, характерный для «личной» фотографии: личность фотографа проявляется скорее через описание его жизни, чем через более стереотипные понятия пола и возраста, которыми чаще оперируют ее коллеги [144].



144 ХИРОМИКС. Из серии «Хиромикс». 1998

К 24 годам Хиромикс уже опубликовала пять фотокниг. Это отчасти отражает то, насколько интимно-дневниковая фотография подходит к книжному формату – соположение и визуальный ритм в рамках одной страницы используются для построения нарратива. Кроме того, это свидетельствует о том, что фотопроекты, выполненные в форме книг, пользуются в Японии большой популярностью, – и то и другое повлияло на дизайн фотокниг на Западе.



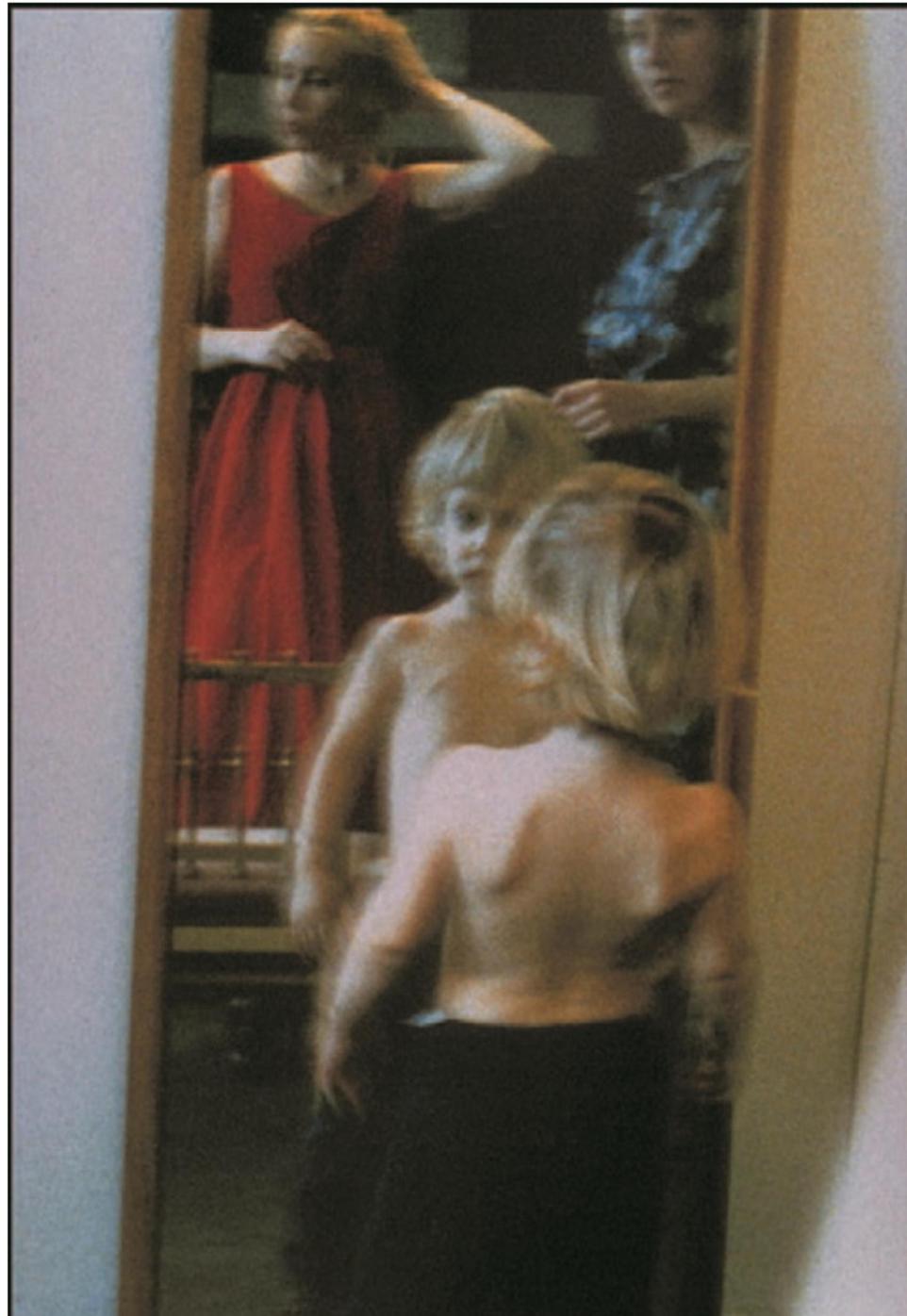
145 ЯН ЮН. Фантазийное в туннеле. 2003

Иногда «личная» фотография основана на том, что жизнь целой социальной группы предстает в ней в форме произведения искусства. Китайский художник Ян Юн (род. 1975) фотографирует друзей, чтобы показать мировосприятие молодых китайцев-горожан [145]. Его снимки по большей части сделаны ночью в Шэньчжэне, одном из китайских финансовых центров, кадр он выстраивает с участием своих моделей. Его фотографии не выглядят особо театрализованными, поскольку в них, как правило, отражена одна и та же эмоция – скука. Возникает ощущение, что человек чего-то ждет, что ему нечем заняться. Кроме того, возникает впечатление, что Ян Юн и его модели постоянно используют в своей жизни стереотипы и позы, почерпнутые из журналов мод, в особенности тех, где представлена молодежная культура 1990-х. Алессандра Сангвинетти (род. 1968) посвятила четыре года фотопроекту, в котором участвовали две ее двоюродные сестры, живущие под Буэнос-Айресом в Аргентине [146]. Совместная работа заключалась в том, что девушки сами решали, в каком виде предстанут на снимке, часто это подразумевало разыгрывание какой-то сценки и переодевание. Роль фотографа заключалась в том, чтобы помогать девушкам самовыражаться и одновременно фиксировать этот процесс, а не в выстраивании каждого отдельного кадра. Следствием тесного и доверительного сотрудничества Сангвинетти с ее сестрами стало то, что она получила возможность делать и другие, более самостоятельные снимки, на которых девушки запечатлены в своем естественном виде.



146 АЛЕССАНДРА САНГВИНЕТТИ. Моя жизнь. 2002

На протяжении двадцати с лишним лет Аннелис Штрба (род. 1947) фотографировала своих ближайших родственников: двух дочерей, а в последнее время – внука Самуэля-Мачию [147]. Возникает ощущение, что родные привыкли к тому, что Штрба снимает их в повседневной жизни, и ведут себя совершенно раскрепощенно. Смещенный ракурс и размытость изображений свидетельствуют о том, что, стремясь запечатлеть взаимоотношения своей родни и ее повседневную жизнь, Штрба действует торопливо и исподтишка. Сама она появляется на снимках редко, однако ее присутствие и точка зрения всегда ощутимы. Иногда присутствие фотографа выдает то, что модели смотрят на нее и ее фотоаппарат и реагируют на это. На более тонком уровне ее положение внутри семьи подчеркивается выбором момента съемки – за едой, во сне, в ванной, во время передвижений по дому. В книге «Оттенки времени» (1998) Штрба дополняет домашнюю съемку пейзажами и архитектурными видами, а также старыми семейными фотографиями, тем самым вписывая рассказ о своей семье в исторический, географический и личный контекст.



147 АННЕЛИС ШТРБА. В зеркале. 1997

Две художницы, Рут Эрдт (род. 1965) [148] и Элинор Каруччи (род. 1971) [149], снимают членов своей семьи и на уровне ощущения подчеркивают архетипический характер нарративов о личной жизни – например, об отношениях матери и дочери или о мировосприятии ребенка, стоящего на пороге взрослой жизни. Техника обеих отличается нейтральностью, здесь нет ярко выраженной стилистики, вроде моментального семейного снимка. Речь идет о поиске формы фотографии, которая, оставаясь рассказом о взаимоотношениях между фотографом и его близкими, одновременно служит обобщением таких отношений и моментов жизни. И Эрдт, и Каруччи сознательно убирают из своих снимков определенные элементы, например одежду и мизансцену, чтобы затруднить датировку и привязку изображения к реальности. С помощью этого подхода они добиваются символического, обобщенного прочтения кадров, где изображены их личные взаимоотношения с близкими.



148 РУТ ЭРДТ. Пабло. 2001

Швейцарская фотохудожница Рут Эрдт опубликовала подборку портретов своих друзей, возлюбленных и родных, которую создавала шестнадцать с лишним лет. В книге представлены как спонтанные, так и постановочные портреты; возникает ощущение, что попытки художницы запечатлеть повседневную жизнь не вызывают у ее близких отторжения, они готовы ей содействовать.

Как мы уже отметили, фотографии частной и повседневной жизни часто делают в «моментальной» эстетике, фотограф открыт к тому, чтобы спонтанно отобразить некий момент обыденной жизни. Однако хронику личной жизни можно вести и иными способами. Тина Барни (род. 1945) много лет фотографировала свое состоятельное семейство, живущее на американском Восточном берегу, и тем самым создала своего рода шаблон того, как художественная фотография способна визуализировать семейные связи, не прибегая к манерности моментальной фотографии. По словам самой Барни, ее подход близок к антропологическому исследованию, на фотографиях изображены ритуалы, позы и обстоятельства, которые служат ключами к культурному конструкту личных отношений и общественного положения. В сравнении со многими снимками из этой главы ее фотографии выглядят постановочными. Сдержанное поведение моделей Барни отчасти связано с тем, что они понимают: их фотографируют [150]. Это придает ее работам сходство с фотопортретом XIX века: жизнь и движение продолжаются за кадром, а пока Барни быстро меняет пленку и выбирает ракурс, ее модели послушно замирают, чтобы дать ей сделать свое дело. Подход Барни отличается от стилистики спонтанных кадров, сделанных автоматическим

фотоаппаратом, однако ее успех тем не менее зависит от того, сможет ли она подметить, как жесты и выражения лиц моделей подсознательно выдают их личные свойства и взаимоотношения друг с другом. Пространственные отношения между моделями всегда ярко выражены, признаки внутренней близости или дистанцированности между членами семьи показаны через детали: например, кто смотрит в объектив, а кто – в сторону. Каждая группа тщательно вписана в кадр, возникает ощущение, что эти люди принадлежат к одной семье, кроме того, портрет позволяет отследить динамику их отношений.



149 ЭЛИНОР КАРУЧЧИ. Мама и я. 2000

К самым влиятельным авторам портретов, во всей полноте отражающих динамику отношений внутри семьи, относится американский художник Ларри Салтэн (1946–2009). Его книга «Домашние картины» была опубликована в 1992 году, через десять лет после начала соответствующего проекта. Книга представляет собой любовное исследование жизни его родителей. Среди фотографий есть постановочные – Салтэн говорит, что ему удалось убедить родителей сделать их после того, как он получил согласие снимать их, пока они занимаются домашними делами. Другие [151] представляют собой непосредственные наблюдения, по ходу которых фотограф остается вовлеченным в повседневную жизнь родителей. Кроме того, в книгу вошли семейные фотографии и отдельные кадры с 8-миллиметровой видеопленки. В подборке есть фотографии его родителей на профессиональных и публичных мероприятиях – здесь показаны те аспекты их жизни, в которых сам он, будучи ребенком, участия не принимал. Есть фотопортреты его матери и снятое отцом видео Салтэна в детстве – тем самым подчеркнута, каким образом такие фотографии неосознанно обнажают взаимоотношения между близкими людьми. Ощущение причастности к семейной истории возникает и из записи разговоров, которые они все втроем вели по поводу проекта Салтэна.



150 ТИНА БАРНИ. Филип и Филип. 1996

Документальный проект американца Митча Эпстайна (род. 1952) носит название «Семейный бизнес»; он продолжался три года и посвящен отцу фотографа [152]. Проект был начат, когда Эпстайн вернулся в родительский дом, чтобы помочь родителям справиться с кризисом, который оставил его отца практически без средств к существованию. С помощью фотографии и DVD-камеры Эпстайн начал фиксировать, как его отец, с его трудолюбием и честностью – этическими принципами, соответствующими культурным ценностям послевоенной Америки, оказался на грани личной и семейной трагедии. В «Семейном бизнесе» задействован целый ряд визуальных элементов. Эпстайн фотографирует интерьеры, в которых протекает жизнь его отца, в частности дом, работу и клуб, в котором он состоит. Эти фотографии он дополняет портретами разных людей – сотрудников отца, членов семьи и друзей. На видео Эпстайн представил ключевые моменты этого периода жизни отца, в том числе его выздоровление после операции на сердце и подготовку мебели из отцовского магазина к распродаже перед ликвидацией. Этот проект производит такое сильное впечатление потому, что фотограф визуализирует свой предмет с тончайшими нюансами, а связано это с полной эмоциональной вовлеченностью: он фиксирует все, от простейшего жеста до символического значения того, что извне показалось бы малозначительной деталью. Как и в работах Тины Барни, перед нами замечательное сочетание фотографической дистанцированности и предмета, знакомого фотографу во всех подробностях.



151 ЛАРРИ САЛТЭН. Спор за кухонным столом. 1986.

Проект Салтэна «Домашние картины» включает в себя как постановочные, так и спонтанные снимки родителей художника, а также семейные фотографии и видеокадры – в результате возникает выразительный портрет семейных уз. Проект включает в себя тонкие наблюдения за взаимоотношениями матери и отца.

Роль фотоаппарата в отношениях Колина Грея (род. 1956) со своими родителями принимала различные формы – документированием жизни своей семьи он занимался многие годы. Говоря о самых значимых моментах в своей жизни фотографа, Грей описывает фотоаппарат как символическое средство управления внутренними взаимосвязями в семье и одновременно – как инструмент их визуализации. Начиная с 1980 года он регулярно возвращался в родительский дом и просил отца и мать поучаствовать в качестве моделей и актеров в постановочных драмах перед объективом – в частности, они разыгрывали фрагменты общих воспоминаний о прошлых событиях, чтобы запечатлеть динамику своих внутренних взаимоотношений. В последнее время (начиная с 2000 года) Грей делает акцент на физическом одряхлении своих пожилых родителей [153]. Фотограф отмечает изменение их образа жизни – например, то, что они гораздо чаще стали бывать в церкви и у врачей. Кроме того, отмечено и изменение положения его матери после инсульта – с этого момента отцу пришлось за ней ухаживать. Смысл этого проекта Грей описывает как вовлечение зрителя в его собственные тихие терзания – он не в силах остановить процесс старения любимых людей. Фотография используется здесь для того, чтобы рассказать о едином для всех опыте постепенной личной утраты, а также служит для фотографа средством достижения катарсиса.



152 МИТЧ ЭПСТАЙН. Папа IV. 1993

Проект Эпстайна «Семейный бизнес» выстроен вокруг одной центральной фигуры – отца художника. В проекте отражены изменения в жизни отца, показанные на фоне культурных и экономических изменений в амери

На протяжении последних нескольких страниц мы отошли в разговоре о фотографиях личной жизни от динамичных портретов друзей и домашних драм и обратились к более точечным, отстраненным единичным портретам. Это состояние является постоянной темой работ финской художницы Элины Бротерус (род. 1972), которая делает проникновенные автопортреты, показывая те моменты жизни, когда она чувствует себя особенно неуверенно и неприкаянно. «Французские сюиты» [154] – это серия, снятая в 1999 году, когда Бротерус жила в доме художника во Франции и переживала из-за отрыва от привычной жизни и неспособности полноценно общаться на иностранном языке. На стены ее скромного временного жилища наклеены желтые «липучки», а на них записаны французские слова и выражения, которые она пыталась выучить. На фотографиях показано, как именно она пытается освоить иностранный язык, эффект получается трогательный и комический. Некоторые фразы действительно нужны для бытового общения в чужой стране, другие Бротерус специально придумала и потом инсценировала (как в данном случае), в игровой форме подчеркнув то, что способна общаться только в рамках банальности и неестественной детскости, неизбежных при изучении нового языка.



153 КОЛИН ГРЕЙ. Без названия. 2002

Не менее трогательно эмоциональное состояние фотографа отражено в серии Бреды Бебан (1952–2012) «Чудо смерти» [155]. На этих фотографиях показано переживание тяжелой утраты – они сделаны после смерти ее партнера в жизни и творчестве Хрвое Хорватича в 1997 году. Урна с его прахом сфотографирована у них дома, где все еще лежат его вещи и сохранились приметы их совместной жизни. На снимках показано, как Бебан перемещает урну по дому, не в состоянии найти ей постоянного места – этим подчеркнута ее неспособность смириться с утратой. Фотографии Бебан служат особенно ярким доказательством того, что «личная» фотография способна простодушно, без излишней вычурности показывать незамысловатую бытовую деталь и при этом сообщать ей всю глубину человеческих переживаний.



154 ЭЛИНА БРОТЕРУС. Нос месье Шевалея. 1999

Надписи на листках: «Нос месье Шевалея», «Градусник», «Замок», «Черный зонтик».



155 БРЕДА БЕБАН. Чудо смерти. 2000

Визуальный дневник того, как Бебан перемещала урну с прахом ее партнера в жизни и в творчестве из одной комнаты их дома в другую, служит проникновенным рассказом о ее утрате. В совместных фильмах и фотоработах Бебан и Хорватича часто использовалось повторение действий и ритуалов, судя по всему, в этой серии Бебан создает зеркальный портрет их общего творчества.

Глава 6

Исторические моменты

В этой главе будет рассказано, как фотография повествует о том, что происходит в мире и как в нем живут люди. Как фотографы сделали шаг от критики старого подхода, который якобы лишил фотографию ее документальной силы, к практикам, в которых художественные стратегии используются с целью сохранить общественно-политический смысл произведения? Увидев пустоту, которая возникла в результате снижения числа заказных документальных проектов и перехода функции самых оперативных носителей информации к телевидению и сетевым СМИ, фотографы подготовили собственный ответ, который состоит в том, чтобы задействовать средства искусства, его особую атмосферу и контекст.





156 СОФИ РИСТЕЛЬХЮБЕР. Ирак. 2001

Свой опыт знакомства с Ираком в 2000 и 2001 годах Софи Ристельхюбер описывает как «невероятный бросок длиной в тысячи лет: от древнейших цивилизаций, существовавших на этой земле, до первой Войны в заливе, когда американские истребители F16s совершали у нас над головами разведывательные полеты. Вид окаменелостей преследовал меня еще со времен работы в Бейруте – более чем двадцатилетний цикл, который вот-вот завершится».

По большому счету современные фотохудожники избегают стилистики репортажа, для чего замедляют процесс создания кадров, остаются вне гущи событий и прибывают на место

после того, как главное уже произошло. Использование средне- и широкоугольных объективов (в отличие от 35-миллиметрового формата), которые обычно не увидишь в местах военных действий и гуманитарных катастроф, по крайней мере с середины XIX века, служит признаком того, что новое поколение фотографов повествует о событиях в обществе в размеренной, вдумчивой манере. Изменилась и тематика фотографий: фотограф не находится в хаотичном эпицентре событий, не снимает человеческую боль и страдания вблизи, а вместо этого обращается к тому, что остается после подобных трагедий, часто избирая стилистику, которая предполагает взвешенное оценочное суждение.



157 ВИЛЛИ ДОГЕРТИ. Темные пятна. 1997

Вилли Догерти – один из многих британских художников, к которым также принадлежат Пол Сирайт, Дэвид Фаррелл и Энтони Хоуи, которые разрабатывают визуальные приемы для отображения конфликта в Северной Ирландии. Через аллегорическое использование фотоискусства Догерти показывает, что сложную политическую ситуацию можно осмыслить в зрительных образах, выходящих за рамки традиций документальной фотожурналистики.

Одним из самых влиятельных фотографов, работающих в этой области, является француженка Софи Ристельхюбер (род. 1949). Во всех ее работах, от фотографий Бейрута в начале 1980-х по ходу гражданской войны в Ливане до снимков хрупких границ Узбекистана, Таджикистана и Азербайджана в начале нового тысячелетия, представлена визуализация трагической повторяемости процессов разрушения природы и цивилизаций. В 1991 году, сразу после первой войны в заливе, Ристельхюбер работала в Кувейте, снимая с воздуха следы бомбежек и перемещения войск, а с земли – страшные следы сражений, например брошенную одежду и груды использованных разрывных снарядов. Проект получил название «Fait» – с французского это можно перевести и как «факт», и как «сделанное», «свершенное». Мрачная и непредставимая цепь причин и следствий военных событий очень красноречиво представлена в ее фотографиях, сделанных в Ираке в 2000 и 2001 годах [156]. На некоторых самых безжалостных ее кадрах, где показаны разрушения, вызванные войной, обгоревшие пни служат метафорами как погубленной жизни, так и экологических богатств этого края.



158 ЗАРИНА БХИМДЖИ. В этом асфальте спрятаны воспоминания. 1998–2003

Свой проект, посвященный Уганде, Бхимджи описывает как «обучение искусству вслушиваться в различия: вслушиваться глазами, вслушиваться в изменения тональности, в разницу в цвете».



159 ЭНТОНИ ХОУИ. Минное поле, Босния. 1999

Серия Энтони Хоуи «Спорные территории», отснятая в Ирландии, Боснии и Косове, выявляет в пейзаже малозаметные признаки границ, тем самым создается метафора общественно-политического наследия гражданской войны.

Центральной темой фотографий и видеофильмов Вилли Догерти (род. 1959), художника из Северной Ирландии, с 1980-х годов остается конфликт у него на родине. Он использует сочетание разных форм как способ переноса сложных перипетий ирландской истории в музейное пространство; например, иногда он делает аудиозаписи, где разными голосами озвучены политические кредо участников конфликта. В технике фотографии Догерти изображает изуродованные и захлапленные помещения, маргинальные или заброшенные, – они как бы воплощают в себе шрамы, которые оставили на экономике и общественной жизни Северной Ирландии политические и военные конфликты. «Темные пятна» [157] – пример ощущения мрачности и заброшенности, которое создают фотографии Догерти: название заставляет вспомнить христианское представление о первородном грехе, а также место этого понятия в ирландской политической риторике.



160 ОРИ ГЕРШТ. Пространство без названия 3. 2001

Фотография сделана во время путешествия Гершта по Иудейской пустыне, на ней изображено место, где политические бунтари и беженцы традиционно искали убежище от преследований. Фотография сделана в начале нынешней интифады – и изображенное на ней место выглядит чреватым потенциальными опасностями.

Зарина Бхимджи (род. 1963) работает в технике кино и фотографии, ставя перед собой задачу воспроизвести атмосферу и временное пространство неких странных мест, – тем самым она ищет способ показать, как изображения могут соотноситься с более обобщенными нарративами, повествующими об истреблении, исключении и разложении. Ее эстетика близка к подходам других рассмотренных в этой главе художников: она выбирает формы, которые способны функционировать как аллегории, но при этом, в силу крайней лаконичности средств, оставаться незавершенными и неоднозначными. В одной из своих серий световых витрин «В этом асфальте спрятаны воспоминания» [158] Бхимджи создает натюрморты, представляющие собой метафорическое отображение странных промежуточных ситуаций, к которым не применима логика повседневности.



161 ПОЛ СИРАЙТ. Долина. 2002



162 САЙМОН НОРФОЛК. Разрушенные радиовышки. Кабул. Декабрь 2001

На фотографиях Норфолка запечатлены разрушения в Афганистане – пейзаж он трактует в духе европейских художников-романтиков, которые изображали закат великих цивилизаций. Война оставила на афганской земле глубокие шрамы, то, что осталось, Норфолк фотографирует словно раскопки некоего древнего археологического памятника.

Аллегорию использует в своих работах и Энтони Хоуи (род. 1963) – в рамках своего пока не законченного проекта «Спорные территории» [159] он фотографирует границы, например на Балканах в 1990-х, а начался проект на границе Республики Ирландия и Северной Ирландии. Ощущение места и культуры, необратимо измененных некими трагическими событиями, передается на его фотографиях через детали. Снимая последствия вооруженного конфликта в Боснии и Косове, Хоуи использует иконографию малых, невнятных следов боевых действий – этот прием стал общепринятым в современной фотографии. Работа израильского художника Ори Гершта (род. 1967) «Пространство без названия 3» [160] – часть серии, снимки для которой были сделаны ночью в Иудейской пустыне, полностью погруженной во тьму за исключением пространства, освещенного лампами фотографа. Темнота как метафора непредсказуемости и исхода – эта метафора связывает воедино современный и ветхозаветный Израиль – служит визуализацией пустоты, ничтожности и потерянности человека; кроме того, она же служит аллегорией тех трудностей, которые встают перед фотографами при съемке охваченных войной территорий, – аллегорией того, как трудно придать зрительный образ неохватности и сложности человеческих страданий и конфликтов. Использование художественной условности для перевода общественно-исторических событий в зрительную форму в наши дни очень распространено. Серия английского художника Пола Сирайта (род. 1965) «Скрытое» – это скорбный обобщенный взгляд на бессмысленность войны; она создавалась в 2002 году, когда лондонский Королевский военный музей отправил Сирайта, вместе с рядом других художников, творчески осмыслять конфликт в Афганистане. В работе «Долина» [161] Сирайт показывает изгиб горной дороги, усыпанный артиллерийскими снарядами, – по композиции она напоминает давние исторические фотографии зон боевых действий, сделанные английским фотографом Роджером Фентоном (1819–1896): на его снимках периода Крымской войны представлены безлюдные пейзажи, где после сражения тут и там остались лежать пушечные ядра. Подобный взгляд на современный мир через призму существующей традиции присутствует и на фотографиях Саймона Норфолка (род. 1963), сделанных в Афганистане [162]: скелеты разбомбленных зданий предстают на них романтическими развалинами в пустынных долинах – это заставляет вспомнить пейзажи европейских живописцев конца XVIII века. За этим возвращением к живописному стилю прошлого стоят как общеидеологические, так и личные соображения. Художники тем самым отчетливо и с долей иронии дают нам понять, что после военного опустошения этот древний край с богатой культурой вернулся в состояние доисторической дикости.

Фотографии, посвященные людям – жертвам общественных кризисов или несправедливости, – чаще всего делаются в стилистике «бесстрастности», о которой шла речь в третьей главе. Относительно таких фотографий принято говорить, что те, кого снимают, получают возможность решать, в каком именно виде они хотят быть представлены, а фотограф становится лишь свидетелем их существования и самообладания. В таких случаях особую важность приобретают сопроводительные тексты и подписи, в них содержится фактическая информация о том, что пришлось перенести изображенным людям, как они выжили, кем были и где находились в момент, когда их снимали. Иногда в качестве пояснения приводятся слова самих этих людей – тем самым им, во-первых, дается право голоса, а во-вторых, подчеркивается роль фотографа как простого посредника. Снимки для серий из жизни групп людей и целых сообществ, предназначенные для музейных экспозиций или книг, как правило, делают на протяжении более длительного времени, чем в случае заказного репортажа; фотограф выезжает на место по несколько раз. Этот факт часто приводится в сопроводительных текстах как подтверждение того, что речь идет о художественном проекте, имеющем собственную, противоположную репортажной этику. Фотограф получает возможность побыть среди тех, кого снимает, дождаться нужного момента и увидеть их пусть и глазами человека извне, но все же знающего их жизнь.



163 ФАЗАЛ ШЕЙХ. Халима Абдуллай Хасан и ее внук Мохаммед, восьми лет от роду, после того как Мохаммеду оказали медицинскую помощь в Центре питания Мандеры в лагере для сомалийских беженцев в Дагахали, Кения. 2000.

Фазал Шейх (род. 1965) по большей части фотографирует семьи и отдельных людей, живущих в лагерях для беженцев. Он работает в черно-белой технике, чем одновременно и заявляет свой протест против соблазнительной художественной моды на цветные отпечатки, и подчеркивает, что его работы в жанре документального портрета сделаны с самыми серьезными целями. Представленное здесь фото – из серии «Верблюд для сына» **[163]**, для которой Шейх фотографировал сомалийских беженцев в Кении. Ее героинями в основном стали женщины, Шейх стремился показать, как они страдают от нарушения прав человека как в Сомали, так и в лагерях. Шейх тщательно подбирает модели, использование черно-белой пленки сообщает им особое вневременное достоинство, а в сопроводительных текстах рассказаны их биографии: тем самым фотография оказывается в промежуточной точке между изображением и отображением. Шейх не жалеет усилий, чтобы подробно поведать нам историю каждого персонажа. Мы читаем их рассказы о несправедливости, и художник предлагает нам наложить эти сведения на их лица и тела. Серия «Что-то пошло не так» Чань Чао (род. 1966) – это портреты бирманцев, бежавших из Мьянмы (прежней Бирмы) после прихода в 1988 году к власти диктаторского Государственного совета по восстановлению законности и порядка. Одиночные фигуры людей, мужественно продолжающих жить дальше в отрыве от дома, показаны во временных лагерях среди джунглей в тот момент, когда они

оторвались от привычных дел, чтобы позировать фотографу. В длинном варианте названия работы «Молодой буддийский монах, июнь 1997 года» [164] указано, что молодой человек – бывший член Общебирманского студенческого демократического фронта, боевой студенческой организации. Подпись эта свидетельствует не только о том, что сопроводительные тексты могут быть очень важны для правильной трактовки изображения, но и о том, что документальная фотография – это не более чем знак того, что человек выжил, и намек на его личную историю. Визуализация того, как люди сохраняют достоинство и самообладание в самых тяжелых обстоятельствах, в полной мере представлена в работах южноафриканского художника Звелету Мтетвы (род. 1960) – он подробно документирует жизнь людей в трущобах на окраинах Кейптауна [165]. После того как в 1980-е годы чернокожим жителям ЮАР позволили покинуть резервации, существовавшие в рамках системы апартеида, возникли целые районы временных построек, куда в поисках работы во множестве переселялись жители сельской местности. Даже после прихода в 1994 году к власти Африканского национального конгресса эти районы фактически не изменились. Мтетва запечатлевает доморощенную самобытность интерьеров этих временных построек. Что касается героев снимков, он дает им полную свободу: они сами решают, что надеть, какую позу принять, как разместить свои вещи.



164 ЧАНЬ ЧАО. Молодой буддийский монах, июнь 1997 года. 2000

Чань Чао описывает свою серию «Что-то пошло не так» «в значительной степени как самоосмысление». Фотографии сделаны по ходу ряда визитов в лагеря беженцев на границе с его родной Бирмой (теперь Мьянмой), на них запечатлены люди, перемещенные или изгнанные из страны уже после того, как сам он эмигрировал на Запад.

В начале 2000 года Адам Брумберг (род. 1970) и Оливер Чанарин (род. 1971) работали штатными фотографами и художественными редакторами журнала фирмы «Benetton» *Colors* (одного из немногих фотожурналов последних лет, где поднимаются острые глобальные проблемы) и в результате получили доступ в самые разные места по всему миру. Они подготавливали выпуски, посвященные всевозможным социальным темам, таким как обращение с душевнобольными, беженцы, места лишения свободы. Представленная здесь фотография [166] впервые была опубликована в *Colors*, а потом вошла в книгу «Гетто» (2003) и была представлена на сопровождавших ее выставках. В каждом случае приводятся имена представленных на снимке людей, а также их высказывания. То, что повседневная жизнь в тюрьме была замедлена и подогнана под то, чтобы Брумберг и Чанарин могли запечатлеть ее широкоугольным объективом, заставляет вспомнить о документальной фотографии XIX века, а также позволяет отделить эти снимки от клише фотожурналистики.



165 ЗВЕЛЕТУ МТЕТВА. Без названия. 2003

На портретах постояльцев мужского хостела в Лондоне, сделанных Дейдрре О'Каллахан (род. 1969), неожиданная нитка жемчуга у персонажа выступает как показатель его упрямства и самобытности [167]. Проект О'Каллахан «Спрячь эту банку» – результат четырехлетних съемок в лондонском хостеле. Среди его постояльцев было много ирландцев в возрасте пятидесяти-шестидесяти лет, которые приехали в Лондон молодыми людьми и устроились разнорабочими. О'Каллахан и сама переехала в Лондон в начале 1990-х – тогда многие молодые ирландцы ехали туда в поисках работы, – и ее близость к обитателям хостела проистекает из ее собственного опыта. Примечательно, что О'Каллахан делала свои портреты достаточно редко, в основном просто проводила в хостеле время, чтобы примелькаться. В результате ее фотопроект стал частью тамошней обыденной жизни, ей удавалось поговорить с обитателями об их жизни, понять, что с ними происходит.



166 АДАМ БРУМБЕРГ И ОЛИВЕР ЧАНАРИН. Тимми, Питер и Фредерик, тюрьма Поллсмур. 2002

«В камеры сажают по трое, чтобы всегда был свидетель, если один из троих сделает другому что-то плохое. Один из нас – страховка от беды».

В 1997–1998 годах датская художница Трине Сённергор (род. 1972) сделала серию портретов женщин, занятых в секс-индустрии, – она снимала их либо с клиентами, либо на отдыхе, в районе центрального железнодорожного вокзала в Копенгагене [168]. Полное отсутствие гламура в этих фотографиях свидетельствует о суровой реальности жизни этих женщин. Проект Сённергор отличается особой взвешенностью в том смысле, что она не сосредотачивается на «клубничных» подробностях работы своих героинь, а делает достаточно нейтральные кадры их повседневной жизни в привычной обстановке. В результате нам удастся понять, как они справляются с обезчеловечивающими моментами своей работы. Что касается Дину Ли (род. 1965), ему не удалось снять для серии «Тайные тени» [169] портреты нелегальных эмигрантов-китайцев, работающих на севере Англии, – по причине их статуса раскрывать их личность было нельзя. Вместо этого Ли сделал предметом своих снимков их личные вещи – через них можно составить представление о ценностях, быте и воспоминаниях, которые позволяют реконструировать личность этих людей. Маргарета Клигберг (род. 1942) по-иному подошла к незаметной и незащищенной группе рабочих-иммигрантов: она отыскивала сборщиков из Таиланда и Восточной Европы, работавших в полях и лесах севера Швеции на фирмы по производству джемов [170].

Рабочие знали, что их фотографирует, однако в композиции ощущается произвольность, говорящая о том, что фотографии делали достаточно поспешно, почти как семейные или отпускные снимки. Если бы съемка производилась более официально, с установкой фотоаппарата на штативе, это могло бы вызвать у снимавшихся тревогу: вдруг Клингберг фотографирует их с какой-то официальной целью. Ценность этих фотографий в том, что мы получаем возможность взглянуть на представителей социальной группы, которую редко видим и в жизни, и в искусстве.



167 ДЕЙРДРЕ О'КАЛЛАХАН. ВВС–I. Март 2001

Проект О'Каллахан «Спрячь эту банку» посвящен постояльцам мужского хостела в Лондоне. Художница сопровождала некоторых из них во время поездки в отпуск в родную Ирландию и следила за изменением их поведения и самооценки за пределами зарегулированной повседневной жизни. На то, чтобы наладить отношения с родными, с которыми они зачастую не общались десятилетиями, у этих мужчин-ирландцев уходило лишь несколько мгновений.

Изображение маргинальных групп, обделенных вниманием общества, входило в число задач документальной фотографии с самого момента возникновения этого термина в 1920-е годы. Тот факт, что теперь такие работы чаще появляются в художественных альбомах и на выставках, а не в журналах и не в приложениях к газетам, свидетельствует о сдвиге контекста, в котором функционирует фотография. Хотя документальный жанр ни в коем случае не является доминантной формой художественной фотографии, но в руках некоторых специалистов он остается важным общественно-политическим инструментом.



168 ТРИНЕ СЁННЕРГОР. Без названия. Изображение № 24. 1997

На своих фотографиях Сёнего изображает проституток. Они неизменно осознают, что их снимают, и помогают фотографу задокументировать их жизнь и занятия. Клиенты-мужчины полностью показаны редко, чаще их присутствие носит недолговременный и анонимный характер.

Свыше двадцати пяти лет тексты и фотографии канадского художника Аллана Секулы (род. 1951) остаются весомым аргументом, дающим ответ на вопрос, как и почему при посредстве фотографии можно проводить подробные политизированные исследования основных экономических и общественных сил, определяющих состояние нашего мира. Фотографии Секулы преднамеренно сделаны так, чтобы их невозможно было свести к шаблонным образам или отдельным репликам на интересующие его темы. При помощи этого приема ему удалось избежать поглощения рынком искусства, сохранив за собой важное место в программах международных (особенно европейских) выставок. В «Рассказе о рыбе» [171] – масштабном проекте, растянувшемся на много лет, Секула осмысляет реалии современного судоходства. Его фотографии, серии слайдов и тексты объединяют историю морских путей с теми проблемами, которые стоят сегодня перед мореплавателями. Вместо того чтобы показывать международные морские порты как исторические и вызывающие ностальгию места, Секула изображает раскиданные по всему миру приметы морского промысла как зачастую игнорируемый, но политически крайне значимый аспект глобализации.



169 ДИНУ ЛИ. Без названия. Май 2001

Эти фотографии сделаны в скромном жилище нелегальных эмигрантов-китайцев, которые проживают на севере Англии. Ли снимает памятные вещи, которые они привезли из дома, – например, мешочек с землей. Кроме того, Ли отмечает визуальные несообразности в этих интерьерах, например картонную коробку с надписью «Счастливый кораблик», которая используется вместо тумбочки.

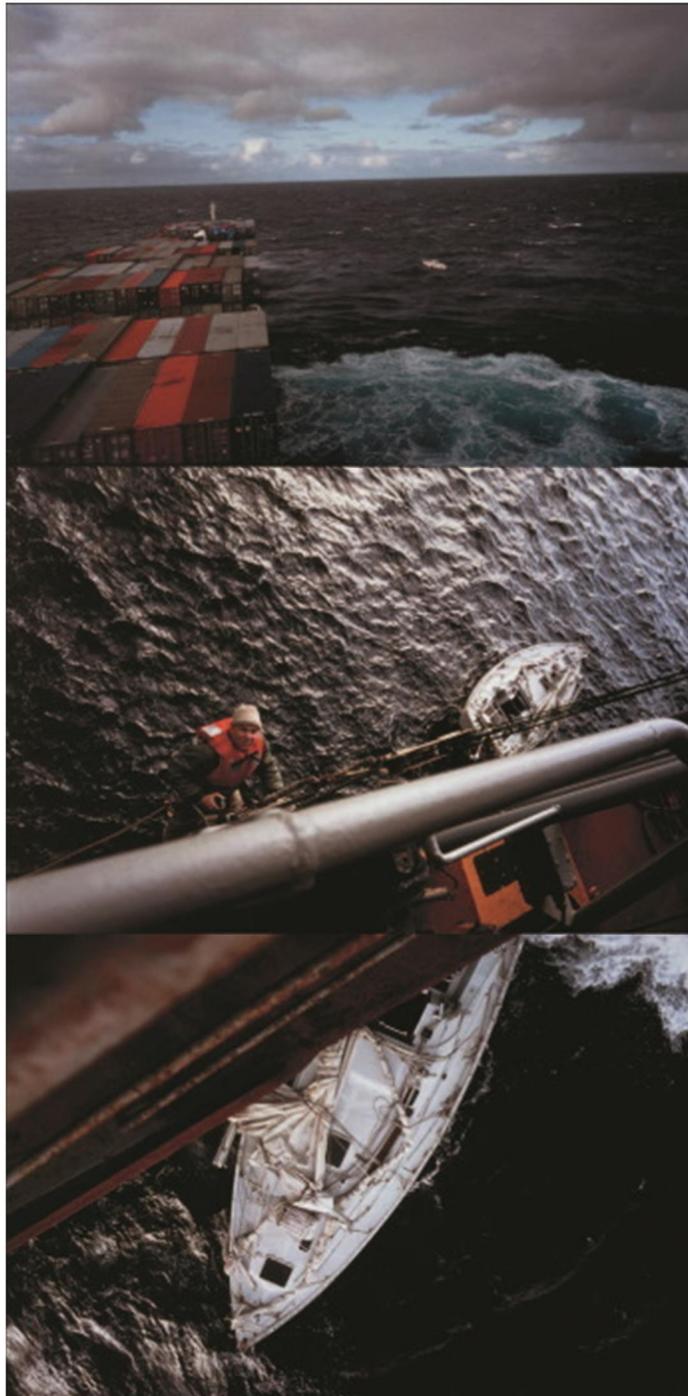
Серия Пола Грэма (род. 1956) «Американская ночь» [172, 173] создавалась на протяжении пяти лет, начиная с 1998 года. Большая часть фотографий – непритязательные, частично выбеленные изображения тротуаров и обочин, по которым движутся едва различимые фигуры чернокожих. Выразительный прием – отбеливание или затуманивание – служит намеком на политическую невидимость и на слепоту общества в отношении бедности и расизма в Америке. Местами в серию вплетаются четкие, насыщенные цветом фотографии зажиточных домов, которые тоже служат отражением критического взгляда Грэма на современную американскую действительность. Мотив социального неравенства Грэм подчеркивает использованием резкого эстетического контраста, который не укладывается в наши представления о стиле и возможностях документальной фотографии. Это, в свою очередь, напоминает нам о том, до какой степени вся документальная фотография остается, на определенном уровне, субъективным и неполноценным взглядом на социальное мироустройство.

Еще один крайне влиятельный английский фотограф Мартин Парр (род. 1952) также постоянно испытывает на прочность границы документального стиля. В своих документальных проектах Парр пользуется самыми разными визуальными форматами – с середины 1990-х он снимает без штатива на фотоаппарат со вспышкой, к которому крепит макросъемочный объектив, позволяющий навести фокус на близко расположенный объект. Серия Парра «Очевидность» [174–177] – это смелое и откровенное изображение

повседневных предметов и наблюдений за ними, что всегда было коньком этого фотографа. Сквозная тема серии – снятые в любительском стиле дешевая еда, пошловатые сувениры и групповые турпоездки. Хотя рекламировался этот проект как глобальный по своему охвату (чтобы сделать эти снимки, Парр объехал множество стран), выбор предметов явно определяется английским вкусом. Клетчатую скатерть в чайной или кепку старика можно встретить на любом курорте в любой стране, куда добираются англичане, и Парр наводит нас на мысль о том, что они являются приметам самобытной, но отмирающей культуры. Проект Парра отличает своего рода демократичность, поскольку в визуальном смысле все предметы представлены одинаково: крупным планом, освещенные светом вспышки, в гипертрофированной цветовой гамме любительского снимка, вне зависимости от того, что на снимке изображено: затылок, тарелка с едой или милая сердцу безделушка. Нарративы внутри этого проекта определяются мастерством фотообработки: Парр подходит к своим фотографиям как к коллекции фотосувениров и открыток, как к любительской визуальной летописи, внутри которой он создает группы, соположения и краткие последовательности. «Очевидность» – яркий пример своего рода фотографической алчности: перед нами сотни снимков, которые в сочетании отражают динамичный и субъективный взгляд на мир. В 2000 году множество наборов фотографий из этой серии, отпечатанных на лазерном принтере, были разосланы в целый ряд музеев по всему миру – это был глобальный проект одновременного представления одного проекта в разных местах. Музеи сами решали, как экспонировать фотографии, – в большинстве случаев их разместили в несколько рядов в якобы случайных местах: либо в залах, либо в зоне общего доступа.



170 МАРГАРЕТА КЛИНБЕРГ. Лёвсьёхейден. 2000–2001



171 АЛЛАН СЕКУЛА. Завершение поисков потерявшей управление дрейфующей яхты «Счастливый конец». 1993–2000

Серия Секулы «Рассказ о рыбе» повествует об истории и нынешнем состоянии морского дела. Фотографии сделаны в море и в портовых городах Америки, Кореи, Шотландии и Польши. Используя фотографии, тексты и слайд-шоу, Секула в подробностях рассказывает каждую историю.

Весомость и монументальность долгоиграющей серии французского художника Люка Делаэ (род. 1962) «История» [178] является примером строго противоположного подхода. Делаэ приступил к ее созданию в 2001 году и по сей день добавляет к ней примерно по четыре изображения в год. Все фотографии сделаны в панорамном формате и при печати занимают почти два с половиной метра в длину. Их общая тема – вооруженные конфликты, например в Ираке и Афганистане, а также последствия войн, например суд над бывшим президентом Югославии Слободаном Милошевичем в Гааге в 2002 году. Делаэ берет давно признанный архетипический сюжет фотожурналистики и воспроизводит его в масштабно-картинном формате художественной фотографии. Есть здесь совершенно шокирующие кадры, отчасти потому, что те, кого фотографируют – например, на представленной здесь работе «Дорога в Кабул», где на предельно четком цветном снимке показана группа позирующих мужчин, в центре которой лежат трупы, – полностью бесстрашны. Потрясением служит и то, что эти отпечатки обладают эстетически привлекательными свойствами. Делаэ берет сюжеты, знакомые по фотожурналистике, и создает исторические полотна, придавая материальной

истории недавних трагических событий особую звучность и выразительность.



172 ПОЛ ГРЭМ. Без названия, 2002 (Августа) № 60. 2002

С начала 1980-х годов Грэм пытается расширять визуальные границы современного искусства в его связи с общественно-политическими вопросами. Пожалуй, «Американская ночь» на данный момент является у него самым экстремальным примером использования фотоэстетики для демонстрации того, что в американской политике социально-экономический разрыв между представителями разных рас остается почти незаметным.

На многих фотографиях Зияха Гафика (род. 1980), сделанных в 2001–2002 годах в Боснии и Герцеговине, сразу после гражданской войны, запечатлен возврат к нормальной жизни, в которой, однако, все еще отчетливо присутствуют следы геноцида, ставшего следствием этого конфликта. Представленная здесь фотография **[179]** отсылает нас к следующему событию: Комитет по розыску пропавших организовал эксгумацию тел убитых мусульман из деревни Матузицы; они разложены для опознания на белых мешках на заднем дворе мечети. Диссонанс между скелетами и живописным видом на заднем плане, равно как и признаками мирной жизни в виде развешанных на просушку ковров, производит ошеломительное впечатление.



173 ПОЛ ГРЭМ. Без названия, 2001 (Калифорния). 2001

Андреа Робинс (род. 1963) и Макс Бехер (род. 1964) также разыскивают следы исторических событий в современной жизни. В «Останках колониализма» (1991) они показывают здания в германском стиле в бывшей немецкой колонии Юго-Западная Африка, сегодняшней Намибии. В сопроводительных текстах к выставке приведены факты, связанные с безжалостной колонизацией, командовал которой отец соратника Гитлера Германа Геринга: в результате было истреблено свыше 75 % представителей местной народности гереро. Представленная здесь фотография относится к серии «Немецкие индейцы» [180], она была сделана в Германии, под Дрезденом, во время ежегодного фестиваля в честь немецкого писателя Карла Мая (1842–1912) – он писал о том, как традиционный образ жизни американских индейцев рушится под влиянием европейской цивилизации; впоследствии нацистский режим использовал его тексты как подтверждение того, что разложение культуры приводит к ослаблению нации.



174 МАРТИН ПАРР. Будапешт, Венгрия. 1998



176 МАРТИН ПАРР. Бристоль, Великобритания. 1998



175 МАРТИН ПАРР. Уэстон-супер-Мар, Великобритания. 1998



177 МАРТИН ПАРР. Венис-Бич, Калифорния, США. 1998

Плодородной почвой для творческого переосмысления стала традиция документальной фотографии показывать общественные реалии отличными от того, как они выглядят в расхожем представлении, – в результате фотографии становятся визуальным «доказательством» предвзятости наших стереотипов. Иранская художница Ширана Шахбази (род. 1974) снимает повседневную жизнь Тегерана, причем ее снимки [181] идут вразрез с нашим представлением об иной, экзотической культуре. На мозаичных инсталляциях

фотографий Шахбази (она пользуется как строгой, так и вольной композицией) и больших картинах с ее фотографий, сделанных иранскими художниками, которые рисуют рекламные щиты, одновременно и отображаются, и оспариваются стереотипы об исламском искусстве и повседневной жизни: художница дает понять, что культуру такого масштаба, древности и сложности невозможно представить в одной-единственной визуальной форме. Эско Манникко (род. 1959) в основном запечатлевает специфику сельской жизни в Финляндии: свои фотографии он помещает в купленные в комиссионках рамы, чем подчеркивает умение своих героев, в основном мужчин, все сделать своими руками [182]. Его изображения деревень, раскиданных по побережью вокруг города Оулу, отличаются и необычностью, и юмором: в них изображена отрезанная от мира жизнь жителей, в основном мужчин, в суровых природных условиях. Своим подходом Манникко подчеркнуто пытается доказать, что фотография, пусть и существуя в контексте искусства с его изысками, все же способна отказываться от претенциозности и именно поэтому годится для того, чтобы передавать особенности скромного образа жизни его героев.



178 ЛЮК ДЕЛАЭ. Дорога в Кабул. 2001



179 ЗИЯХ ГАФИК. Установление личности. 2001

Комитет по розыску пропавших занимался установлением личности десятков мусульман, погибших при оккупации боснийской деревни Матузицы сербской армией в 1992 году. Тела были разложены за местной мечетью, прямо на некошеной траве. Кто-то из жителей деревни чистил ковры и разложил их рядом на просушку; впоследствии их повесили сушиться на ближайший забор.

В 1982 году Роджер Баллен (род. 1950) начал фотографировать дома в маленьких городах Южной Африки и их обитателей: своих многочисленных героев-буров он рассматривал и запечатлевал не только как людей с индивидуальными особенностями, но и как архетипических представителей замкнутой общины. Из фотографий конца 1990-х становится ясно, что отношение Баллена к жителям окраин Йоханнесбурга и Претории и к самим этим местам меняется. Снимки людей, интерьеров, в которых они живут, становятся все более откровенно постановочными композициями [183].



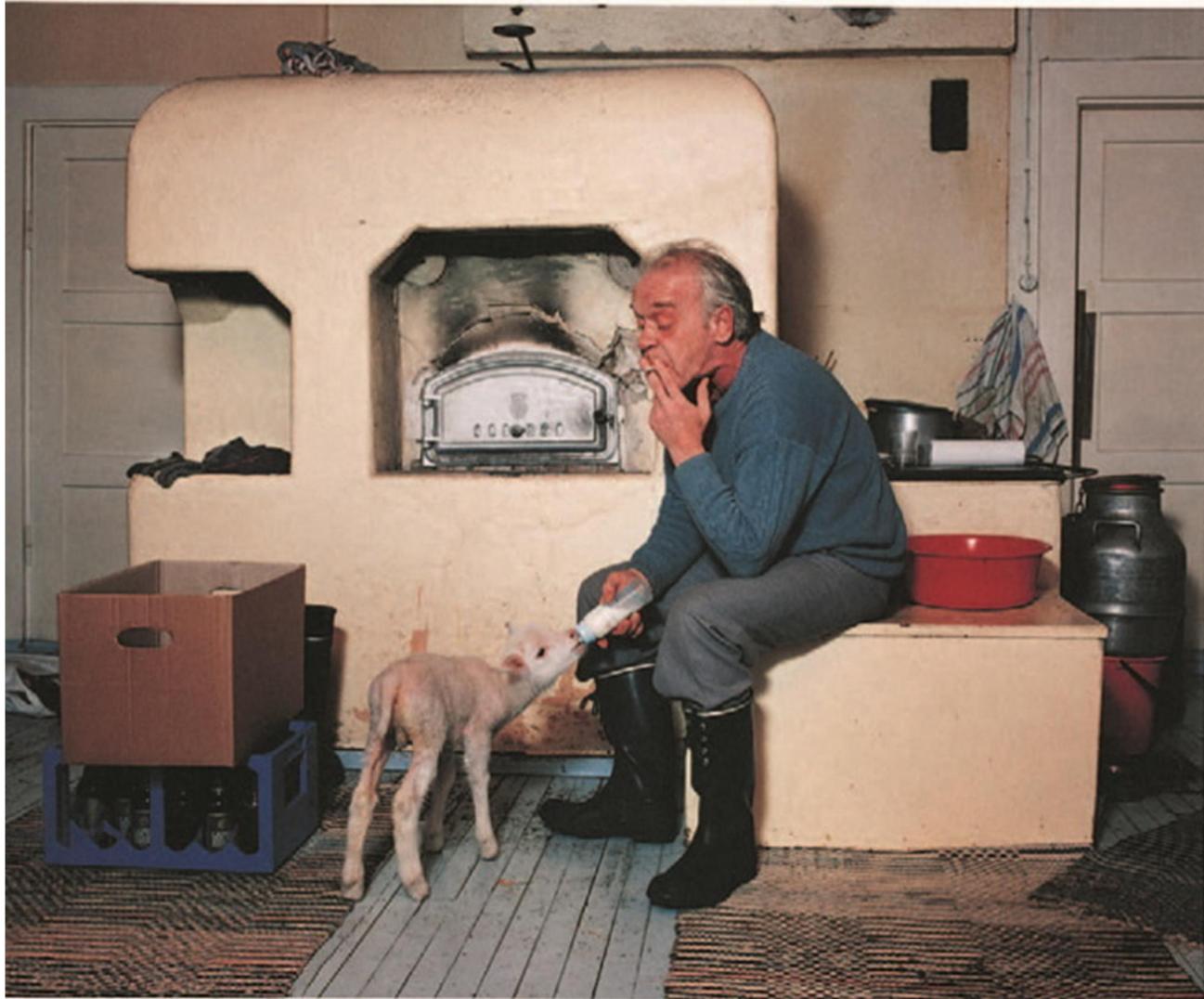
180 АНДРЕА РОБИНС И МАКС БЕХЕР. Встреча немецких индейцев. 1997–1998

Довольно странное и комичное изображение немцев, переодетых индейцами, сопровождается текстами по истории возрождения в XX веке интереса к творчеству Карла Мая в рамках поиска исторических оправданий политики нацистов.



181 ШИРАНА ШАХБАЗИ. Шади-01-2000. 2000

Шахбази пытается непривычным образом представить жизнь в Иране, где после Исламской революции прошло двадцать пять лет. Свыше половины населения родилось после революции и вынуждены лавировать между иранскими религиозными законами и коммерческими реалиями и модными трендами в других странах. Фотографии Шахбази обнажают эту дихотомию, давая картину сложного, меняющегося общества.



182 ЭСКО МАННИККО. Савуоски. 1994

Свои фотографии сцен финской сельской жизни Манникко вставляет в старые рамы, чтобы подчеркнуть индивидуалистический образ жизни персонажей.

О брехтовской театральности этих снимков Баллен говорит, что их режиссерами являются одновременно и он, и его модели, часто снимаемые им многие годы. Звучало мнение, что такой сдвиг в более эстетическую и деполитизированную плоскость недопустим, поскольку речь идет о Южной Африке в период после Апартеида. Кроме того, Баллен пользуется черно-белой фотографией в традиции гуманистической документальной фотографии, однако напрямую не включает в свои работы никакого нарративного содержания, которое отражало бы общественно-политические изменения. Можно сказать, что образность Баллена ближе к монохромной живописи и графике, чем к отражению истории общества в фотографии. Баллена, судя по всему, скорее притягивают формы, которые возникают в тех местах, где он проводит съемку, чем стремление воплотить в своих героях собственные ценности и представления.



183 РОДЖЕР БАЛЛЕН. Юджин говорит по телефону. 2000



184 БОРИС МИХАЙЛОВ. Без названия. 1997–1998

Схожий дискурс и взгляд представлены в работах украинского художника Бориса Михайлова (род. 1938). С начала 1960-х он сменил множество фотографических специальностей: работал фототехником, фотожурналистом, а теперь стал известным фотохудожником. До определенной степени эти смены профессии отражают то, какие поприща открывались для фотографа в коммунистической и посткоммунистической Украине. Свой проект «История болезни», состоящий из более чем пятисот фотографий, он запустил в конце 1990-х [184]. На снимках запечатлены бездомные из его родного Харькова – он платил им за то, чтобы они ему позировали. Модели воспроизводили сцены из собственной биографии или из христианской иконографии, а иногда раздевались, чтобы показать, как бедность и физическое насилие изуродовали их тела. Фотографии Михайлова, как и Баллена, представляют собой результат совместной работы: искренние и проникновенные образы людей, которых сам фотограф считает антигероями, являются результатом и эмоциональной близости фотографа к фотографируемым, и его критической отстраненности от суровой реальности. Впрочем, в произведениях Михайлова существует одно противоречие: их воспринимают одновременно и как вуайеристическое зрелище, и как эмпатическую идентификацию фотографа со своим героем. То, что Михайлов платил своим героям за позирование и кривляние перед камерой, для него – всего лишь отражение убивающей все человеческое реальности, в которой живут те, кого в бывшем СССР выбросили на задворки общества. Более того, это глубоко продуманное действие, напоминающее нам о том, что фотография представляет реальность и общество в опосредованном виде, через поступки и взгляды фотографа.

Глава 7

Старое по-новому

Как минимум с середины 1970-х годов в теории фотографии возникло представление о том, что фотографию можно рассматривать как процесс создания знаков и культурных кодов. Постмодернистский анализ предлагает альтернативные способы трактовки значения фотографий, выходящие за пределы общепринятого модернистского понимания. Модернизм по большей части подходил к фотографии с позиции авторства, а также эстетических и технических новшеств, которые внедрялись в фотографию, каковая, как считалось, обладает собственной внутренней логикой. В результате критики, стоявшие на позициях модернизма, создали канонический ряд самых выдающихся фотохудожников – первопроходцев, которые расширяли возможности фотографии, тех «немногих», кто отличается от «многих» рядовых фотографов. В модернистском каноне фотографов эти «немногие» – те, в чьем творчестве чувствуется преобладание формальных и интеллектуальных исканий над функциональной, прагматической, бытовой и популярной анонимностью большинства снимков. Постмодернизм, напротив, подошел к фотографии с иных позиций, он не занимался созданием пантеона фотографов-творцов по типу того, который уже существует в живописи и скульптуре. Вместо этого фотографию как технику в постмодернизме рассматривали, отталкиваясь от ее создания, подачи и восприятия зрителем, прежде всего останавливаясь на ее исконных свойствах: воспроизводимости, мимикрии и обманчивости. Фотографии трактовались не как проявление оригинальности фотографа (или отсутствия таковой) или как воплощение авторского замысла, а как знаки, которые обретают смысл или ценность только благодаря своему положению внутри более широкой системы социального и культурного кодирования. Эта теория, на которую сильнейшее влияние оказали принципы структурной лингвистики и порожденной ею философии структурализма и постструктурализма, особенно в том виде, в котором ее сформулировали французские мыслители Ролан Барт (1915–1980) и Мишель Фуко (1926–1984), постулировала, что смысл образа не создается его автором и не обязательно ему подконтролен, но возникает из сопоставления с другими образами и знаками.



185 ВИК МУНИС. Экшен-фото I. 1997

Вик Мунис скопировал фотографию абстракциониста-экспрессиониста Джексона Поллока, сделанную Хансом Намутом: он нарисовал изображение шоколадным сиропом, а потом сфотографировал. Изображение знаменитого художника в подходящей ему стилистике «дриппинга» создает динамичную систему отсылок: мы понимаем, что перед нами – фотография рисунка с фотографии того, что превратилось в сладкую мистификацию, воплощающую в себе творческий акт.

В этой главе будут рассмотрены современные художественные фотографии, сделанные на основании этого подхода. Глядя на эти иллюстрации, сразу понимаешь: их восприятие обусловлено теми образами, которые уже хранятся в архиве нашей памяти, – семейными фотографиями, рекламой в журналах, кадрами из фильмов, научной съемкой и кадрами наружного наблюдения, старыми снимками, репродукциями, живописью и т. д. Во всех этих работах ощущается нечто глубоко знакомое; ключ к их смыслу подбирается, исходя нашего личного культурного багажа, знакомства как с обобщенными, так и с конкретными изображениями. Такие фотографии призывают осмыслить с глубоко личных позиций, что мы видим и как, а также как именно изображения запускают и обуславливают наши чувства и миропонимание. Подход постмодернистской критики к фотографическим изображениям приглашает как авторов, так и зрителей помнить о существовании культурных кодов, которые передает нам фотография.



186 СИНДИ ШЕРМАН. Без названия № 48. 1979

Серию «Кадры из фильмов без названия» Шерман начала снимать в конце 1970-х: в ее рамках художница использовала целый ряд кинематографических типажей, показывая, что понятие женственности является социальной условностью, а не свойством, присущим женщинам от природы.

Работы американской художницы Синди Шерман (род. 1954), однозначно отсылающие к постановочной манерности кино, модной фотографии, порнографии и живописи, во многих отношениях служат идеальными примерами постмодернистской художественной фотографии. Из всех фотографов, которые с конца 1970-х годов смогли добиться внимания критики на ниве переработки и переосмысления типических зрительных образов, чаще всего упоминается именно Шерман. В 1990-е ее серия «Кадры из фильмов без названия» **[186]** была признана (что занятно, в рамках модернистских понятий об оригинальности) крайне значимым ранним примером сознательно постмодернистского художественного подхода. На каждой из шестидесяти девяти фотографий небольшого размера представлена одиночная женская фигура, причем каждое изображение заставляет вспомнить энигматические, но сюжетно-заостренные эпизоды из черно-белых фильмов 1950–1960-х годов. Одним из самых изумительных свойств этой серии является то, что все женские «типы» опознаются без всякого усилия. Хотя нам понятна лишь общая идея вероятных киносюжетов, которые нам представляют, но поскольку мы знакомы с кодовой системой таких фильмов, мы без труда можем восстановить нарратив, заложенный в каждую фотографию. Соответственно, «Кадры из фильмов без названия» – это зрительное воплощение тезиса, в защиту которого выступает теория феминизма, а именно, что «женственность» – это производная от культурных кодов, а вовсе не качество, которое естественным и обязательным образом должно быть присуще любой женщине. Шерман выступает в этих работах и фотографом, и моделью, тем самым делая серию емким образцом постмодернистских фотографических практик: она – и наблюдатель, и наблюдаемая. А поскольку в этой серии она выступает единственной моделью, из этого следует, что женственность можно в буквальном смысле надеть на себя и разыграть, видоизменить и

спародировать силами одного актера. Объединение двух ролей, объекта и творца, служит способом визуализации женственности, который заставляет по-новому взглянуть на определенные вопросы, возникающие в связи с образами женщин, – например, кто перед нами, кто создает эту проекцию «женственности» и для кого.



187 СИНДИ ШЕРМАН. Без названия № 400. 2000

В последние годы Шерман создает замечательные портреты американок с Восточного и Западного побережий, ухоженных и состоятельных, как бы позирующих для портрета в студии профессионального фотографа.



188 ЯСУМАСА МОРИМУРА. Автопортрет (актриса) в стиле Вивьен Ли 4. 1996

В большинстве работ Шерман исследование образа и идентичности происходит с позиции зрительного наслаждения. Например, частью зрительского переживания, вызванного «Кадрами из фильмов без названия», безусловно, служат радость и удовольствие от слежения за разворачиванием нарратива. Еще одна серия, состоящая из масштабных красочных фотографий, на которых Шерман предстает в костюмах, сценическом гриме [187] и плохо подогнанных лицевых и других протезах, – в позах, характерных для исторического живописного портрета, в коммерческом плане остается одной из самых успешных ее работ. Эти впечатляющие произведения искусства, которые прекрасно смотрятся на музейных стенах и одновременно иронически обыгрывают традиционное благоговение перед художниками-портретистами, являются примерами эстетического мастерства и критического постмодернистского мышления.



189 НИККИ С. ЛИ. Латиноамериканский проект (2). 1998



190 ТРИПШ МОРРИССИ. 22 июля 1972. 2003

Один из самых известных художников, чей стиль имеет явное сходство с работами Шерман, — это японский фотограф Ясумаса Моримура (род. 1951), который с 1985 года предстает в разных костюмах и позах на снимках, сделанных в рамках его долговременного проекта «Автопортрет как история искусств». На первом снимке из этой серии художник изобразил

себя в образе Винсента Ван Гога, который в то время был в Японии самым популярным европейским художником. Сквозная тема этих фотографий – слава: Моримура постоянно сопоставляет собственную меняющуюся идентичность с идентичностями известных художников и актрис, а также с самыми гламурными архетипами в истории искусства [188]. В определенном смысле статус Моримуры как неевропейца создает парадигму, альтернативную работам Шерман, но при этом и его фотографии выстроены вокруг нашего представления о красоте и гламуре в понимании западной массовой культуры. Его фотографии раз за разом демонстрируют, что Моримура примеряет на себя сразу две роли: несерьезного эго фотографа и культового статуса определенных художников и актеров.



191 ДЖИЛЛИАН УЭРИНГ. Автопортрет в образе моего отца Брайана Уэринга. 2003

Для своей серии «Альбом» художница имитирует кадры из своих семейных альбомов. На лицо она надевает маски, намеренно оставляя видимыми их края у глаз. Тем самым она блистательным образом создает сложно передаваемое ощущение того, что примеряет на себя фотографические образы своих родных.

Смесь наблюдений, перформанса и фотографии присутствует и в работах Никки С. Ли (род. 1970). Ли называет свои серии снимков «проектами», подчеркивая этим, сколько подготовительной работы требуют ее фотографии, на которых художница принимает облик представительницы той или иной социальной группы, в основном – американской. Среди проектов Ли – «Латиноамериканцы», «Стриптизеры», «Панки», «Яппи» и «Брокеры с Уолл-стрит». Начинает она с того, что изучает социальные условности, стиль одежды и язык тела, характерные для той или иной группы, а потом видоизменяет свою внешность соответствующим образом. Снимает ее либо кто-то из друзей, сопровождающих ее по ходу

проектов, либо представитель той группы, в которую она проникла. Представленная здесь работа взята из проекта «Латиноамериканцы» [189], и, чтобы ее сделать, Ли (справа) изменила вес, причёску, цвет глаз и кожи.





192, 193 ДЖЕМАЙМА СТЕЛИ. Подражание «Они идут» Хельмута Ньютона. 1999

Серия Триш Моррисси (род. 1967) «Семь лет» **[190]** служит связкой между семейной историей Моррисси, воспроизведенной через личные фотографии, и расхожими тропами бытовой фотографии. Семейные снимки часто служат отправной точкой процесса воскрешения в памяти и переоценки отдельных людей и внутрисемейных отношений. Вдвоем со старшей сестрой – второй моделью, участвовавшей в съемках, – Моррисси попыталась сделать предметом своей серии подтекст взаимоотношений, которые можно проследить через семейные фотографии. Реквизитом и одеждой послужили как предметы, которые Моррисси обнаружила на чердаке родительского дома, так и вещи, уже использовавшиеся кем-то другим, которые она специально подбирала для постановки каждого кадра.

Серия Джиллиан Уэринг (род. 1963) «Альбом» **[191]** также является осмыслением семейной истории. Это – очень смелая подборка ограниченного числа фотографий родителей, брата, дяди Уэринг, а также самой художницы. В нее входит портрет Уэринг в подростковом возрасте, сделанный в фотокиоске, случайный снимок ее брата в спальне и студийный портрет матери еще до рождения Уэринг. В представленной здесь работе **[191]** художница показана в образе своего отца, щеголеватого молодого человека. Уэринг надевает специально сделанные маски, которые воспроизводят черты и выражение лиц, представленных на семейных фотографиях. На всех кадрах Уэринг допускает один сознательный прокол при создании этой безупречной мимикрии: края отверстий для глаз не замаскированы. В результате ей удается утонченно, но выразительно подчеркнуть ощущение того, что она в буквальном смысле примеряет на себя чужую личину.



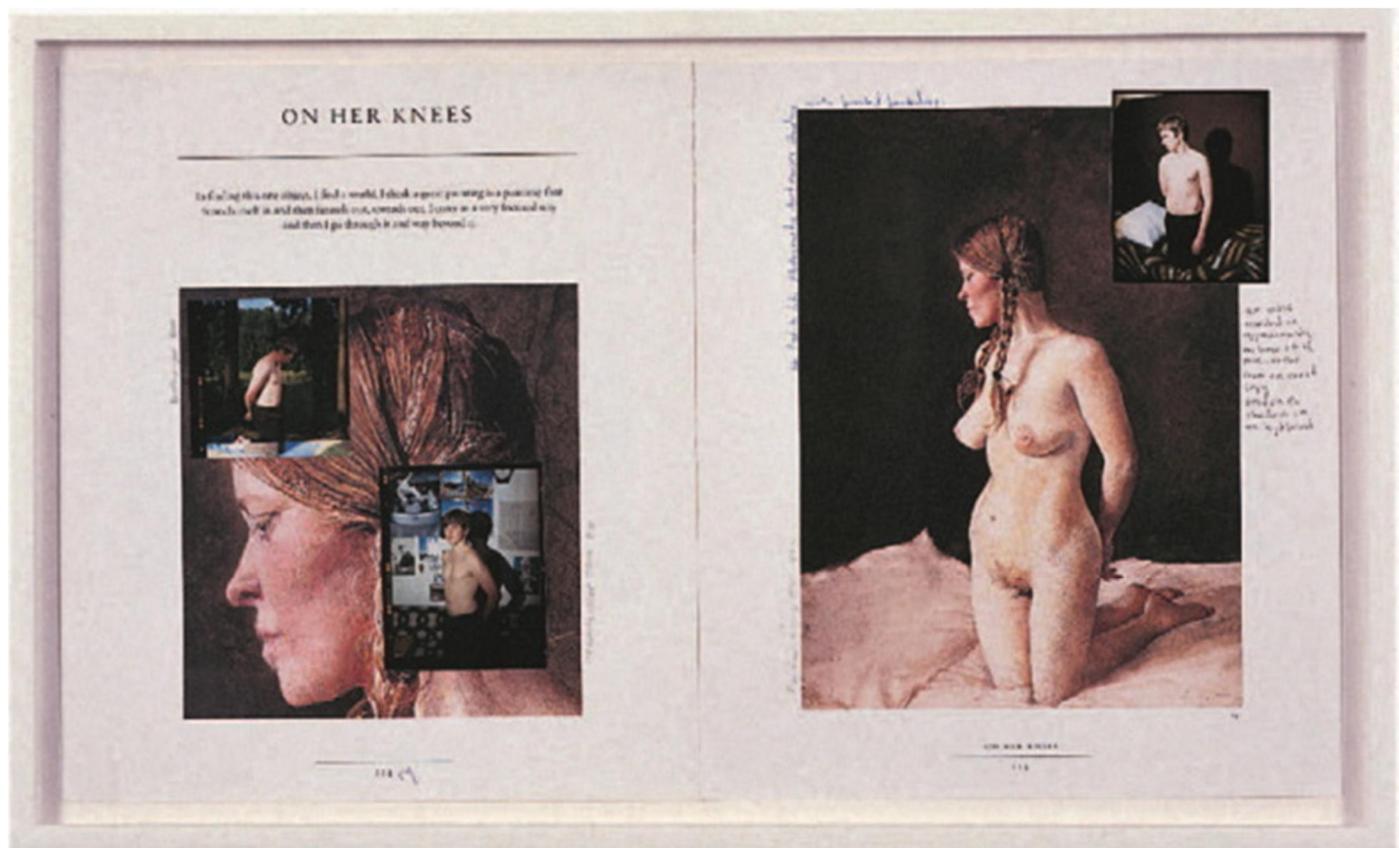


194–196 ЗОИ ЛЕОНАРД И ШЕРИЛ ДЬЮНАЙ. Фотоархив Фэй Ричардс. 1993–1996

Воспроизведение образов, пользующихся широкой популярностью, – еще один распространенный прием современной художественной фотографии. В работе Джемаймы Стели (род. 1961) «Подражание „Они идут“ Хельмута Ньютона» [192, 193] художница занимает место одной из фигур в диптихе 1981 года модного фотографа Ньютона (1920–2004), где представлены четыре модели, делающие шаг навстречу фотоаппарату. На одной из фотографий Стели показана одетой, на другой – обнаженной, но в туфлях на высоком каблуке. Стели копирует не только позу одной из моделей на исходной фотографии Ньютона, но и его коронный черно-белый стиль, при этом ее авторство выдает шнур для спуска затвора, который она сжимает в левой руке. Как и в «Кадрах из фильма, без названия» Синди Шерман, замысел Стели – критически осмыслить (и до определенной степени вернуть в обиход) культовые образы Ньютона – осуществим только при условии, что она является одновременно и автором, и персонажем фотографии. В результате возникает уникальная форма объективизации, визуальный стереотип, а кроме того, фиксируется произошедший за годы, разделяющие работы Ньютона и Стели, сдвиг от журнальной страницы к музейной стене.

Культовая фотография американского абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока (1912–1956) за работой, сделанная в 1950 году Хансом Намутом (1917–1990), легко опознается в форме размытой, плохо отпечатанной репродукции в работе бразильского художника Вика Муниса (род. 1961) «Экшен-фото I» [185]. Мунис скопировал фотографию Намута, нарисовав ее шоколадным сиропом, – остроумный и очень уместный портрет в

технике «разбрызгивания», который потом и был сфотографирован. Мунис – автор и других работ, где представлены столь же мастерские иллюзии, для создания которых использованы простейшие субстанции, такие как шоколад, нить, пыль, проволока, сахар, земля и даже спагетти болоньезе (таким образом воссоздана картина Караваджо).



197 КОЛЬЕР ШОРР. Йенс Ф (114, 115). 2002

Художественная переработка визуальной стилистики и стереотипов использована в серии Зои Леонард (род. 1961) и Шерил Дьюнай (род. 1966) «Фотоархив Фэй Ричардс» [194–196]. Леонард и Дьюнай создали фотоархив выдуманной женщины по имени Фэй Ричардс, судя по всему – звезды черно-белых фильмов и кабаре начала и середины 1920-х. Эти фотографии, созданные для фильма Дьюнай «Женщина-арбуз», – продуманные имитации подписанных рекламных снимков, кадров из фильмов и личных фотографий: на них, как и положено старым отпечаткам, есть пятна и заломы. Потом фотографии были выставлены в виде исторической эфемеры в стеклянных витринах. Вымышленная биография Ричардс – это подборка событий из жизни реальных чернокожих актрис XX века, однако она изображена как преуспевающая талантливая состоятельная женщина, счастливая лесбиянка, которая мирно скончалась в глубокой старости, что представляет собой намеренный контраст трагическим биографиям многих чернокожих певиц и актрис той эпохи. Само правдоподобие псевдоархивные фотографии заставляет зрителя сомневаться, что перед ним – правда или подделка.



198 ГРУППА «АТЛАС» / ВАЛИД РААД. В рамках нашей цивилизации мы не роём ямы, чтобы в них себя похоронить (CDH:A876). 1958–2003

Рядом с фотографией размещена подпись: «Краткое изложение: из всех фотографий доктора Фади Фахури сохранилась только серия автопортретов, созданных в 1959 году по ходу его единственной поездки во Францию. Фотографии хранились в коричневом конверте с подписью по-арабски: „Никогда, оставшееся в памяти“».

Проект американской фотохудожницы Кольер Шорр (род. 1963) «Хельга/Йенс» посвящен немецкому школьнику по имени Йенс, который изображен в различных позах и положениях в типично немецких пейзажах и интерьерах. Позы взяты из живописных и графических работ американского художника Эндрю Уайета (1917–2009) «Хельга», которые были представлены публике в 1986 году: на них в неоднозначной и откровенной форме изображено мужское увлечение Уайета молодой женщиной. Многие фотографии Шорр и раньше были посвящены изображению молодых мужчин и потому представляли собой своего рода визуальный противовес возникшему в 1990-е годы изобилию фоторабот, посвященных молодым женщинам. На представленной здесь срединной стадии проекта «Хельга/Йенс» [197] Шорр прикрепляет маленькие отпечатки своих постановочных фотографий к исходным изображениям Хельги; при этом она использует современный реквизит и заставляет нас критически осмыслить разницу между полами и мужской и женской сексуальностью. Проект Шорр не сводится к одному лишь воспроизведению работ другого художника. Картины с изображением Хельги служат ей отправной точкой для осмысления взаимоотношений между художником и моделью, какими мы видим их в работах Уайета. Фотографии Шорр – это

скорее диалог, чем мимикрия, в них использован прием, при помощи которого она доводит свои собственные поиски до той точки, где желания и представления двух художников сливаются в одно.



199 ЖОАН ФОНКУБЕРТА. Гидропитек. 2001

«Существуют разные теории на предмет того, почему он так удивительно хорошо сохранился. Выгнутый позвоночник и тот факт, что передние конечности сведены вместе, равно как и положение черепа, заставляют предположить, что гидропитек был стремительно засыпан во время сна; тем же объясняется, почему кости не переломаны, притом что мягкие ткани (мышцы, связки и пр.) исчезли. Причиной смерти и последующего погребения скелета мог стать сход подводной лавины».

Создание альтернативной памяти или истории через рассказ от лица вымышленного персонажа – основа «Проекта „Атлас“» (1999 – н/в), основным автором которого является ливанский художник Валид Раад (род. 1967). Его работа – это взгляд художника на нарушения прав человека во время гражданской войны в Ливане (1975–1991), ее социальные последствия и роль в ней СМИ. Проект, выполненный в смешанной технике, включает в себя слайды и видео, а также записные книжки некоего доктора Фади Фахури (ныне покойного), ведущего историка этой войны. Свой проект Раад представляет публике через кинопоказы, фоторепродукции и лекции с демонстрацией слайдов, так что невозможно точно сказать, идет ли речь о подлинных архивных материалах или – как оно и есть на самом деле – о вымышленных [198]. Этот проект служит попыткой осмысления того, как архивные материалы в силу своей специфики способны формировать пристрастное и эмоционально-окрашенное восприятие общественных конфликтов и истории. Впрочем, если речь идет об обращении к серьезным политическим вопросам, художники не слишком часто прибегают к подобному вымыслу при создании подложных фотоархивов, гораздо чаще происходит фабрикация

комических фотоархивов, таких, что прекраснее не бывает, – как в случае испанского фотографа Жоана Фонкуберты (род. 1955). Его серия «Гербарий» (1982–1985) включает в себя сюрреалистические растения, с лепной элегантностью сфотографированные на белом фоне в стилистике фотографа начала XX века Карла Блоссфельдта (1865–1932). При ближайшем рассмотрении выясняется, что эти растения представляют собой неправдоподобные коллажи, собранные не только из растительных, но и иных, в том числе и животных, форм. В серии «Фауна» (1988) Фонкуберта обыгрывает условности естественно-научной и антропологической фотографии и создает архив вымышленного немецкого ученого и путешественника Петера Амерсен-Хауфена, в котором, в частности, задокументировано открытие им гигантских летучих мышей и крылатых слонов. В проекте «Сирены» [199] запечатлены и проанализированы недавно обнаруженные окаменевшие останки прекрасных русалок, теперь задача состоит в том, чтобы определить возраст и образ жизни вымышленного вида – гидропитеков. Для своей серии «Первая женщина на Луне» голландская фотохудожница Александра Мир во всех подробностях создала на песчаном морском берегу в Голландии вымышленный лунный ландшафт, что было приурочено к тридцатой годовщине высадки на Луне. Проект Мир включает в себя рекламные снимки членов вымышленного отряда космонавтов, состоящего из одних женщин, – они представляют собой нечто среднее между стереотипной стюардессой и женой космонавта, провожающей мужа на орбиту, и проникнуты радостным духом перформанс-арта конца 1960-х годов. На представленной здесь фотографии [200] Мир заодно подшучивает над лэнд-артом того же периода: она построила гигантский песочный замок и водрузила на него американский флаг; снятый с воздуха, под углом, этот временный вид запечатлен для потомства со всей серьезностью профессиональной фотографии.

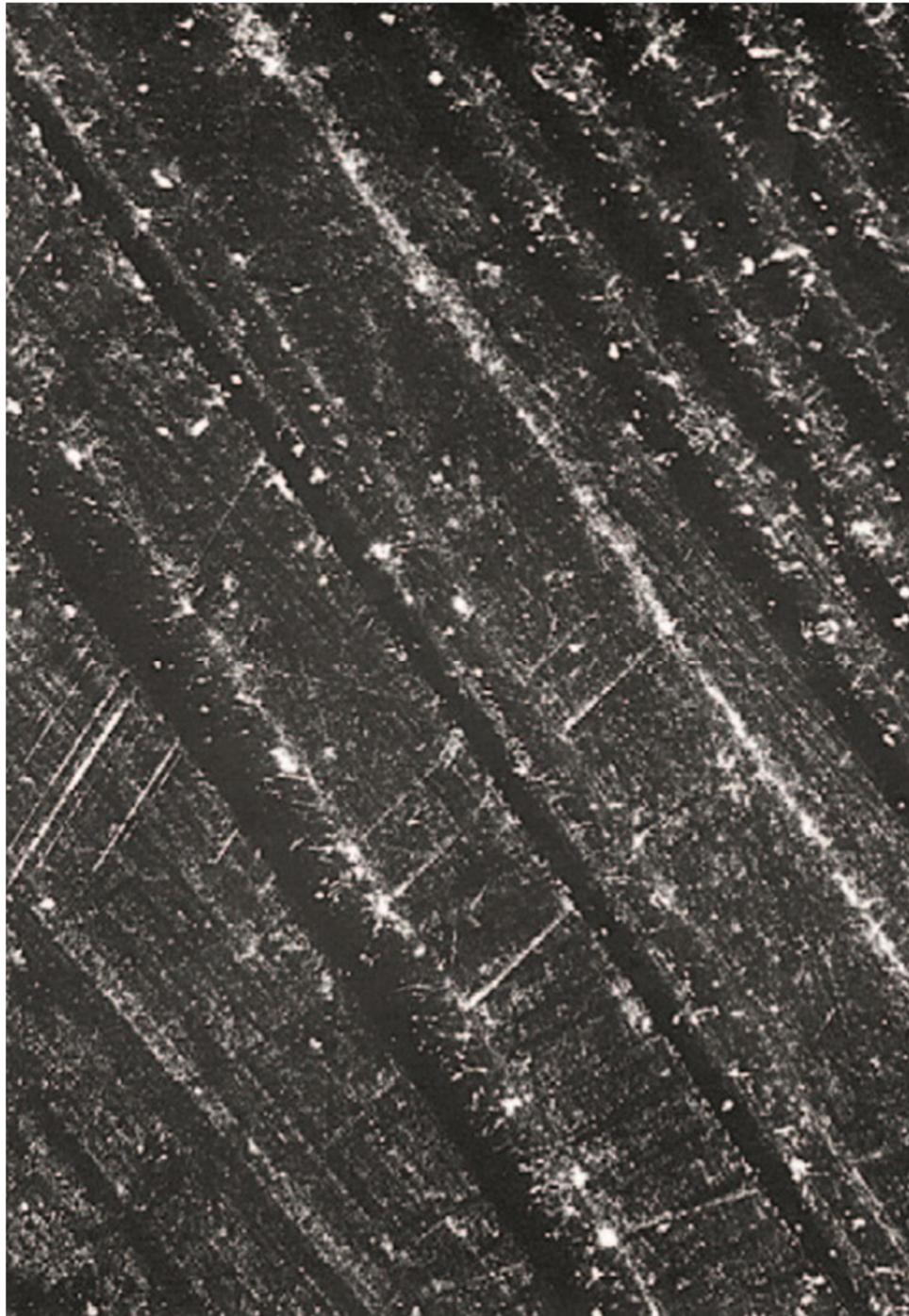


200 АЛЕКСАНДРА МИР. Первая женщина на Луне. 1999

Работы, о которых до сих пор шла речь в этой главе, так или иначе связаны с фотографическими стилями и жанрами XX века. Однако некоторые современные художники обращаются и к фотографическим процессам и форматам XIX столетия. Серия Трейси Моффат «Лауданум» [201] состоит из девятнадцати оттисков с фотогравюр (речь идет о сложном фотомеханическом процессе печати, изобретенном в середине XIX века), в которых возникает яркий и фантастический нарратив, воплощенный в старомодных физических формах. Сильнее другого на Моффат повлияла популярная викторианская мелодрама, которую в те времена показывали в виде картин для волшебного фонаря или стереоскопических фотографий, – это было распространенное салонное развлечение. Есть здесь и отсылка к использованию теней в немецких экспрессионистских фильмах начала XX века для создания драматического эффекта. На фотографиях представлены два персонажа: дама-европейка и ее служанка-азиатка, и все психодрамы, которые инсценирует Моффат, так или иначе связаны с рабством в ракурсе колониализма, класса, пола и вредных привычек. Подход Моффат к представлению исторических условий помогает нам понять, как общественно-исторические условия, в обычном случае являющиеся предметом изучения антропологии или литературы, можно творчески воспроизвести средствами визуального искусства.



201 ТРЕЙСИ МОФФАТ. Лауданум. 1998



202 КОРНЕЛИЯ ПАРКЕР. Дорожки на пластинке, принадлежавшей Гитлеру (сюита «Щелкунчик»). 1996

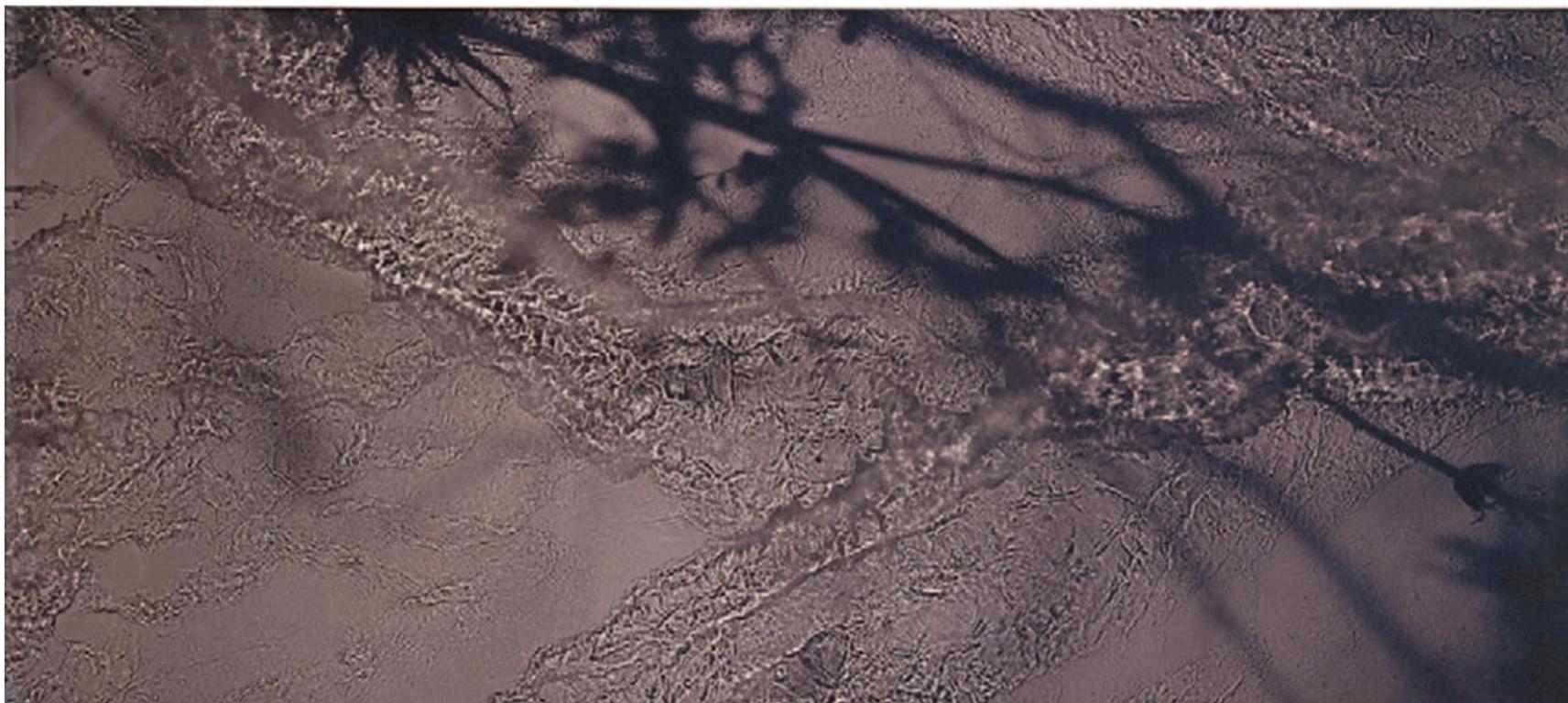
Еще один волшебно-неожиданный способ использования традиционных форм фотографии для осмысления определенного сюжета представлен в работах английской художницы Корнелии Паркер (род. 1956), которая с середины 1990-х годов работает над серией «Неприкасаемые предметы». Паркер выбирает уцелевшие по сей день вещи, которые так или иначе связаны с важными историческими событиями или фигурами, – например, уравнения, написанные на доске рукой физика и математика Альберта Эйнштейна или представленную здесь коллекцию пластинок Адольфа Гитлера. Пользуясь микрофотографией, которая обычно применяется для научных исследований, Паркер делает снимки с очень близкого расстояния, тем самым трансформируя предметы в абстракции. Нас приглашают включить интуицию и осмыслить эти приметы истории как метафоры. Уравнения Эйнштейна, которые, будучи сфотографированы целиком, остались бы для нас непостижимыми, предстают в виде молекулярных структур (часто это, по сути, просто карбонат-кальциевая меловая пыль), нанесенных на доску отдельными движениями руки Эйнштейна. Глядя на микрофотографии дорожек на пластинке, принадлежавшей Гитлеру [202], мы задумываемся об истории этого предмета, в том числе и о том, когда и кем были оставлены царапины на поверхности, а также об извращенно-двойственной натуре Гитлера, одновременно и эстета и деспота.



203 ВЕРА ЛЮТТЕР. Аэропорт Франкфурта, V: 19 апреля. 2001

Другой ранний и совсем незамысловатый фотографический инструмент, которым тоже пользуются современные фотографы, – это камера-обскура, которая появилась в европейской художественной среде в эпоху Возрождения. Она состоит из большого кубического пространства – это либо комната, либо специально сколоченный ящик, – внутри которого перевернутое изображение находящейся снаружи сцены проецируется на стену через отверстие в противоположной стене, сквозь которое проходит свет. Немецкая художница Вера Люттер (род. 1960) создала собственный вариант этого аппарата. Она вешала на заднюю стенку камеры листы фотобумаги, а на противоположной делала отверстие-прокол, через которое проникал свет, падавший на находившуюся снаружи сцену, и в результате на бумаге возникал перевернутый негативный отпечаток. Как видно по трехчастной фотографии, сделанной в зоне технического обслуживания Франкфуртского аэропорта **[203]**, тени и другие темные зоны представлены на этих чрезвычайно больших по размерам работах ярко освещенными. Размытая зловещая тьма на фотографии возникла за счет того, что за период экспонирования, составивший несколько дней, фотоаппарат зафиксировал прибытие и убытие множества самолетов.

В последние годы произошло возрождение фото процессов конца 1830-х и 1840-х годов – в результате мы стали свидетелями возвращения к алхимической магии, с помощью которой первые фотографы воспроизводили контуры живых предметов. Самым ранним фотографическим процессом была фотограмма, известная также как «фотогенический рисунок»: мелкие предметы помещали на светочувствительную писчую бумагу и выставляли на солнце. После смачивания на бумаге оставался негативный силуэт предмета. Поскольку в фотограмме использовалась только химическая составляющая фотографии, без оптического оснащения фотоаппарата, она являлась сугубо непосредственным способом создания изображения, причем полностью независимым от человеческого восприятия.



204 СЬЮЗЕН ДЕРДЖЕС. Река, 23 ноября 1998. 1998

Дерджес вернула в обиход одну из самых старых фотографических техник – съемку без фотоаппарата, фотограмму: тени предметов, расположенных на листе фотобумаги или над ним, проступают на ней благодаря светочувствительности. Работая по ночам, Дерджес помещает фотобумагу под поверхность речной воды и освещает ее с нависших над рекой ветвей вспышкой. Узоры, оставленные движением воды и ветвей, визуализируются в глубок

Английская художница Сюзен Дерджес (род. 1955) использует этот процесс для того, чтобы запечатлеть ток речной и морской воды [204]. Дерджес работает по ночам: она опускает большие листы фотобумаги, помещенной в металлическую коробку, в реку или море, а потом, сняв с коробки крышку, кратковременно экспонирует бумагу, чтобы на ней запечатлелось движение воды. На некоторых своих фотографиях реки Тау на юго-западе Англии Дерджес держит прожектор над ветвями деревьев, растущих у самой воды, и на воде возникают тени ветвей. Цвет отпечатка зависит от двух основных факторов: количества рассеянного света от городов и деревень, которым озарено ночное небо, и температуры воды, которая зависит от времени года. Фотографии отпечатаны в человеческий рост, в музее они производят сильнейшее феноменологическое впечатление. Нам кажется, что мы погрузились в сложный и неповторимый водный поток. Дерджес, по сути, воспроизводит в современном искусстве те эксперименты, которые так сильно занимали первых фотографов. Перенеся свою лабораторию в ночной ландшафт и используя ток морской и речной воды как квазифрагмент фотопленки, художница напоминает нам о том, какой отзывчивой и чуткой была фотография на раннем этапе своего развития и с каким упорством она продолжает и сегодня доносить до нас творческие идеи художника. Что касается столь же феноменологических фотограмм Адама Фасса (род. 1961), они, напротив, сделаны в студии: он снимает рябь на воде, цветы, внутренности кролика, клубы дыма и полет птиц. Кроме того, Фасс – один из немногих современных художников, которые занимаются возрождением первого запатентованного фотографического процесса – дагеротипа. В результате применения этого процесса, как и при фотограмме, получается единственный отпечаток, поскольку негатива, с которого его можно размножить, не существует. Процесс создания дагеротипа состоит в том, что фотографическое изображение вытравливается светочувствительными химикатами на покрытой серебром пластине, причем те ее части, куда падает особенно яркий свет, становятся матовыми. Дагеротипы Фасса, как и их предшественники начала XIX века, невелики по размерам и расплывчаты, а его детали проступают перед зрителем постепенно: ему приходится двигать глазами и телом, чтобы рассмотреть призрачное изображение. С помощью этой техники Фасс снимает элегические предметы соответствующего характера – кружевные крестильные платья, бабочек, лебедя – или, как на приведенном снимке, создает

смутные автопортреты [205].



205 АДАМ ФАСС. Из серии «Мой призрак». 2000

Современные фотографы также используют и переосмысляют чужие образы через соположение существующих фотографий, зачастую – бытовых и анонимных: их располагают в виде рядов или узоров, а также совмещают. Роль художника в этом случае сводится, в определенном смысле, к роли редактора или куратора, который придает фотографиям определенный смысл не через собственно создание образов, а через их интерпретацию. Американский художник Джон Дивола (род. 1949) собрал впечатляющий архив вспомогательных фотографий, сделанных на съемочных площадках в начале 1930-х, в основном – в студии «Warner Brothers» в Голливуде [206]. Изначально эти фотографии делались для того, чтобы зафиксировать точное положение реквизита, света, а иногда и актеров в кадре. В современном контексте они являются непреднамеренными предшественниками фотокартин и постановочных фотографий (см. главу 2), которые впоследствии стали важными фотографическими жанрами. Однако притягательность собранных Диволой фотографий не только в том, что изображенные на них сцены полностью искусственны и созданы исключительно для съемки, но и в том, что они заставляют задуматься об истории иллюзий на тему домашней или нормальной жизни, которые создавались в кино. Американец Ричард Принс (род. 1949) начал свою карьеру в конце 1970-х, в рамках первой волны постмодернистской фотографии. Он фотографирует рекламные щиты, вырезает из них маркеры бренда и тексты и оставляет только пошловатые и красочные визуальные фантазии эпохи развитого капитализма. Романтизированные образы американских ковбоев на рекламе сигарет «Marlboro», которую Принс перефотографировал в

1986 году, служат одновременно и критикой и прославлением соблазнительности рекламы.



206 ДЖОН ДИВОЛА. Инсталляция «Стулья». 2002. Изображение: Охотник за наследницами (Джентльмен Джимми). 1934/2002

Дивола работает с фотографиями 1930-х годов, которые изначально делались для того, чтобы зафиксировать положение предметов и освещение на съемочной площадке между снятием дублей. Внутренний драматизм этих постановочных интерьеров содержит в себе визуальную интригу, сближающую его с «живыми фотокартинами».

Поднимая массовую образность и сюжеты на новый уровень, Принс в своей псевдомедийной практике проявляет остроумие, ловкость и определенное коварство. В серии «Без названия (Подружки)» **[207]** он собрал столько любительских фотографий двух основных трофеев в байкерской культуре – девушек и мотоциклов, что, по сути, создал новый жанр фотокнижки, который одновременно является остроумным наблюдением за этой мачо-культурой. Немецкий художник Ханс-Петер Фельдман (род. 1941) в основном создает фотоальбомы, которые выходят в самых разных форматах, от маленьких книжечек, таких как «Соглядатай» **[208]**, до крупноформатных изданий. В них в игровом формате, через сопоставление и повторение, представлены найденные, взятые из архивов и собранные самим автором анонимные снимки. Сгруппированные постранично фотографии не имеют подписей и дат, при их рассматривании возникает ощущение, что они свободны от функциональности и истории и существуют в форме безконтекстного контекста, а определенное направление мысли задают взаимоотношения между изображениями на каждой странице. Опыт знакомства с неиерархическим подходом Фельдмана к фотографической образности – подходом, почерпнутым из традиций бытовой и массовой образности XX века, – очень полезен для понимания того, с каким подсознательным субъективизмом мы смотрим на фотографии.



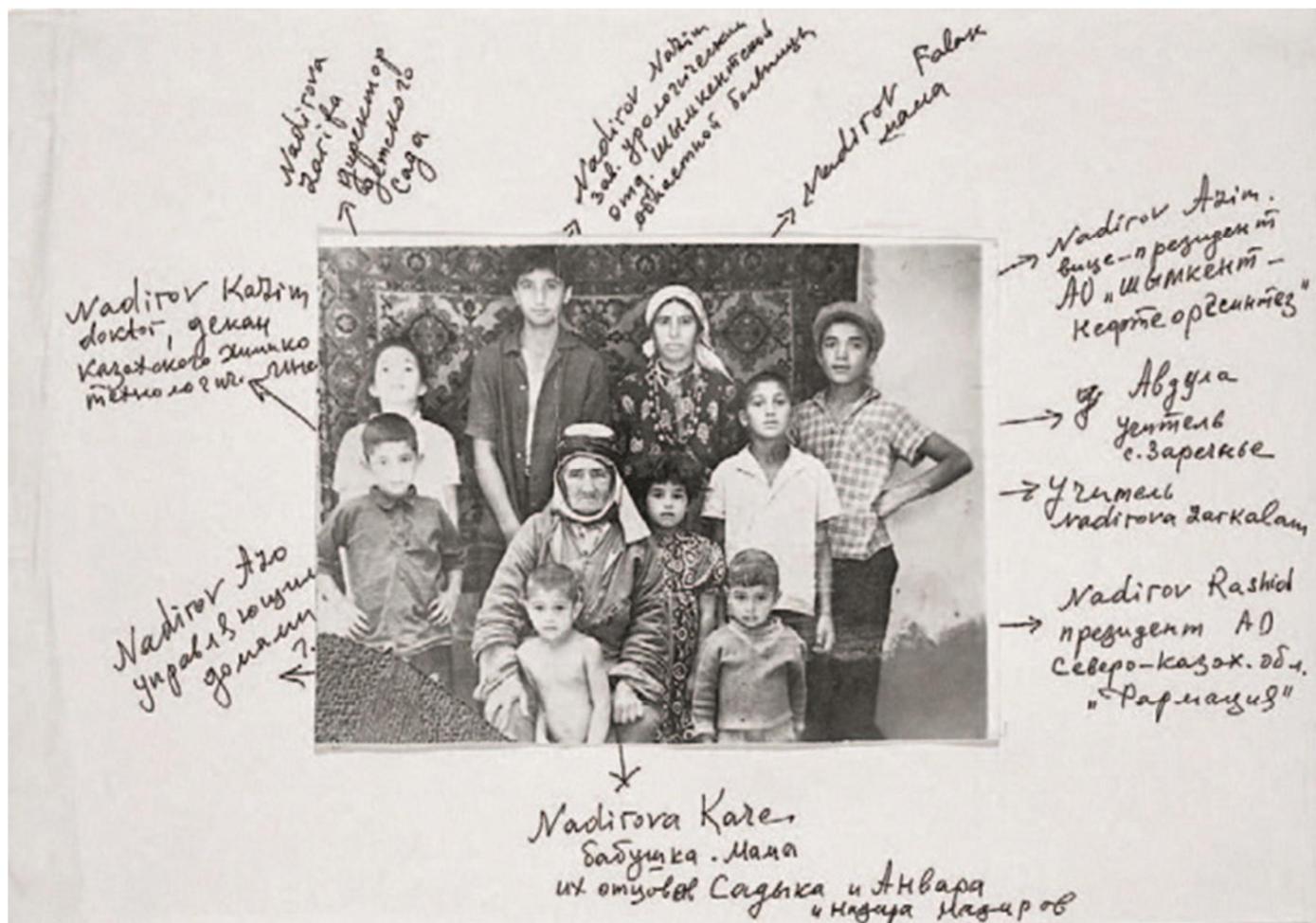
207 РИЧАРД ПРИНС. Без названия (Подружка). 1993

Американская фотохудожница Сьюзен Мейселас (род. 1948) в 1991 году запустила один из самых фундаментальных проектов по разбору архивов. Мейселас уже была известна своими работами в области фотожурналистики – например, ее съемка восстания 1978 года в Никарагуа была отмечена многими премиями. В начале 1990-х, после первой войны в Персидском заливе, Мейселас начала снимать в Северном Ираке братские могилы и лагеря беженцев-курдов – людей, лишенных всего своего имущества и преследуемых иракским руководством. Родина курдов, Курдистан, была после Первой мировой войны поделена между несколькими странами, и с тех пор национальная идентичность и культура курдов находятся под угрозой. Мейселас активно искала личные фотографии, правительственные документы и репортажи СМИ, раскиданные по курдским диаспорам в разных странах. Собранный ею архив позволяет получить представление об истории Курдистана и о его взаимоотношениях с Западом. «Курдистан: в тени истории» [209] – это масштабная книжная, выставочная и сетевая инициатива, в которой эти архивные материалы используются как катализаторы воспоминаний не только для курдов, но также и для журналистов, миссионеров и представителей колониальной администрации, которые имеют дело с курдской культурой в истории Курдистана.



208 ХАНС-ПЕТЕР ФЕЛЬДМАН. Страница из «Соглядатая». 1997

Английская художница Тасита Дин (род. 1965) начала работу над своей серией «Русский финал» после того, как обнаружила на блошином рынке фотографии, сделанные в начале XX века в России. На некоторых изображены события, расшифровать которые очень просто, – похоронная процессия, последствия войны, на других же представлены вещи в высшей степени странные, смысл их восстановить трудно [210]. Дин воспроизводит фотографии в крупном масштабе, отпечаток сделан мягко, будто фотогравюра. Каждое изображение сопровождается пояснениями Дин, написанными от руки. Заметки разбросаны среди фотографий, они выглядят указаниями кинорежиссера к тому, как должен выглядеть на экране нарратив каждой сцены. Как следует из названия, Дин обращает особое внимание на драматические финалы киносценариев, которые описывает. Она стремится показать, насколько неопределенным и неоднозначным становится наша трактовка истории, если материалом для нее служат одни только зрительные образы, а также насколько велика роль режиссера или автора зрительного образа в процессе превращения реальных исторических событий в вымысел.



209 НАДИР НАДИРОВ В СОАВТОРСТВЕ СО СЬЮЗЕН МЕЙСЕЛАС. Рассказ о семье. 1996

«Наша семья по-прежнему живет в этой деревне. Насильственное перемещение вынудило людей десятилетиями бороться за физическое выживание, и дедушка очень старался, чтобы все члены семьи получили образование. Вот кем мы стали: (в центре) Карей Надирова, бабушка, мама отцов Садыка, Анвара и Надира Надирова; (против часовой стрелки) Рашид, президент АО „СК-фармация“; Заркал, учитель; Авдула, учитель; Азим, вице-президент АО „Шымкент-нефтеоргсинтез“; Фалок, мама; Назим, заведующий урологическим отделением шымкентской областной больницы; Зарифа, директор детского сада; Казим, доктор наук, декан Казахского химико-технологического института; Азо, управляющий домами, Шымкент». Надир К. Назаров, 1960-е

Немецкий художник Йоахим Шмид (род. 1955) спасает от уничтожения выброшенные фотографии, открытки и газетные иллюстрации. Эти изображения он собирает в архивы и, взяв на себя функцию квазикуратора выставки, придает им новый смысл: создает таксономию самых недооцененных с художественной точки зрения разновидностей фотографии. Свой проект «Картинки с улицы» [211], который включает в себя почти тысячу фотографий, найденных в разных городах, он запустил в 1982 году. Единственный критерий, по которому Шмид включает фотографию в архив, состоит в том, что она должна была быть выброшенной, при этом в него входят все подобранные им фотографии без исключения. Есть среди них выцветшие и поцарапанные, есть надорванные и изуродованные. Выброшенные фотографии – это символ утраты личных воспоминаний, равно как и сознательного отказа от них. Такой своеобразный процесс создания архива подчеркивает, что прежде всего мы извлекаем из этих снимков их статус свидетелей определенного события, что между предметом и изображением можно создать ассоциативную связь, вновь вернуться мыслями к забытым историям и к запечатленным на снимках фантазиям по поводу их исторической и эмоциональной значимости.



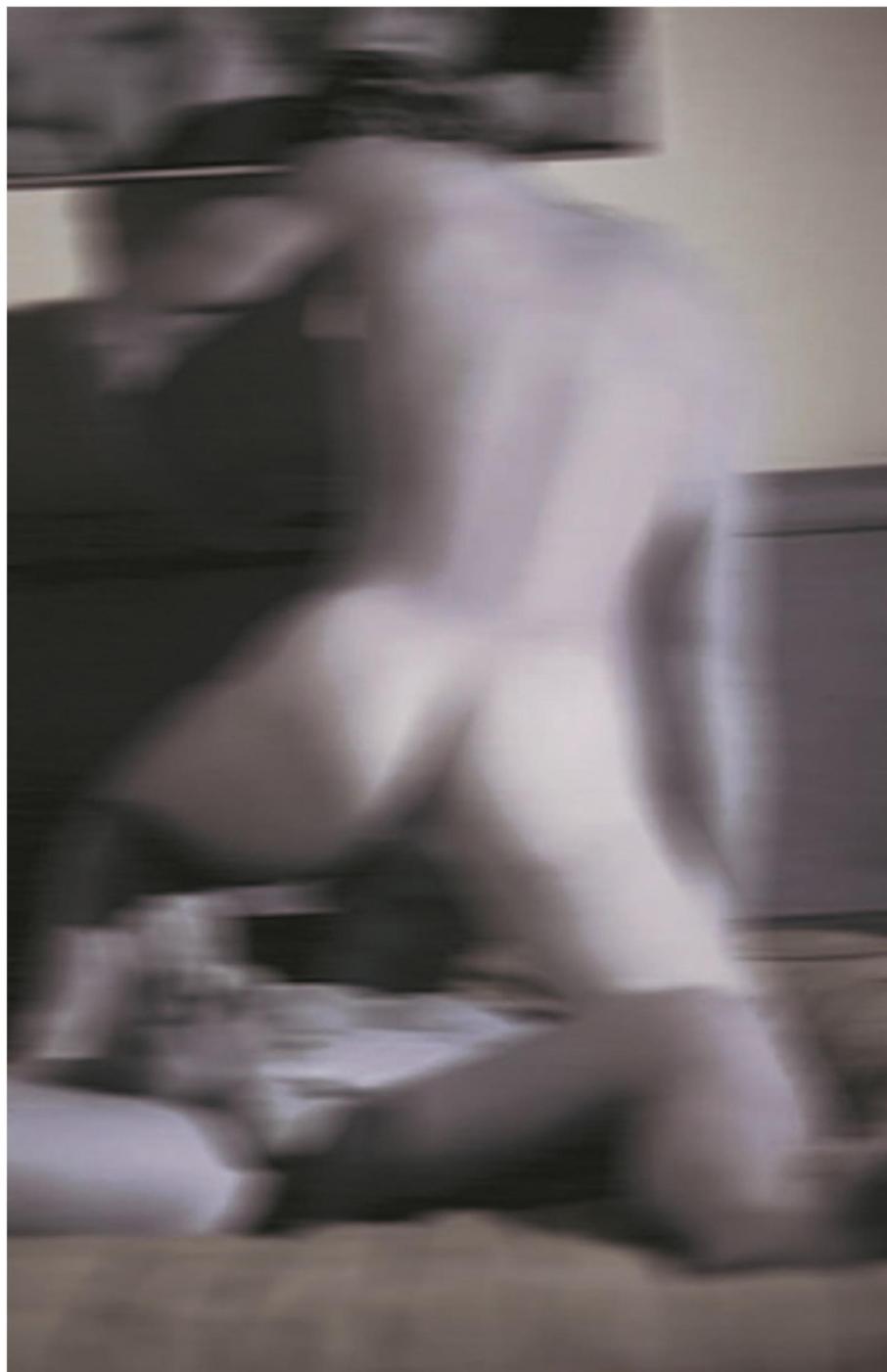
210 ТАСИТА ДИН. Раб капитала. 2000



211 ЙОАХИМ ШМИД. № 460. Рио-де-Жанейро. Декабрь 1996

Продолжающийся проект Шмида «Картинки с улицы» состоит из потерянных или выброшенных фотографий, которые он находит на улице. На некоторых особенно четко ощущается сознательное желание предыдущего владельца забыть об изображенном человеке или стереть его из эмоциональной памяти.

Если обнаружение и переосмысление уже существующих фотографий позволяет вернуть к жизни предметы, которые они прямо или косвенно обозначают, то другая область современной художественной фотографии задается вопросом, действительно ли реальность замирает в момент фотографирования. По-прежнему продолжается активный диалог с идеями, которые были широко распространены в постмодернистской фотографии 1970-х годов, а именно, что фотография есть образ уже существующего образа, а не объективное изображение определенного предмета. Для своей серии начала 2000-х годов «Обнаженные» Томас Руфф скачивал из Интернета порнографические картинки, увеличивал их, делал более заметным дробление на пиксели и создавал фотографии, которые отображают обособленность любого полового акта [212]. Перед нами – эстетичные изображения в сахариновой цветовой гамме, которые призваны показать, что основным подходом к изображению этого предмета служит идеализация и что, в принципе, любой сюжет (а в данном случае – достаточно новая форма создания и восприятия изображений) может стать размышлением об эстетике формы.



212 ТОМАС РУФФ. Обнаженные pf07. 2001

С момента появления самых первых фотографий вся деятельность фотографов происходила и понималась в связи и в сравнении с работами предшественников. В зависимости от конкретного случая другие фотографии превращались в препятствия, которые нужно преодолеть, стандарты, до которых нужно дотянуться, и дискурсы, которые нужно оспорить. В

своей серии «Поездка», состоящей из пятидесяти черно-белых фотографий маленьких американских городков, американская фотохудожница Сьюзен Липпер (род. 1953) обращается не только к конкретным местам, но и к истории их представления в американской документальной фотографии [213]. Липпер отыскивает в современности связь с уже существующими изображениями – например, представленная здесь фотография отсылает, в формальном смысле, к снимку американского фотографа Пола Стрэнда (1890–1976) «Белый забор» (1916) – работе, которая воплотила в себе один из ключевых моментов в истории модернизма в фотоискусстве.



213 СЬЮЗЕН ЛИППЕР. Без названия. 1993–1998

Маркета Отова (род. 1968) использует монохромную технику исключительно из концептуальных соображений, что вызывает серьезные споры в ее родной Чешской республике, где черно-белая фотография, в противоположность цветной, остается основным направлением в художественной и документальной фотографии. Работа «То, чего мне не вспомнить» [214] сделана таким образом, что, если не принимать в расчет размеры отпечатка (около полутора метров в длину), она воспринимается как пример «не имеющего автора», исторического стиля. При этом, по причине зернистости изображения, это вполне может быть переснятая фотография 1930-х годов. На ней изображена комната на вилле, принадлежавшей чешскому кинорежиссеру Мартину Фричу (1902–1968), которую в 1934 году для него построил архитектор Ладислав Жак (1900–1973). Вдова Фрича, скончавшаяся за несколько месяцев до визита Отовой на виллу в 2000 году, тщательно сохранила интерьер именно таким, каким он был при жизни ее мужа. Отова пытается передать ощущение времени, застывшего на фотографии, в стилистике, напоминающей стилистику документальной фотографии того периода, когда вилла была построена, и тем самым

позволяет отчетливее ощутить историю этого места.



214 МАРКЕТА ОТОВА. То, чего мне не вспомнить. 2000

В своих северных пейзажах Торбьорн Родланд (род. 1970) показывает одновременно и неповторимую красоту, и клише пейзажного искусства [215]. Композиция приведенного здесь снимка является подражанием всем условностям, к каким прибегают при изображении живописного пейзажа, включая выбор туманного рассвета или заката как стандартного выражения природной идиллии, – эта традиция растянулась от пейзажной живописи до профессиональной фотографии природы и отпускных кадров. Родланд осознает тот полный внутренней иронии факт, что, дабы испытать сентиментальные чувства, заложенные в эти пейзажи, зритель должен вспомнить другие изображения, которые вызывают у него те же эмоции. Попытка представления того или иного предмета через призму устаревшей фотостилистики предпринята и в серии Кэти Грэннан (род. 1969) «Дорога в Шугар-Кэмп» [216], моделей для которой она искала с помощью объявлений в американских провинциальных газетах. Она снимала незнакомых людей, которые решали заранее, что наденут и какую позу примут. Соответственно, Грэннан, в определенном смысле, фотографировала сцену, которую ее модели уже составили в собственном воображении. На приведенном здесь снимке модель захотела предстать в лирическом образе – ее поза напоминает позу Венеры Милосской, а также китчевую коммерческую фотографию 1960-х годов – дымчатые закатные лучи солнца пробиваются сквозь ее легкое платье.



215 ТОРБЬОРН РОДЛАНД. Остров. 2000



216 КЭТИ ГРЭННАН. Джоши, Мистик Лейк, Медфорд, штат Массачусетс. 2004

Глядя на работу норвежской художницы Вибекке Танбер (род. 1967) из серии «Лайн» [217], мы сразу можем понять, какие отношения существуют между фотографом и моделью: близкие, профессиональные, отстраненные или симуляция всех перечисленных. Танбер с помощью цифровой обработки совмещает черты собственного лица с чертами подруги, показывая тем самым, что фотопортрет, при всей своей внешней безыскусности, всегда служит проекцией личности фотографа на то, что он снимает. Из этого вытекают те возможности, которые предоставляет современному фотохудожнику постмодернизм: искусственным образом создавать интересные его предметы, принимать в расчет наследие, существующее в той или иной области, и смотреть на современный мир через призму уже известных нам изображений.



217 ВИБЕКЕ ТАНБЕР. Лайн № 1–5. 1999

На первый взгляд, Танбер просто создает заурядный портрет подруги Лайн у нее дома. Однако потом она при помощи цифровой технологии объединяет черты лица подруги с собственными, тем самым в буквальном смысле сообщая изображению ощущение близости и взаимосвязи, существующее между автором и персонажем.

Глава 8

Физическое и материальное

Название этой главы взято из короткой, но очень выразительной статьи художницы Таситы Дин (см. главу 7), написанной для каталога под названием «Аналог», выпущенного в 2006 году в качестве сопроводительного материала к ее фильму «Kodak». 44-минутный фильм Дин был снят на фабрике «Kodak» в Шалон-сюр-Сон. В нем показано, как работают могучие станки, производящие пленку для аналоговой фотографии, но вместо прозрачной пленки в них почему-то заправлена бумага-крафт. В «Аналоге» Дин цитирует одного из руководителей фабрики, который на вопрос, почему пленка «Kodak» скоро выйдет из употребления, отвечает, что никто уже не замечает разницы между цифровой и аналоговой фотографией. В этой главе речь пойдет о художниках, которые не только замечают эту разницу, но и сознательно включают изменение смыслов и ассоциаций фотоискусства в нарратив своих работ.

Говоря в целом, появление цифровой фотографии, равно как и легкость и быстрота распространения таких снимков, радикальным образом изменили связанную с фотографией промышленность, а также то, как мы используем фотографию в профессиональной и повседневной жизни. Произошли сдвиги в представлениях о том, что включает в себя фотография как понятие и что значит создать произведение фотоискусства. Гораздо более важную роль, чем раньше, играет раскрытие контекста и условий, приведших к созданию итогового произведения искусства. Современная художественная фотография – это не столько использование уже существующей, безотказно работающей визуальной технологии, сколько сознательный выбор на каждой стадии этого процесса. Это связано с повышенным вниманием к материальности и объектности этого вида искусства – собственно, этот подход восходит ко времени зарождения фотографии в XIX веке.



218 ФЛОРИАН МАЙЕР-АЙХЕН. Наилучший общий вид. 2007

Для создания этой работы Майер-Айхен взял уже существовавшее изображение и сделал фотографию фотомеханического отпечатка с фотографии. Тем самым он привлекает внимание к способности современной фотографии изменять контекст и сущность даже самых на первый взгляд самоочевидных кадров.

Вот в какой обстановке художники, чьи работы рассмотрены в этой главе, осмысляют постоянно растущую значимость физических характеристик фотоотпечатков, поскольку последние теперь являются не единственным способом обнародования фотографии, а продуктами все более утонченного ремесла, существующего отдельно от нашего повседневного взаимодействия с этой техникой. Некоторые художники, о которых мы поговорим в этой главе, осмысляют огромный массив доступной нам визуальной информации и то, как это влияет на наше восприятие изображений, которые мы видим, и на наше отношение к ним. Другие используют выразительный потенциал аналогового прошлого фотографии – потенциал, мощь которого только усиливается за счет повсеместного проникновения цифровой фотографии. Нежелание отказываться от доказавших свою долговечность элементов аналоговой фотографии, особенно от предоставляемых ею возможностей экспериментировать и создавать (пусть и плоский) объект на основании ошибок и случайных удач этой неточной науки, объясняет некоторую осторожность, с которой современные фотохудожники переходили к цифровым технологиям. Ни рынок, ни учебные заведения не спешат полностью отказываться от общепризнанных условностей, связанных с созданием, печатью и продажей фотографий, хотя им приходится учитывать существование

качественных незатратных цифровых снимков и их отпечатков, с одной стороны, и дороговизну коммерческой обработки, с другой. Громкие пророчества об окончательном вымирании фотопленки и фотобумаги ушли в прошлое, и за пределами сфер сугубо коммерческой фотографии – моды, рекламы и журналистики, где экономические и иные практические соображения подталкивают к внедрению новых технологий, – в конце 1990-х и в 2000-х произошла своего рода гибридизация традиционной аналоговой фотографии и многообещающих цифровых новаций.



219 ДЖЕЙМС УЭЛЛИНГ. Крещендо В-89. 1980

Серия Уэллинга «Фольга» отсылает нас к истории классической фотографии начала XX века, где принято было оформлять небольшие черно-белые отпечатки традиционными рамками и паспорту. Свои откровенно абстрактные, трансцендентальные фотографии художник создает с помощью листов смятой алюминиевой фольги, снятой при разном освещении.

Шерри Левин (род. 1947) и Джеймс Уэллинг (см. главу 4) стали первопроходцами, которые в начале 1980-х привлекли внимание к роли материальности в фотографии. Каждый из них сыграл свою роль в закладке основания нынешних направлений в современной художественной фотографии. Левин взял за основу классические фотографии Уокера Эванса (1930–1975), Эдварда Уэстона (1886–1958) и Элиота Портера (1901–1990) и реализует те самые идеи, речь о которых пойдет в этой главе. Есть здоровая дерзость в том, как Левин переснимает кадры культовых фотографов со страниц каталогов выставок, добавляет паспорту, раму и выставляет отпечатки в современных художественных галереях. Такие работы, как «По Уокеру Эвансу» [220], нельзя назвать ни подделкой, ни уж тем более

проявлением иронического отношения. Напротив, без обиняков используя чужой сюжет – в данном случае удивительно проникновенную фотографию женщины, живущей в вопиющей бедности (она была сделана в 1936 году во времена Великой депрессии), – Левин напоминает нам о том, что одно из важных свойств фотографии заключается в том, чтобы запечатлеть эмоции и любознательность фотографа. В определенном смысле, то, как Левин распоряжается фотографиями Эванса, отражает мотивацию любого фотографа: осмыслить заинтересовавший его предмет; это во многом похоже на то, как Марсель Дюшан придавал культовый статус случайным предметам – реди-мейдам (с этого начинается глава 1). Провокационность работ Левин заключается, помимо прочего, в том, что фотографии Эванса не относятся ни к анонимным, ни к бытовым, ни к разряду традиционного сырья для нового художественного мышления. Проект Левин самой своей сутью задает ее (а возможно, и наш) отклик на работы Уокера Эванса – отклик, который провоцируется, а может, и определяется, его намерениями и авторской волей. Что до авторства самой Левин, оно не бесспорно. Его не следует искать в наложении «авторского» фотографического стиля или в радикальных сдвигах смысла фотографий Эванса в рамках предложенной ею реконтекстуализации. Скорее оно заключено в ее роли редактора, куратора, интерпретатора и историка искусства.



220 ШЕРРИ ЛЕВИН. По Уокеру Эвансу. 1981

В 1980-е годы Джеймс Уэллинг был близок к Левин и другим художникам-постмодернистам, «присваивавшим» чужие работы, однако его творчество всегда находилось в несколько иной

плоскости, чем работы его современников – фотографов с критическим мышлением. В начале 1980-х он создал серию из пятидесяти с лишним маленьких изысканных черно-белых снимков смятой алюминиевой фольги [219]. Фотографии экспонировались в современном стиле, с паспорту и черными рамами, и были развешаны в ряд на белых стенах – провокационный жест, который одновременно наводил зрителя на мысль и о естественном удовольствии от восприятия формальных свойств этих отпечатков, и о подчеркнuto-модернистских условностях, которые в них представлены. Уэллинг как художник сознательно соединил в своем творчестве две роли: он одновременно и фотограф, который использует свойства соответствующей техники через экспериментирование и создание отпечатков традиционного вида, и постмодернист, который понимает, какой именно материал он использует и как его цитирует.

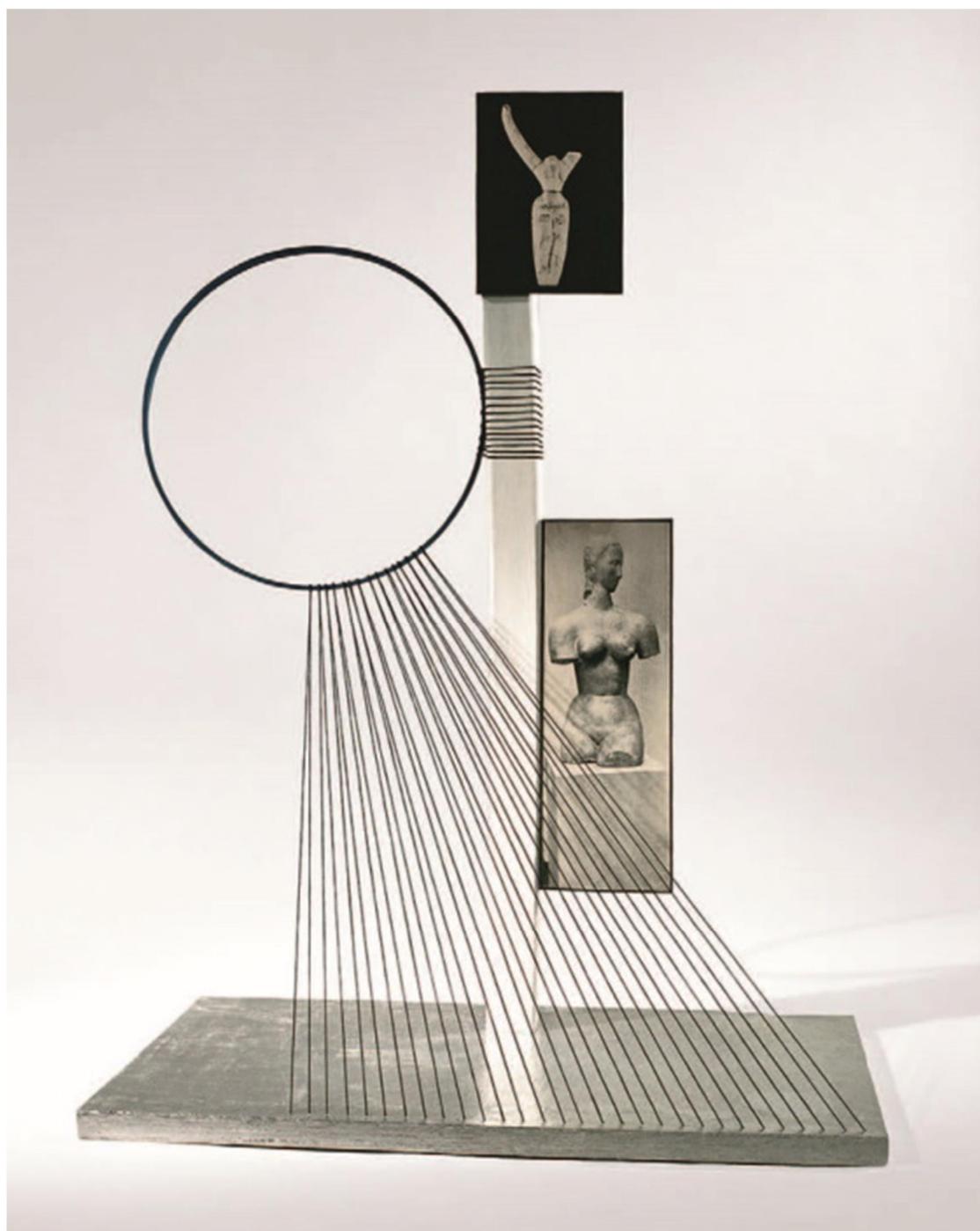


221 КРИСТОФЕР УИЛЬЯМС. Трехфокусный направленный отражатель «Kodak», © 1968 Eastman Kodak Company, 1968. (Кукуруза) Студия Дагласа М. Паркера, Глендейл, Калифорния. 17 апреля 2003

Одно из ведущих течений в современной художественной фотографии связано с отказом от последовательной, узнаваемой техники или стиля ради того, чтобы индивидуальный «голос» фотографа прозвучал в полную силу. Многие фотографы используют сразу множество фотографических приемов и языков. Фотографии американского художника Кристофера Уильямса (род. 1956) на первый взгляд кажутся совершенно разными по тематике и стилистике. Однако во всех них присутствует осязаемое, пусть и трудноуловимое ощущение единого визуального языка, который прослеживается через динамику взаимоотношений между отдельными кадрами. Нас приглашают не оценить виртуозность авторской эстетики и не познакомиться с его нарративным самовыражением, а попытаться взломать шифр каждой фотографии и понять взаимоотношения между отдельными образами. Под гладкой поверхностью фотографий Уильямса скрыты длительные изыскания и наслоения смысла, которые потом сведены к простейшей форме. Что касается приведенного здесь часто обсуждаемого примера [221], Уильямса заинтересовало то, что продукты переработки кукурузы присутствуют практически во всех сферах нашей повседневной жизни и даже, как это ни удивительно, в самой фотографии (такой продукт входит в состав смазки, с помощью

которой полируют стекла объектива, а также в химикаты, которые используют для изготовления качественных отпечатков, включая отпечатки работ самого Уильямса). Те же продукты переработки используются для изготовления искусственных початков, которые Уильямс и сфотографировал. Соответственно, кукуруза и фотография являются одновременно и предметом и материалом этого снимка. Решение Уильямса использовать стилистику и качество коммерческого фотонатюрморта в данном случае помогает отвлечь зрителя от поисков авторства и индивидуального нарратива. В последнее время подобный подход прочно закрепился в художественной фотографии – в середине 2000-х целый ряд художников, например Марк Уайз (род. 1970), Рой Этридж (см. главу 4) и Элад Лассри (род. 1977), вдохновили своих коллег на то, чтобы отказаться от единообразного фотоязыка в пользу более неоднородного лексикона знаков, приемов и клише.

Воплощение, распространение и материальность фотографии являются частью внутреннего нарратива серии немецкого художника Флориана Майера-Айхена (род. 1973) «Наилучший общий вид» [218]. На этой фотографии представлен культовый монолит Хаф-Дом в национальном парке Йосемити, сфотографированный с идеальной точки, – отпечаток сделан в форме большой роскошной цветной фотографии. Однако перед нами не просто фотография горы, а сделанная Майером-Айхеном фотография фотомеханического отпечатка с фотографии горы. В его работах фотография служит одновременно и средством воплощения замысла, и предметом; более того, очевидная материальная ценность его крупных отпечатков превращает фотографию как таковую в предмет желания.



222 САРА ВАНДЕРБИК. Затмение I. 2008

Вандербик создает скульптуры небольшого масштаба, подчеркивая таким образом материальность фотоснимков, а также личный смысл, который она в них вкладывает.

Художник Даниэль Гордон (род. 1980) со всей силой своего воображения вдыхает новую жизнь в сделанные до него фотографические снимки [2]. Используя фотографии, скачанные из Интернета, Гордон создает сложные композиции и трехмерные коллажи, которые потом фотографирует; сочетание двухмерной фотографической глубины и реального трехмерного пространства завораживает. Мэтт Липпс (род. 1975) создает не менее продуманные и сложные конструкции, похожие на бумажный театр, которые эффектно освещает, а потом фотографирует. Образы он по большей части черпает из журналов и книг середины XX века, создавая скульптурные фотомонтажи, где представлены целые группы исторических или вымышленных персонажей.



223 ЛАЙЛ АШТОН ХАРРИС. Увеличение IV (Севилья). 2006



224 ИЗА ГЕНЦКЕН. Без названия. 2006

На каждой из фотографий Сары Вандербик (род. 1976), сделанных в середине 2000-х годов, представлена созданная художницей скульптурная форма, которая служит физической скрепой для фотоизображений, взятых в большинстве своем со страниц книг и журналов [222]. Скульптурные композиции выглядят очень странными и своеобразными, они явно созданы вручную. Размещая позаимствованные фотографии в трехмерном пространстве, эффектно освещая сцену, а потом уже делая снимок (Вандербик никогда не выставляет сами скульптуры, только их фотографии), художница создает магическую игровую взаимосвязь между фотографией как индивидуальным образным языком, с одной стороны, и физической, материальной формой – с другой.



225 МАЙКЛ КВИНЛЕНД. Хлеб и шары. 2007

«Увеличение IV (Севилья)» [223] Лайла Аштона Харриса (род. 1965) – это настенный коллаж из его собственных и заимствованных фотографий. На центральной, самой крупной фотографии, которая многократно воспроизведена в меньшем масштабе, представлен знаменитый французский футболист Зинедин Зидан, лежащий на кушетке, пока ему массируют ноги до или после матча. И своей формальной композицией, и подразумеваемой расовой подоплекой фотография отсылает нас к картине Эдуара Мане (1832–1883) «Олимпия» (1863), фотокопия которой тоже включена в коллаж. Харрис создает диаграмму визуальных и идеологических взаимосвязей, проистекающих из центрального образа. Он тщательно избегает выстраивания иерархии, в которой его собственные образы (в том числе заказные фотожурналистские работы) оказались бы расположены выше тех, которые он позаимствовал у других. Вместо этого он занятным образом переосмысляет основную идею постмодернизма (см. главу 7), соединяя в одно критический взгляд и личный нарратив, чтобы указать, что любая фотография в силу самой своей сути содержит некий изобразительный смысл, выходящий за рамки того, что замыслил и воплотил художник. Харрис в своих работах явно ориентируется на предшественников, таких как Марта Рослер (род. 1943), Лутц Бахер (род. 1941) и Сильвия Колбовски (род. 1953).



226 АРТУР ОУ. Сохранить, возвеличить, отменить. 2006

Эти фотографии Артур Оу представил как часть своей инсталляции на Тайбэйской биеннале 2006 года. С их помощью, равно как и с помощью других элементов своих работ, он подчеркивает промышленный и модернистский потенциал фотографии.

Многие современные художники используют фотографию с ее богатством и разнообразием свойств как один из компонентов своих проектов, выполненных в смешанной технике. Одним из ведущих представителей этого направления является немецкая художница Иза Генцкен (род. 1948). Начиная с конца 1990-х годов Генцкен использует собственные и заимствованные фотографии как важную составную часть своих скульптурных инсталляций, при этом фотография не занимает в них какого-то особого места, а главное – художница не видит никаких препятствий к тому, чтобы она выступала в ее произведениях на равных с другими формами искусства [224]. Кроме того, Генцкен бросает вызов «промышленному» качеству большинства произведений современного искусства, в том числе и фотографии, – она использует намеренно рукотворные, сломанные, неработающие предметы. Среди них разбросаны фотографии – они вмонтированы в поверхность скульптур или наскоро прикреплены к ней липкой лентой, их дешевая материальность подчеркнута выставлена напоказ.

При смешении техник фотография используется по-разному, являясь ингредиентом, который способен как преднамеренно фрагментировать, так и объединить общий нарратив инсталляции или арт-объекта. В работах американского художника Майкла Квинленда (род. 1970) середины 2000-х годов фотография, наряду с другими медиа, служит инструментом переосмысления бытовых предметов и переживаний [225]. Квинленд отливает шары из гипса или бронзы, изготавливает буханки хлеба из фарфора и создает деревянные конструкции, напоминающие тотемы, – современная скульптура и подставки для нее предстают в одинаково необработанной естественной форме. К этому игровому переименованию формального языка искусства автор добавляет свои фотографии. В сочетании с другими техниками фотография превращается в одну из фраз в цельном высказывании, поскольку используют ее преднамеренно-неоднозначным, но совершенно индивидуальным образом. Эммелина де Модж (род. 1978) на своих выставках объединяет фотографию, плакат, скульптуру и ткани, создавая музейные инсталляции, которые выразительно представляют физические свойства различных техник и в своей совокупности подчеркивают, с какой эстетичностью и самобытностью человек способен преображать и упорядочивать обычные

предметы.



227 ВАЛИД БЕШТИ. Сохранить, возвеличить, отменить. 2006

Трехсторонняя картина (маджента/красный/синий), 23 декабря 2006 года, Лос-Анджелес, Калифорния, Кодак, Супра. 2007

Инсталляция, выполненная уроженцем Тайваня художником Артуром Оу (род. 1974) для Тайбэйской биеннале 2006 года [226], представляет собой модель камина, спроектированного архитектором-модернистом Марселем Брюэром (1902–1981), – его копии можно увидеть во многих пригородных домах. На полках камина стоят странные «двойные» азиатские урны или вазы, сплавленные в единое украшение. Керамические изделия Оу, которые изготавливаются в промышленной столице Китая Шэньчжэне, в сочетании с нерабочим каркасом камина создают в работе жутковатую, кладбищенскую атмосферу. На стенах выставочного зала развешаны фотографии в рамках – стилистически нейтральные изображения замеченных или скомпонованных художником предметов. Фотография застекленного шкафа, в котором стоит изысканный фарфор, создает очевидный контраст между наследием экспорта с Востока на Запад и переосмыслением той же идеи в керамических изделиях Оу. Кроме того, в его инсталляциях фотография рассматривается как один из промышленных (и способствовавших развитию промышленности) процессов, которые привели в середине XIX века к зарождению новой эпохи. Использование формата инсталляции для создания затягивающего, многослойного взаимодействия зрителя с

фотографическими образами – чрезвычайно плодотворная область современного искусства. Тщательно продуманные музейные пространства, которые создают многие художники, в том числе Эрин Ширрефф (род. 1975), Уилл Роган (род. 1975), Лорна Макинтайр (род. 1977) и Лиза Оппенхайм (род. 1975), являются яркими примерами такого подхода.



228 ЗОИ ЛЕОНАРД. Телевизионная тачка. Из серии «Аналог». 2001/2006

Серия Леонард с красноречивым названием «Аналог» включает в себя уличные снимки, сделанные в разных городах по всему миру, где художница жила или бывала. Серия отражает непреходящую способность фотоаппарата запечатлеть то, что находится в окружающем нас мире, а также напоминает, что язык доцифровой фотографии все еще не вышел из употребления.

Валид Бешти (род. 1976) прежде всего известен своими фотограммами [227], которые он создает в полностью затемненной лаборатории, складывая большие листы фотобумаги в трехмерные конструкции, а потом подвергая их воздействию света. Разрывы и складки, оставшиеся на бумаге, равно как и цветовые формы, возникающие из-за неравномерного освещения поверхности сложенной бумаги, служат выразительным подтверждением уникальной материальности фотографии. Бешти балансирует на тонкой грани между созданием работ удивительной красоты и предъяснением зрителю самих условий их производства. Тот же принцип использован и в его серии дважды заламинированных скульптур из ударопрочного стекла, сделанных под защищенные товарным знаком размеры пересылочных коробок «FedEx», в которых эти скульптуры пересылают с одной выставки на другую. По ходу странствия по миру в грузовых отсеках самолетов стеклянные скульптуры бьются и даже теряются, так что свидетельства об их перемещении становятся составной

частью произведения.



229 АН-МИ ЛЕ. Двадцать девять пальм: отступление пехотного батальона. 2003–2004

Многие из самых вдумчивых современных фотохудожников в 2000-х годах обратились к богатой истории фотографических материалов и процессов и сделали ее предметом своих работ. В 1998 году Зои Леонард (см. главу 7) запустила десятилетний фотопроект под названием «Аналог», для которого запечатлевает витрины со скромным товаром и всевозможную самодельную «рекламу» [228]. Снимки она делает в больших и малых городах, начав с Нью-Йорка и потом двинувшись дальше по миру, и тем самым создает летопись исчезающей, кустарной формы международной торговли. Леонард пользуется старомодным культовым фотоаппаратом, «Роллейфлексом», и ее проект выразительно демонстрирует, как меняется (и исчезает) и мелкая торговля, и аналоговая фотография. Впрочем, этот проект – не просто погребальная песнь по отживающим свое традициям: Леонард следует по существующим торговым путям, которые, при всей своей мизерности в сравнении с мультинациональной корпоративной торговлей, все еще существуют. Аналогичным образом ее фотографии провозглашают, что статус фотографа, который бродит по улицам и наблюдает за действительностью, сохраняет свой изначальный смысл и в современную эпоху, притом что фотограф сам же фиксирует свою принадлежность к истории. Проект Леонард «Аналог» настроен на волну фотографического наследия XX века, но при этом содержит в себе поэтическое напоминание о тех мудрых и все еще актуальных приемах, с помощью которых фотография способна абстрагировать наш опыт и придавать ему осмысленность.



230 ЭНН КОЛЬЕР. 8 x 10 (Синее небо). 2008; 8 x 10 (Серое небо). 2008

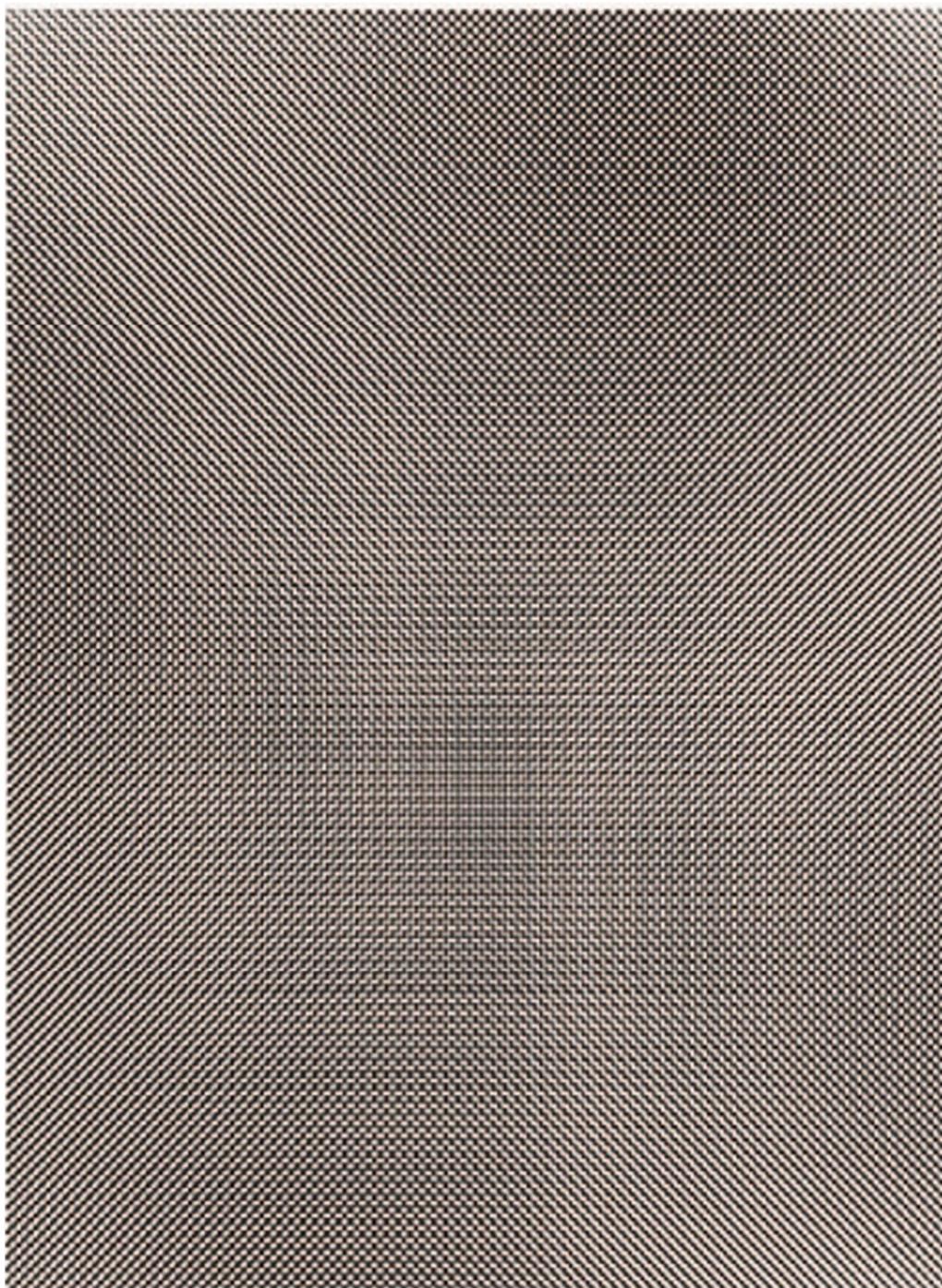
Этот фотодиптих, как и многие работы Кольер, можно прочесть в особом описательном ключе – как напоминание о достаточно анахронистических аналоговых фотоклише, которые у нее «обрамлены» коробками от фотобумаги «Kodak». Название работ является их

буквальным описанием и одновременно приглашением к тому, чтобы заставить зрителя разглядеть двойственный эмоциональный посыл оптимистичного цветного небесного ландшафта и его ностальгического черно-белого аналога.

Продуманное использование старой техники и культовых фотографических приемов блистательно представлено в серии художницы Ан-Ми Ле (род. 1960) «Двадцать девять пальм» (2003–2004). Тематически она выстроена вокруг тренировочного центра для американских морских пехотинцев в пустыне Мохаве, где проходила подготовка к участию в боевых действиях в Афганистане и Ираке [229]. Решение Ле снимать закулисные «репетиции войны» в черно-белой гамме широкоугольным объективом заставляет вспомнить всю историю военной фотографии начиная с середины XIX века, с которой, безусловно, коррелирует выбранная художницей техника. Одновременно, по причине жестких эстетических контрастов, ее работы служат отсылкой к неофициальным, но в последнее время появившимся в открытом доступе визуализациям конфликтов, а именно цифровым снимкам, сделанным военными и гражданскими. Сцены Ле не являются постановочными, однако, выбрав для себя трудоемкую архаичную форму фотографии, она заставляет свои снимки говорить и о современных, и о давних проявлениях имперской силы, а также о том, какую роль играла фотография в подобных конфликтах.

Тревор Паглен (род. 1974) создает арт-проекты, которые столь же ярко говорят о том, что тайные силы, управляющие процессом милитаризации, можно представить в зримой форме. Например, в серии 2008 года «Другое ночное небо» Паглен создает телескопические, с длинной выдержкой фотографии ночного неба в Неваде, фиксируя движение по нему классического американского военного самолета. Фотографии берегут воображение зрителя, поскольку призывают его задуматься над масштабами скрытого военного присутствия, которое, однако, подано в форме эстетичного изображения, заставляющего вспомнить об истории астрологических наблюдений, а также о духовных коннотациях любительской ночной фотографии XX века.

Американка Энн Кольер (род. 1970) использует фотографию для создания речевых высказываний, зачастую очень остроумных. Ее «Синее небо, серое небо» (2000) [230] при описании теряет часть своей выразительности, потому что сознательно представлено как непосредственное наблюдение. Автор с преднамеренной безыскусностью сводит изображение к максимальному визуальному лаконизму, чем, до определенной степени, воздает должное концептуалистской фотографии 1960-х и начала 1970-х годов. Этот фотодиптих, как и многие работы Кольер, можно прочесть и особым изощренным способом – как воспроизведение достаточно анахронистических фотоклише в «рамке» из «кодаковских» коробок для фотобумаги. Название работы представляет собой буквалистское описание, но при этом служит приглашением к тому, чтобы разглядеть двойственный эмоциональный посыл оптимистичного цветного небесного ландшафта и его меланхолического черно-белого аналога.



231 ЛИЗ ДЕШЕНЕС. Муар № 2. 2007

Проекты Дешенес посвящены физическим свойствам фотографии. В серии «Муар» она воспроизводит муаровый эффект цифровых дисплеев средствами простой аналоговой фотографии. Она получает фотографический негатив, накалывая булавкой лист фольги, прикрепленный к окну, за который помещена на солнечном свете негативная фотопленка. Отпечатки делаются посредством двойной экспозиции фотобумаги, в результате этого сложного ручного процесса световые точки неизбежно смещаются относительно друг друга.

Лиз Дешенес (род. 1966) исследует в своих работах представления о визуальном восприятии и его пересечении с технологиями и практиками фотографии и видеосъемки. Серия «Пинатипия» (1997–2003) состоит из набора листов яркого чистого цвета, изготовленных в отмирающей технике – пинатипии. Процесс пинатипии, в котором использовались типографская краска и очень точно изготовленные матрицы, стал одной из легенд в истории фотографии в основном потому, что Уильям Эгглстон использовал его богатые насыщенные цвета для своих культовых фотографий (см. предисловие). Создавая чистые одноцветные варианты пинатипии, Дешенес привлекает внимание к самому процессу. Определенным сходством с этой обладает ее серия «Черное и белое» (2003), где представлен набор монохромных аналоговых фотографий, отпечатанных в разных пропорциях, сопоставимых с не использующейся более кинопленкой. Ее серия из семи работ «Муар» (2007) служит явственной отсылкой к картинам Бриджет Райли (род. 1931) в стиле оп-арта, но одновременно задействует и муаровый эффект, возникающий при взаимоналожении пикселей и растровых линий на цифровом телевизионном экране [231]. Что примечательно,

снимки для серии «Муар» Дешенес делала аналоговым фотоаппаратом: она фотографировала перфорированный лист бумаги широкоугольным объективом 8 x 10, получала два негатива и потом не полностью совмещала их в увеличителе, чтобы создать оптическую иллюзию пульсации. Использование в «Муаре» аналоговой технологии для имитации цифровой типично для постоянного стремления этой художницы исследовать природу создания зрительных образов.



232 АЙЛИН КВИНЛАН. Желтый Гойя. 2007



233 ДЖЕССИКА ИТОН. Cfaal 109. Из серии «Кубы для Альберса и Левитта». 2011

Серия Айлин Квинлан (род. 1972) «Дым и зеркала» **[232]** представляет собой крайне самоуглубленное высказывание по поводу создания фотографий. Изображения не обработаны, акцент сделан на несовершенствах и ошибках, которые неизбежны при использовании аналогового фотопроцесса. Квинлан предлагает нам поразмышлять о том, насколько важны для фотографа удача и случайные совпадения. Она отсылает к историческим прецедентам, от снимков начала XX века, где запечатлены паранормальные явления, до формальных императивов модернизма и фотоабстракций, затрагивая по ходу дела коммерческую натюрмортную фотографию с ее соблазнительными свойствами.



234 КАРТЕР МАЛЛ. Связь. 2011. Деталь. Вид на выставке «Особые мечты этого дня» (6 мая – 11 июня 2011)

В сфере современной художественной фотографии происходит любопытное возрождение экспериментальных фотопрактик. Канадская художница Джессика Итон (род. 1977) для своей пока не завершенной серии «Кубы для Альберса и Левитта» [233] делает фотографии простого белого куба с помощью многократной экспозиции (откалиброванной на основные цвета). Как следует из названия серии, она имеет пересечения с подходами художников-минималистов середины XX века и служит своевременным напоминанием о присущей фотографии способности использовать визуальный лаконизм в экспериментальном ключе. Швейцарские художники-соавторы Тайо Онорато (род. 1979) и Нико Кребс (род. 1979) создали студийный процесс, который предполагает создание кинетических объектов для последующей съемки. Их произведения служат комментарием к тому, что фотография – это своего рода алхимия с правом на ошибку, причем подходят они к этому с долей визуального юмора.



235 ШЭННОН ЭБНЕР. Агитируй. 2010

То же возрожденное экспериментаторство прослеживается как в сознательном использовании старых аналоговых фототехнологий, так и в применении аналогового мышления к новым цифровым способам фиксации и обработки изображения. Творчество американского художника Картера Малла (род. 1977) [234] – яркий пример ответа на этот вызов, с которым сталкиваются современные фотохудожники. В его последних произведениях, включающих в себя как фотокартины в рамах, так и инсталляции, гибридность художественных техник представлена как отдельный аспект современной фотографии. Малл проводит связь между историей создания изображений и настоящим. Его работы придают настоящему символическое значение, подчеркивая многослойность материального содержания, которой наделены современные визуальные технологии (от гравюры и живописи до пигментной печати и фотохимических процессов). Зрителю предлагается проследить привычные цифровые процессы создания изображений, характерные для современной жизни, вспять к поп-арту 1960-х, реди-мейду авангардистов начала XX века и, наконец, к зачаткам как фотографии, так и компьютерных технологий в конце XVIII века. Тем самым Малл вносит живую струю в наши представления о символике и сущности современных изобразительных технологий.



236 ШАРОН ЯАРИ. Без названия. 2006. Из серии «Радиус 500 м»

Фотографии и скульптуры Шэннон Эбнер (род. 1971) связаны с языком – это выражается и в использовании ею устного и письменного языка политики, протеста и экспериментальной литературы, и в подходе к фотографии как языку визуальных знаков [235]. Эбнер по большей части работает с черно-белой фотографией и монохромными скульптурными формами, создавая сложную схему итераций, призванных продемонстрировать, каким образом язык вбирает в себя политические и общественные явления. В ее работах фотография однозначно предстает как метафора вещей, которые ломаются или проявляют себя в форме ложных посулов и риторики. Сходным образом в работах Кюни Рид (род. 1971), Триса Вонна-Мишеля (род. 1982) и Сары Конауэй (род. 1972) язык фотографии используется едва ли не в перформативном смысле, выражая то, что при создании фотографий художник придерживается определенной умственной дисциплины и субъективной точки зрения, не теряя при этом представления об интуитивно-непредсказуемой природе фотографического процесса.



237 ДЖЕЙСОН ЭВАНС. Без названия. Из проекта «NYLPT». 2005–2012

Начиная с 2000-х годов мощная волна творческой энергии исходит от современных фотохудожников, переосмысляющих культурный смысл черно-белой фотографии. Притом что в современном фотоискусстве, коммерческой и бытовой практике доминирует цветная фотография, все молодые художники, которые работают в технике черно-белой фотографии, способны предъявить веский контраргумент против устоявшейся и общепринятой фотоэстетики. Например, фотокнига Шарона Яари (род. 1966) «Радиус 500 м» [236] представляет собой ряд из сорока ничем не примечательных черно-белых фотографий, которые были сделаны в радиусе 500 метров от его бывшей студии в Тель-Авиве, что и дало название серии. Кивок в сторону концептуального прошлого фотографии, равно как и возникший в современности разрыв между прошлым и будущим этого вида искусства, подчеркнут выбором темы – обшарпанного модернистского утопизма Баухауса, образцами которого являются здания рядом с мастерской Яари. Использование современными художниками черно-белой фотографии – это важная и смелая попытка сопротивляться тому, что направление современной художественной фотографии диктуется коммерчески доступными технологиями и модными трендами на рынке недорогих произведений искусства. В то же время этот подход ставит творчество современных художников в один ряд с талантливыми и разнообразными предшественниками, среди которых – авангардисты начала XX века, концептуалисты 1960-х и участники «Новой топографии» (см. предисловие), творившие в 1970-е.



238 ТИМ БАРБЕР. Без названия (Облако). 2003

У проекта Джейсона Эванса (род. 1968) NYLPT [237] две стороны. Восемьдесят его черно-белых уличных фотографий с двукратным экспонированием опубликованы в полутонном фотоальбоме, что служит стилистической отсылкой к фотоальбомам 1980-х годов. Помимо этого, NYLPT существует в качестве приложения, которое можно установить на планшет или смартфон. Используя алгоритм, который первоначально был придуман для генерации онлайн-кодов безопасности, приложение в произвольной последовательности выводит на экран 600 изображений с двукратным экспонированием, всегда в альбомном формате. Демонстрация каждой последовательности идет при звуковом сопровождении, которое генерируется с нуля при запуске приложения, – для этого используются шестнадцать встроенных синтезаторов, а диапазон частот и длительность заданы Эвансом (который слушал дрон-музыку, когда делал снимки). Ощущение от приложения NYLPT – крайне медитативное, оно заставляет задуматься о безграничных возможностях фотоискусства. В основе этого проекта лежит представление о фотографии, и в особенности уличной фотографии, как о непреходящем искусстве, в котором при этом все определяет случайность. Проект подчеркивает произвольность и живого опыта, и фотографического наблюдения. Он связан с очень интересным периодом в истории фотографии, когда творческие, наделенные богатым воображением люди глубоко и новаторски переосмыслили ее традиционные и символические свойства в новом цифровом пространстве.

Кроме того, наблюдается сдвиг от традиционного акцента на авторстве, выраженного через приверженность одному определенному стилю, к сложным вариантам группировки и обработки изображений для музейных выставок и авторских фотокниг. Благодаря изощренным редакторским подходам таких фотографов, как Мари Анжелетти (род. 1984) и Ханна Уитекер (род. 1980), авторство того или иного изображения как таковое становится едва ли не вторичным по отношению к кумулятивному значению собранных вместе и определенным образом соположенных образов.



239 ВИВИАН САССЕН. Мимоза. 2007. Из серии «Пламенеющее»

Создание и выпуск фотокниг – чрезвычайно разнообразная и насыщенная область фотографического творчества XXI века. Новые цифровые технологии получения изображений, дизайна, печати и распространения полностью изменили традиционное коммерческое книгоиздание и расширили возможности издания и распространения книг самими авторами. Творческий потенциал этой издательской сферы отражен в том, что на фотографических и художественных ярмарках по всему миру оказывается представлено все больше фотоизданий, а фотокниги (включая редкие, которые более не переиздаются) все больше востребованы в постепенно формирующейся сфере коллекционирования. В 2005 году фотограф, издатель и музейный хранитель Тим Барбер (род. 1979) **[238]** создал сайт «Мелкие пороки» (www.tinyvices.com). На сайте представлены портфолио известных и начинающих фотографов, здесь можно совершать покупки и получать информацию о фотокнигах, выпущенных небольшими независимыми специализированными издательствами и коллективами. Проект Барбера служит доказательством того, что Интернет стал для фотографов составной частью профессионального мышления и что для современной фотографии он служит важнейшим способом выйти за пределы институциональной и музейной систем. Проект подчеркивает, что скрытые реалии работы фотографа – например, составление фоторядов, обработка снимков, подготовка выставок, оценка работ коллег – могут стать зримой частью профессионального дискурса.



240 РИНКО КАВАУТИ. Без названия. 2004. Из серии «АЙЛА»

«АЙЛА» Каваути – это образцовая книга, в которой подчеркнута, какую роль обработка и структурирование фотографий играют в создании связного фотографического нарратива. Каваути представляет в книге лирическую элегию, посвященную артистичности и глубине повседневной жизни.

В условиях благоприятного издательского климата многие современные фотохудожники активно создают альбомы и, подобно их предшественникам 1960–1970-х годов, издают их за свой счет небольшим тиражом, находя в этом интересную для себя форму творчества. Востребованными прототипами остаются в этой области фотокниги, которые выпускает с 1963 года Эд Рушей (род. 1937). Среди современных фотографов, которые приобрели международную славу благодаря своим фотокнигам, – Шарлотта Дюма (род. 1970), Куни Янссен (род. 1975) и Анук Круитхоф (род. 1981). Вивиан Сассен (род. 1972) [239] создает поразительные снимки с яркими оптическими эффектами во всех жанрах современной художественной, документальной и модной фотографии. Ее книги, которые она издает сама небольшими тиражами, принесли ей признание не только благодаря новаторскому дизайну, который присутствует в каждом издании, но и благодаря тому, что ее эстетику блистательно усиливает материальность книжной страницы. Фотографии Сассен ломают стереотипы относительно двух- и трехмерного пространства, ориентации кадра, ракурса, позитива и негатива. Кроме того, она крайне фотографично работает с людьми, добавляя в каждое изображение эффект неожиданности.

В своих книгах «Утатане» («Дрёма», 2001), «Ханаби» («Фейерверк», 2001) и «АЙЛА» («Семья», 2004) Ринко Каваути (род. 1972) создает сложные элегические нарративы, не прибегая к текстовым пояснениям. «Утатане» – это переплетение взгляда Каваути на окружающий ее мир с сочетаниями изменчивых форм. Название звучит лирически, даже музыкально, и порождает определенные звуки: жужжание швейной машинки или шкворчание яичницы на сковороде. В «АЙЛА» [240] представлены стремительно сменяющиеся фоторяды,

которые включают в себя кадры рождения животных и человека, рои насекомых и структурированные икрины, капли росы, водопады, радуги и древесные кроны. Тщательно обработанные и структурированные наблюдения Каваути позволяют читателю сполна насытиться изысканными и интригующими моментами, которые она для него подыскала. Каваути – далеко не единственная из современных фотографов, кто не стремится к переусложнению творческих стратегий и хранит верность представлению о том, что нас повсюду окружают фотографии, остается лишь их снять. Такие фотографы, как Микико Хара (род. 1967), Андерс Эдстрём (род. 1966), Анн Дамс (род. 1966) и Джейсон Фулфорд (род. 1973), тоже создают изысканные снимки из случайных повседневных наблюдений, подчеркивая непреложный факт, что фотоаппарат дает тому, кто держит его в руках, и реальное, и психологическое разрешение всматриваться в жизнь в поисках прекрасного, удивительного и смешного.



241 ЛУКАС БЛАЛОК. Оба стула в гостиной. 2012

Молодые таланты, превратившие фотографию в один из видов современного искусства, пришли в профессию, когда в творчестве и в быту уже восторжествовала цифровая фотография. Они создают работы, исследующие проникновение новых технологий в аналоговый по своим исходным предпосылкам дискурс фотографии как современного искусства. Эти фотографы, представители поколения цифровой эпохи, почти все экспериментируют на самых разных платформах. Для них музейное пространство – лишь

один из множества контекстов, где можно экспонировать свои работы; существуют также онлайн-форматы, традиционное и электронное книгоиздание. Фотохудожники молодого поколения отличаются откровенным агностицизмом в своих представлениях о разнице между «высокой» и «низкой» культурой, однако с большим тщанием выверяют подходы к языку фотографии в разных контекстах, сознавая, что в каждом из этих контекстов взаимоотношения со зрителем нужно выстраивать по-иному. С помощью своих фотографий Лукас Блалок (род. 1978) [241] умело направляет стандартные визуальные установки цветовой фотографии и обработки на непрерывную траекторию современной художественной фотографии. Работы Блалока можно интерпретировать как дань непреходящей способности фотографии придавать зримым предметам визуальный смысл и значение, но в то же время его произведения содержат в себе критику этого представления. В его работах в историю, прежде всего американскую, классической художественной фотографии, равно как и в историю обращения к стилистике бытовой фотографии, привносится язык Фотошопа. Работая в цифровую эпоху, Блалок искусно возрождает фотографические условности модернизма.



242 КЕЙТ СТИЧИВ. Авто, автоматика, безопасность, безопасный, диаметр, доводка, досада, красный, лента, ловля, ловушка, медь, металл, огонь, ожог, пламя, плотный, подход, полоса, приложения, путаница, рак, рама, труба. 2012

В том, как современные фотохудожники, например Сэм Фоллс (род. 1984) и Джошуа Ситарелла (род. 1987), работают с наслоением изображений, есть нечто почти барочное.

Сочетая живописные приемы Photoshop, условности аналоговой фотографии, физическое создание и конструирование изображения, фотографы демонстрируют, как сильно современная фототехника позволяет доработать изображение. Кейт Стичив (род. 1979) [242] разработала для своих музейных инсталляций уникальную технику – сочетание фотографии с элементами скульптуры. Комбинируя визуальные элементы бытовой фотографии – например, изображения коммерческой продукции, которым она с помощью Photoshop придает гротескные формы, – с дешевыми скульптурными элементами, которые произведены коммерчески-промышленным способом, Стичив в своих проектах проводит параллель между скульптурой и фотографией: обе являются как физическими объектами, так и культурными кодами. Серия «объектов-изображений» [243] Арти Фирканта (род. 1986) переводит динамизм и эстетику цифровых фото- и графических инструментов в соблазнительные, но обескураживающие произведения на стенах музеев. Провокационность его подхода заключается в том, что из визуального языка нашей привязанной к дисплеям повседневной жизни он создает монументальные формальные объекты. Энн де Фриз (род. 1977) [244] использует фотографию, скульптуру и новые современные техники. Он блистательно сочетает модернистские условности, принятые в скульптуре и инсталляции, с визуальными мотивами, отсылающими к рекламе и любительской фотографии. В его работах современная визуальная культура сводится к переживаниям, основанным на философски-абстрактном восприятии технологий.



243 АРТИ ФИРКАНТ. Объекты-изображения. 2011

«Объекты-изображения» Фирканта носят гибридный характер. Он берет гуляющие по Сети снимки, на которых представлены его выставки в музеях, и обрабатывает их в Фотошопе,

чтобы создать новые изображения, которые не столько происходят из оригинальных источников, сколько основываются на них.

Фотографы, имена которых были упомянуты в конце этой главы, достойны завершить собой книгу: они призывают нас всматриваться в чудеса жизни, видеть красоту и волшебство, которые еще предстоит открыть для себя фотографии. Непреходящая способность фотографии абстрагировать наш опыт и придавать ему особую форму постоянно переосмысливается и возрождается, как через отсылки к традициям аналоговой фотографии, так и через использование цифровой. В эпоху, когда у нас появилась возможность получать, скачивать и распространять, равно как и снабжать тегами, пролистывать и редактировать фотографические изображения, мы куда лучше и профессиональнее, чем раньше, овладели языком фотографии, мы отчетливее понимаем, что фотография – отнюдь не инструмент для создания беспристрастных однозначных образов, заключенных в рамку моментов реального времени.



244 ЭНН ДЕ ФРИЗ. Шаги вспять. 2011

Современные фотохудожники, творчество которых рассмотрено на этих страницах, помогают нам переосмыслить материальные и физические представления о прошлом фотографии,

продолжая при этом расширять как ее словарь, так и словарь всего современного искусства. Они демонстрируют нам способы созидания и мышления, обладающие собственным смыслом и направленностью в мире, где цифровая сфера приобретает все больший вес, а ценности меняются, как меняется и представление о том, что значит «делать фотографии».

Литература

Общие работы

Batchen G. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge, MA, 2001.

Bourdieu P. Photography: A Middle-Brow Art. Cambridge, 1990.

Campany D. Art and Photography. London, 2003.

Crow T. Modern Art in Common Culture. New Haven; London, 1996.

Salvesen B. New Topographics. Göttingen, 2009.

Tagg J. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Basingstoke, 1988.

Wells L. Photography: A Critical Introduction. London, 1997.

Книги фотографов и монографии о них

Араки, Нобуёси

Araki By Araki. Tokyo, 2003.

Araki Nobuyoshi. Self Life Death. London, 2011.

Базилико, Габриэле

Gabriele Basilico. Cityscapes. Milan, 2008.

Баллен, Роджер

Roger Ballen. Shadow Chamber. London, 2006.

Roger Ballen. Boarding House. London, 2009.

Барни, Тина

Tina Barney. Friend and Relations: Photographs. Washington DC, 1991.

Барт, Ута

Uta Barth. Uta Barth. To Draw with Light. New York, 2012.

Бахер, Лутц

Lutz Bacher. Do You Love Me. New York, 2011.

Бebан, Бреда

Breda Beban. Still. Sheffield, 2000.

Бехер, Бернд и Хилла

Bernd and Hilla Becher: Life and Work. Cambridge, MA, 2006.

Биллингем, Ричард

Richard Billingham. Ray's Laugh. Zurich, 1996.

Болц, Льюис

Lewis Baltz. The New Industrial Parks near Irvine, California. Göttingen and Los Angeles, 2001.

Lewis Baltz, The Tract Houses. Göttingen and Los Angeles, 2005.

Lewis Baltz. Nevada 1977. Göttingen, 2009.

Lewis Baltz. Texts. Göttingen, 2011.

Бротерус, Элина

Elina Brotherus: The New Painting. London, 2005.

Брумберг, Адам

Adam Broomberg, Oliver Chanarin. Ghetto. Göttingen, 2004.

Adam Broomberg, Oliver Chanarin. Fig. Brighton, 2008.

Adam Broomberg, Oliver Chanarin. People in Trouble Laughing Pushed to the Ground. London, 2011.

Буртински, Эд

Manufactured Landscapes: The Photographs of Edward Burtynsky. New Haven, 2009.

Бюстамант, Жан-Марк

Jean-Marc Bustamante. Something is Missing. Salamanca, 1999.

Jean-Marc Bustamante. Paris, 2003.

Вендерс, Вим

Wim Wenders. Pictures from the Surface of the Earth. Munich, 2001.

Вильман, Манфред

Manfred Willmann. Dos Land. Salzburg, 2000.

Вурм, Эрвин

Erwin Wurm. Ostfildern, 2002.

Erwin Wurm: One Minute Sculptures – Catalogue Raisonné 1988–1998. Ostfildern, 1999.

Генцкен, Иза

Isa Genzken. I Love NewYork, Crazy City. Zurich, 2006.

Isa Genzken. London, 2006.

Гершт, Ори

Ori Gersht History Repeating. Boston, 2012.

Голдин, Нэн

Nan Goldin. The Devil's Playground. London, 2003.

Nan Goldin. The Ballad of Sexual Dependency. New York, 2012.

Гонсалес-Торрес, Феликс

Felix Gonzales-Torres. Göttingen, 2007.

Грей, Колин

Gray, Colin. The Parents. Edinburgh, 1995.

Грэм, Пол

Paul Graham. American Night. Göttingen, 2003.

Paul Graham. A Shimmer of Possibility. London, 2009.

Paul Graham. The Present. London, 2012.

Грэннан, Кэти

Katy Grannan. Be Zany Poised Harpists / Be Blue Little Sparrows. New York, 2002.

Westerns: Katy Grannan. San Francisco, 2007.

Гурски, Андреас

Andreas Gursky: Photographs from 1984 to the Present. Munich, 1998.

Andreas Gursky. New York, 2001.

Дамс, Анн

Anne Daems. 72 Girls and Some Boys Who Could be Models. New York, 2007.

Декстра, Ринек

Rineke Dijkstra: A Retrospective. New York, 2012.

Делаэ, Люк

Luc Delahaye. History. New York, 2003.

Дельвуа, Вим

Wim Delvoeye. Skatalog Düsseldorf, 2001.

Деманд, Томас

Thomas Demand. London, 2000.

Thomas Demand. New York, 2005.

Дерджес, Сюзен

Susan Derges. Susan Derges: Elemental. Göttingen, 2010.

Джонс, Сара

Sarah Jones. Salamanca, 1999.

Дивола, Джон

John Divola: Three Acts / Essay by Company D. New York, 2006.

Дин, Тасита

Tacita Dean. FLOH. Göttingen, 2002.

Tacita Dean. Analogue. Göttingen, 2006.

Догерти, Вилли

Willie Doherty. False Memory. London, 2002.

Долрон, Дезире

Desiree Dolron. The Hague, 2005.

Даннинг, Жанна

Jeanne Dunning. Bodies of Work. Chicago, 1991.

Дэй, Коринн

Corinne Day. Diary. London, 2000.

Каваути, Ринко

Rinko Kawauchi. Hanabi. Tokyo, 2001.

Rinko Kawauchi. Utatane. Tokyo, 2001.

Rinko Kawauchi. Aila. Tokyo, 2004.

Rinko Kawauchi. Cui Cui. Tokyo, 2005.

Калль, Софи

Sophie Calle: M'as-tu vue? Did you see me? New York, 2003.

Каору, Идзима

Izima Kaoru 2000–2001. London, 2000.

Каруччи, Элинор

Elinor Carucci. Closer. San Francisco, 2002.

Кейсбир, Джеймс

James Casebere: The Spatial Uncanny. Milan, 2001.

Кларк, Ларри

Larry Clark. Tulsa. New York, 2000.

Коллинз, Ханна

Hannah Collins: In the Course of Time. San Sebastian, 1996.

Корсия, Филип- Лорка ди

Philip-Lorca di Corcia. Streetwork 1993–1997. Salamanca, 1998.

Philip-Lorca di Corcia. Heads Göttingen, 2001.

Philip-Lorca di Corcia. A Story Book Life. Santa Fe, 2003.

Philip-Lorca di Corcia. Thousand. Göttingen, 2007.

Крюдсон, Грегори

Gregory Crewdson. Twilight. New York, 2002.

Gregory Crewdson: 1985–2005. Ostfildern, 2005.

Колбовски, Сильвия

Silvia Kolbowksi. *Imadequate...Like...Power*. Cologne, 2005.

Кулик, Олег

Oleg Kulik. *Selected Projects*, Moscow, 1991–1993. London, 1997.

Ламсвеерде, Инез ван

Inez von Lamsweerde and Vinoodh Matadin. *Pretty Much Everything*. Göttingen, 2007.

Лассри, Элад

Elad Lassry. Zurich, 2010.

Ле, Ан-Ми

An-My Lê. *Small Wars*. New York, 2005.

Левин, Шерри

Sherrie Levine. London and New York, 2007.

Леонард, Зои

Zoe Leonard. *The Fae Richards Photo Archive*. New York, 1997.

Zoe Leonard. *Analogue*. Minneapolis, 2007.

Zoe Leonard. Göttingen, 2008.

Летински, Лора

Laura Letinsky. *NowAgain*. Antwerp, 2006.

Ли, Дину

Dinu Li. *As If I Were a River*, Manchester, 2003.

Ли, Никки С.

Nikki S. Lee: *Projects*. Ostfildern, 2001.

Липпер, Сьюзен

Susan Lipper. *Trip*. Stockport, 2000.

Локхарт, Шэрон

Sharon Lockhart. *Teatro Amazonas*. Rotterdam, 1999.

Лукас, Сара

Sarah Lucas. *Sarah Lucas*. London, 2002.

Лум, Кен

Ken Lum. *Four Boats Stranded: Red and Yellow, Black and White*, 2001. Vancouver, 2001.

Люксембург, Рут Блис

Rut Blees Luxemburg. *Commonsensual: The Works of Rut Blees Luxemburg*. London, 2009.

Майер-Айхен, Флориан

Florian Maier-Aichen. Los Angeles, 2007.

Макгинли, Райан

Ryan McGinley. New York, 2002.

Ryan McGinley. Whistle for the Wind. New York, 2012.

Макмёрдо, Венди

Wendy McMurdo. Salamanca, 1999.

Маншо, Мелани

Melanie Manchot. Love is a Stronger: Photographs, 1998–2001. Munich, 2001.

Манникко, Эско

Esko Mannikko. Stuttgart, 1996.

Матадин, Винуд

Inez von Lamsweerde and Vinoodh Matadin. Pretty Much Everything. Göttingen, 2007.

Меене, Хеллен ван

Hellen van Meene. London, 1999.

Мейселас, Сьюзен

Susan Meiselas. Kurdistan: In the Shadow of History. New York, 1997.

Susan Meiselas. Encounters with the Dani. Göttingen, 2003.

Susan Meiselas. In History. Göttingen and New York, 2008.

Меса-Пелли, Дебора

Deborah Mesa-Pelly. Salamanca, 2000.

Мизрак, Ричард

Richard Misrach. Desert Cantos. Albuquerque, 1987.

Richard Misrach. Petrochemical America. New York, 2012.

Михайлов, Борис

Boris Mikhailov: A Retrospective. Zurich, 2003.

Boris Mikhailov. Time is Out of Joint. Berlin, 2012.

Мори, Марико

Mariko Mori. Chicago, 1998.

Моримура, Ясумаса

Yasamasa Morimura. Daughter of Art History: Photographs. New York, 2003.

Мтетва, Звелету

Zwelethu Mthethwa. New York, 2010.

Мунис, Вик

Reflex: A Vik Muniz Primer. New York, 2005.

Моффат, Трейси

Tracey Moffatt. Ostfildern, 1999.

Tracey Moffatt. Laudanum. Ostfildern, 1999.

Мун, Бу

Boo Moon. Tucson, 1999.

Нивег, Симона

Simone Nieweg. Landschaften und Gartenstücke. Amsterdam, 2002.

Нидермайр, Вальтер

Walter Niedermayr. The Aspen Series. Ostfildern, 2013.

Норфолк, Саймон

Simon Norfolk. Afghanistan. Stockport, 2002.

О'Каллахан, Дейдрэ

Deidre O'Callaghan. Hide That Can. London, 2002.

Ороско, Габриэль

Gabriel Orozco. Photogravity. Philadelphia, 1999.

Gabriel Orozco. Trabajo. Cologne, 2003.

Паглен, Тревор

Trevor Paglen. Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes. New York, 2010.

Trevor Paglen. The Last Pictures. Berkeley, 2012.

Паркер, Корнелия

Cornelia Parker. Turin, 2001.

Парр, Мартин

Martin Parr. London, 2004.

Martin Parr. Small World. Stockport, 2007.

Martin Parr. The Lost Resort Stockport, 2009.

Принс, Ричард

Richard Prince: Paintings – Photographs. Ostfildern, 2002.

Richard Prince. New York, 2002.

Ридди, Джон

John Riddy. Praeterita. Oxford, 2000.

Ристельхюбер, Софи

Sophie Ristelhueber. Fait. New York, 2009.

Sophie Ristelhueber. Details of the World. Boston, 2001.

Ричардсон, Клэр

Clare Richardson. Harlemville. Göttingen, 2003.

Clare Richardson: Beyond the Forest. Göttingen, 2007.

Робинс, Андреа

Andrea Robbins and Max Becher: Portraits. New York, 2008.

Русс, Жорж

Georges Rousse: 1981–2000. Geneva, 2000.

Руфф, Томас

Thomas Ruff: 1979 to the Present. Cologne, 2001.

Thomas Ruff: 1979–2010. Munich, 2012.

Рушей, Эд

Ed Ruscha. Then and Now. Göttingen, 2005.

Ed Ruscha: Photographer. Göttingen, 2007.

Салтэн, Ларри

Larry Sultan. Pictures from Home. New York, 1992.

Larry Sultan. The Volley. Zurich, 2004.

Larry Sultan, Mike Mandel. Evidence. New York, 2004.

Larry Sultan & Mike Mandel. New York, 2012.

Сангвинетти, Алессандра

Alessandra Sanguinetti. On the Sixth Day. Portland, OR, 2005.

Саутем, Джем

Jem Southam. The Shape of Time: Rockfalls, Rivermouths, Ponds. Eastbourne, 2000.

Jem Southam. The Painter's Pool. Portland, OR, 2007.

Сейно, Йосико

Yoshiko Seino. The Sign of Life. Tokyo, 2003.

Секула, Аллан

Allan Sekula. Dismal Science: Photoworks 1972–1996. Normal, IL, 1999.

Смит, Бриджет

Bridget Smith. Salamanca, 2002.

Сёнего, Трине

Trine Søndergård. Now That You Are Mine. Göttingen, 2002.

Сот, Алек

Alec Soth. Sleeping by the Mississippi. Göttingen, 2004.

Alec Soth. Niagara. Göttingen, 2006.

Alec Soth. Dog Days. Bogotá. Göttingen, 2007.

Старки, Ханна

Hannah Starkey: Photographs 1997–2007. Göttingen, 2008.

Стели, Джемайма

Jemima Stehli. London, 2002.

Стернфелд, Джоэл

Joel Sternfeld. American Prospects. Göttingen, 2004.

Joel Sternfeld. Stranger Passing. San Francisco, 2001.

Стюарт, Кристофер

Christopher Stewart. Christopher Stewart. Salamanca, 2004.

Сугимото, Хироси

Hiroshi Sugimoto. Portraits. New York, 2000.

Hiroshi Sugimoto. Architecture. Chicago, 2003.

Hiroshi Sugimoto. Hiroshi Sugimoto. Munich, 2005.

Танбер, Вибекке

Vibeke Tandberg. Kunstmuseum Thun. Thun, 2000.

Тейлор-Вуд, Сэм

Sam Taylor-Wood. Göttingen, 2002.

Теллер, Юрген

Juergen Teller. Märchenstüberl. Göttingen, 2002.

Juergen Teller. The Master. Göttingen, 2005.

Juergen Teller, Cindy Sherman, Marc Jacobs. New York, 2006.

Тильманс, Вольфганг

Wolfgang Tillmans. If One Thing Matters, Everything Matters. London, 2003.

Wolfgang Tillmans. Lighter. Munich, 2008.

Wolfgang Tillmans. Neue Welt / NewWorld. Cologne, 2012.

Тронволь, Метте

Mette Tronvoll: Isortoq Unartoq. Cologne, 2000.

Уайз, Марк

Mark Wyse. 18 Landscapes. Portland, OR, 2005.

Уайт, Чарли

Charlie White: American Minor. Zurich, 2009.

Уолл, Джефф

Jeff Wall Catalogue Raisonné 1978–2004. Göttingen, 2005.

Jeff Wall. London, 2009.

Уоплингтон, Ник

Nick Waplington. Safety in Numbers. London, 1997.

Nick Waplington. Learn How to Die the Easy Way. London, 2002.

Уэллинг, Джеймс

James Welling. Flowers. New York, 2005.

James Welling. Light sources. 1992–2004. Göttingen, 2009.

James Welling: Monograph. New York, 2013.

Уэнтворт, Ричард

Richard Wentworth – Eugène Atget: Faux Amis. London, 2001.

Уэринг, Джиллиан

Gillian Wearing. Signs That Say What You Want Them To Say And Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say. 1992–1993. London, 1997.

Фасс, Адам

Adam Fuss. Santa Fe, 1997.

Adam Fuss. Less of a Test than Earth. Winterthur, 1999.

Фельдман, Ханс-Петер

Hans-Peter Feldmann. 272 Psges. Barcelona, 2002.

Hans-Peter Feldmann. Zeitungsphotos. Cologne, 2007.

Фишли, Петер и Вайс, Давид

Peter Fischli, David Weiss. London, 2005.

Peter Fischli, David Weiss. Equilibres. Cologne, 2007.

Фонкуберта, Жоан

Joan Fontcuberta. Contranatura. Alicante, 2001.

Joan Fontcuberta. Paris, 2008.

Фокс, Анна

Anna Fox. Göttingen, 2008.

Фрейзер, Питер

Peter Fraser. Portland, OR, 2006.

Фулфорд, Джейсон

Jason Fulford. Crushed. New York, 2007.

Jason Fulford. Raising Frogs for \$\$\$\$. Los Angeles, 2006.

Jason Fulford. The Mushroom Collection. Minneapolis, 2012.

Хаббард, Тереза

Teresa Hubbard, Alexander Birchler. Wild Walls. Bielefeld, 2001.

Хайфэн, Ни

Ni Haifeng: No-Man's-Land. New York, 2004.

Ханслова, Итка

Jitka Hanzlovà. Female. Munich, 2000.

Jitka Hanzlovà. Madrid, 2012.

Хантер, Том

Tom Hunter. Ostfildern, 2003.

Харрис, Лайл Аштон

Lyle Ashton Harris: Blow Up. New York, 2008.

Харрисон, Рэчел

Rachel Harrison: Current 30. Milwaukee, 2003.

Хассинк, Жаклин

Jacqueline Hassink. The Power Book. London, 2007.

Jacqueline Hassink. The Table of Power. Ostfildern, 2012.

Хатакэяма, Наоя

Naoya Hatakeyama. Ostfildern, 2002.

Naoya Hatakeyama. Atmos. Portland, OR, 2004.

Хёфер, Кандида

Candida Höfer. New York, 2004.

Хомма, Такаси

Takashi Homma. Stars and stripes. Tokyo, 2000.

Takashi Homma. Tokyo Suburbia. Tokyo, 2000.

Takashi Homma. Tokyo. New York, 2008.

Хорн, Рони

Roni Horn. Another Water: The River Thames, for Example. London, 2000.

Roni Horn. London, 2000.

Хох, Матиас

Matthias Hoch: Photographs. Ostfildern, 2005.

Хуань, Чжан

Zhang Huan. Ostfildern, 2003.

Хютте, Аксель

Axel Hutte. After Midnight. Munich, 2007.

Шмид, Йоахим

Joachim Schmid. Photoworks 1982–2007. Göttingen, 2007.

Шафран, Найджел

Nigel Shafran. Göttingen, 2004.

Nigel Shafran. Flowers For __. Cologne, 2009.

Шахбази, Ширана

Shirana Shahbazi: Meanwhile. Zurich, 2008.

Шейх, Фазал

Fazal Sheihk. A Camel For the Son. Göttingen, 2001.

Fazal Sheihk: Ladli. Göttingen, 2007.

Шерман, Синди

Cindy Sherman. The Complete Untided Film Stills. New York, 2003.

Cindy Sherman. Paris, 2007.

Cindy Sherman. New York, 2012.

Шонибаре, Йинка

Yinka Shonibare. MBE. Munich, 2008.

Шор, Стивен

Stephen Shore. American Surfaces, 1972. Munich, 1999.

Stephen Shore. Uncommon Places: The Complete Works. London, 2004.

Шорр, Кольер

Collier Schorr. Jens F. Göttingen, 2005.

Collier Schorr. Forest and Fields: Neighbors. Göttingen, 2006.

Collier Schorr. Forest and Fields: Blumen. Göttingen, 2009.

Шригли, Дэвид

David Shrigley. Do Not Bend. London, 2001.

Штрба, Аннелис

Annelies Strba. Shades of Time. Ennetbaden, 1997.

Эрнандес, Энтони

Hernandez, Anthony. Rodeo Drive 1984. London, 2012.

Яри, Шарон

Sharon Ya'ari. 500m Radius Tel Aviv, 2006.

Yang Yong. Beijing, 2003.

Ясански, Лукаш

Lukas Jasansky, Martin Polak. Pragensie 1985–1990. Prague, 1998.

Список иллюстраций

Все размеры указаны в сантиметрах.

1. Сара Джонс. Спальня (I). 2002. Алюминий, хромогенная печать. 150 x 150; © Sarah Jones; изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
2. Даниэль Гордон. Анемоны и авокадо. 2012. Хромогенная печать. 114,3 x 91,4; публикуется с разрешения автора и Wallspace, Нью-Йорк.
3. Уильям Эгглстон. Без названия. 1970. Из серии «Мемфис». Винтажная гидротипная печать. 40,6 x 50,8. Публикуется с разрешения Cheim & Reid, Нью-Йорк; © Eggleston Artistic Trust.
4. Стивен Шор. Без названия (28a). 1972. Из серии «Американские поверхности». Хромогенная печать. 10,2 x 15,2. Публикуется с разрешения Sprüth Magers Lee, Лондон, и автора.
5. Алек Сот. У Шугара. Дэвенпорт, Айова. 2002. Из серии «Ночевки в Миссисипи». Хромогенная печать. 101,6 x 81,3. Публикуется с разрешения галереи Йосси Мило, Нью-Йорк.
6. Бернд и Хилла Бехер. Двенадцать водонапорных башен. 1978–1985. Серебряно-желатиновая печать. 165 x 180. Региональный фонд современного искусства (F.R.A.C.) департамента Лотарингия, Мец. Изображение любезно предоставлено галереей Соннабенд, Нью-Йорк.
7. Льюис Болц. Юго-западная стена, Волрат, ул. Макго, 2424, Ирвайн. Из серии «Новые промышленные комплексы рядом с Ирвайном, Калифорния». 1974. Серебряно-желатиновая печать. 15,2 x 22,9. © Lewis Baltz. Изображение любезно предоставлено галереей Томаса Цандера, Кёльн.
8. Ласло Мохой-Надь. Игра света: Черный/белый/серый. Около 1926. Серебряно-желатиновая печать. 37,4 x 27,4. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар автора; инв. № 296.1937). Цифровое изображение любезно предоставлено Музеем современного искусства, Нью-Йорк / Scala, Флоренция.
9. Ман Рэй и Марсель Дюшан. Сбор пыли. 1920. Серебряно-желатиновая печать. 23,9 x 30,4. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (приобретено в 1969 при поддержке Fine Arts Gift; инв. № 69.521). Изображение: © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Флоренция. © Man Ray Trust / ADAGP, Париж и DACS, Лондон, 2014 / © Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Париж и DACS, Лондон, 2014.
10. Филип-Лорка ди Корсия. Голова № 7. 2000. Бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать. 121,9 x 152,4. © Philip-Lorca diCorcia. Изображение любезно предоставлено галереей «Pace / McGill», Нью-Йорк.
11. Альфред Стиглиц. «Фонтан» Марселя Дюшана. 1917. Серебряно-желатиновая печать. 23,5 x 17,8. Частное собрание, Франция. Дюшан: © ADAGP, Париж и DACS, Лондон, 2004.
12. Софи Калль. Хроматическая диета. 1998. Из серии семи фотографий и меню. Цифровая печать. 48 x 72. Изображение любезно предоставлено галереей Эмманюэля Перротена, Париж. © ADAGP, Париж и DACS, Лондон, 2004.
13. Чжан Хуань. Поднять уровень воды в рыболовном пруду. 1997. Хромогенная печать. 101,6 x 152,4. Изображение любезно предоставлено автором.
14. Ронг-Ронг. Номер 46: Фэнь. Обед Ма Люмина. Ист-Виллидж, Пекин. 1994. Серебряно-желатиновая печать. 120 x 180. Публикуется с разрешения галереи «Chinese Contemporary», Лондон.
15. Йозеф Бойс. Я люблю Америку, а Америка любит меня. 1974. Перформанс в галерее Рене Блока, Нью-Йорк. Публикуется с разрешения Ronald Feldman Fine Arts, Нью-Йорк. Фото Кэролайн Тисдолл: © Caroline Tisdall; DACS, 2004.
16. Олег Кулик. Семья будущего. 1992–1997. Хромогенная печать. 50 x 50. Изображение любезно предоставлено галереей «White Space», Нью-Йорк.

17. Мелани Маншо. Жесты демаркации VI. 2001. Хромогенная печать. 80 x 150. Изображение любезно предоставлено галерея Роудса и Манна, Лондон.
18. Жанна Даннинг. Пузырь 4. 1999. Плексиглас, печать Ilfochrome, рама. 94 x 123,8. Изображение любезно предоставлено Feigen Contemporary, Нью-Йорк.
19. Тацуми Оримото. Человек-хлеб и его мама с болезнью Альцгеймера. Токио. 1996. Из серии «Art Mama». Хромогенная печать. 200 x 160. Изображение любезно предоставлено галереей «DNA», Берлин.
20. Эрвин Вурм. Банковский менеджер рядом со своим банком. 1999. Хромогенная печать. 186 x 126,5. Три экземпляра и два авторских экземпляра вне тиража. Из серии «Кагор». Галерея «ARS FUTURA», Цюрих / галерея Анны де Вильпуа, Париж.
21. Эрвин Вурм. Уличная скульптура. 1999. Хромогенная печать. 186 x 126,5. Три экземпляра и два авторских экземпляра вне тиража. Из серии «Кагор». Галерея «ARS FUTURA», Цюрих / галерея Анны де Вильпуа, Париж.
22. Джиллиан Уэринг. Знаки, говорящие то, что ты просишь их сказать, а не знаки, говорящие то, что другие просят сказать тебя. 1992–1993. Хромогенная печать. 122 x 92. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
23. Беттина фон Цвель. № 2. 1998. Из серии «Без названия I». Алюминий, хромогенная печать. 80 x 100. Изображение любезно предоставлено Lombard – Fried Fine Arts, Нью-Йорк.
24. Сидзука Йокомидзу. Незнакомец (10). 1999. Хромогенная печать. 127 x 108. Изображение любезно предоставлено The Approach, Лондон.
25. Хеллен ван Меене. Без названия № 99. 2000. Из серии «Япония». Хромогенная печать. 39 x 29. © Hellen van Meene. Изображение любезно предоставлено Sadie Coles HQ, Лондон.
26. Ни Хайфэн. Автопортрет как часть истории экспорта фарфора (№ 1). 1999–2001. Хромогенная печать. 100 x 127. Изображение любезно предоставлено Фондом Gate и галереей «Lumen Travo», Амстердам.
27. Кен Лум. Не глупи, ты не уродка. 1993. Алюминий, хромогенная печать, эмаль, поливинилхлорид. 182,9 x 243,8 x 5,1. Публикуется с разрешения Художественной галереи Ванкувера, Канада и частного собрания, Кельн.
28. Рой Виллевоие. Подарки (три представителя племени асмагов, три футболки, три подарка). 1994. Хромогенная печать с диапозитива. 100 x 150. Изображение любезно предоставлено галереей Фонса Велтерса, Амстердам.
29. Нина Хачатурян. Заштопанная паутина № 19 (Бельевая веревка). 1998. Хромогенная печать. 50,8 x 76,2. Публикуется с разрешения автора и Debs & Co., Нью-Йорк.
30. Вим Дельвуа. Пошла гулять с собакой. 2000. Алюминий, хромогенная печать. 100 x 125. Изображение любезно предоставлено автором.
31. Дэвид Шригли. Не замечай этого здания. 1998. Хромогенная печать. 39 x 49. Изображение любезно предоставлено галереей Стивена Фридмана, Лондон.
32. Сара Лукас. Слезь с коня и пей молоко. 1994. Алюминий, печать Cibachrome. 84 x 84 (каждая фотография). © David Shrigley. Изображение любезно предоставлено Sadie Coles HQ, Лондон.
33. Анника фон Хауссвольф. Все взаимосвязано, он, он, он. 1999. Хромогенная печать. 106,7 x 137,2. Публикуется с разрешения автора и Casey Kaplan, Нью-Йорк.
34. Мона Хатум. Спина Ван Гога. 1995. Хромогенная печать. 50 x 38. © Mona Hatoum. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.
35. Жорж Русс. Мере. 2000. Печать Lambdachrome. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено галереей Роберта Манна, Нью-Йорк. © ADAGP, Париж и DACS, Лондон.
36. Дэвид Сперо. Лафайет-стрит, Нью-Йорк. 2003. Из серии «Фотографии с мячами». Хромогенная печать. 108 x 138. Изображение любезно предоставлено автором.
37. Тим Дэвис. Макдоналдс 2, синий забор. 2001. Хромогенная печать. 152,4 x 121,9. Семь экземпляров. Изображение любезно предоставлено Brent Sikkema, Нью-Йорк.

38. Ольга Чернышева. Анабиоз. Рыбаки-растения. 2000. Хромогенная печать. 104 x 72. Изображение любезно предоставлено галереей «White Space», Лондон.
39. Рэчел Харрисон. Без названия (Перт-Амбой). 2001. Хромогенная печать. 66 x 50,8. Публикуется с разрешения автора и Greene Naftali, Нью-Йорк.
40. Филип-Лорка ди Корсия. Голова № 23. 2000. Бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать. 121,9 x 152,4. © Philip-Lorca diCorcia. Изображение любезно предоставлено галереей «Pace / McGill», Нью-Йорк.
41. Рони Хорн. Ты – погода (вид экспозиции). 1994–1996. 100 цветных и черно-белых фотографий. 26,5 x 21,4 (каждая фотография). Публикуется с разрешения автора и галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк.
42. Джефф Уолл. Прохожий. 1996. Черно-белая печать. 229 x 335. Изображение любезно предоставлено студией Джеффа Уолла.
43. Джефф Уолл. Бессонница. 1994. Лайтбокс. 172 x 214. Изображение любезно предоставлено студией Джеффа Уолла.
44. Филип-Лорка ди Корсия. Эдди Андерсон; 21 год; Хьюстон, штат Техас; 20 долларов. 1990–1992. Печать Ectacolor. 65,7 x 96,4 (изображение); 76,2 x 101,6 (лист). Двадцать экземпляров. © Philip-Lorca diCorcia. Изображение любезно предоставлено галереей «Pace / McGill», Нью-Йорк.
45. Тереза Хаббард и Александр Бирхлер. Без названия. 1998. Из серии «Раздевание». Хромогенная печать. 145 x 180. Пять экземпляров. Публикуется с разрешения авторов и галереи Тани Бонакдар, Нью-Йорк.
46. Сэм Тейлор-Вуд. Монолог I. 1998. Хромогенная печать, рама. 211 x 257. © Sam Taylor-Wood. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.
47. Том Хантер. Путь домой. 2000. Печать Cibachrome. 121,9 x 152,4. © Tom Hunter. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.
48. Йинка Шонибаре. Дневник викторианского денди 19:00. 1998. Хромогенная печать. 183 x 228,6. Изображение любезно предоставлено галереей Стивена Фридмана, Лондон.
49. Сара Добай. Красная комната. 2001. Печать Lambdachrome. 127 x 150. Изображение любезно предоставлено Entwistle, Лондон.
50. Лиза Мэй Пост. Тень. 1996. Алюминий, цветная печать. 166 x 147. Изображение любезно предоставлено галереей Аннет Гелинк, Амстердам.
51. Шэрон Локхарт. Группа № 4: Аяка Сано. 1997. Из серии «Баскетбольная команда девушек из Госсёгаоки». Хромогенная печать. 114,3 x 96,5. Двенадцать фотографий в рамках. Общие размеры 82 x 249,5. Публикуется с разрешения neugerriemschneider, Берлин, галереи Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк и Blum and Poe, Санта-Моника.
52. Фрэнсис Кирни. Пятеро думают об одном и том же, III. 1998. Хромогенная печать. 152,4 x 121,9. Изображение любезно предоставлено автором.
53. Ханна Старки. Март 2002. 2002. Хромогенная печать. 122 x 183. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
54. Джастин Кёрланд. Автобусы на ферме. 2003. Из серии «Золотой восход». Изображение любезно предоставлено галереей Эмили Тсингу, Лондон.
55. Сара Джонс. Гостевая комната (кровать) I. 2003. Алюминий, хромогенная печать. 130 x 170. © Sarah Jones. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
56. Сергей Братков. № 1. 2001. Из серии «Итальянская школа». Хромогенная печать. 120 x 90. Изображение любезно предоставлено галереей «Риджина», Москва.
57. Венди Макмёрдо. Элен, за кулисами, театр Мерлина (взгляд). 1996. Хромогенная печать. 120 x 120. © Wendy McMurdo.
58. Дебора Меса-Пелли. Ноги. 1999. Хромогенная печать. 50,8 x 61. Публикуется с разрешения автора и Lombard – Freid Fine Arts, Нью-Йорк.
59. Анна Гаскелл. Без названия № 59 (приближение). 1999. Хромогенная печать. 101,6 x 76,2. © Anna Gaskell. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.

60. Инез ван Ламсвеерде и Винуд Матадин. Вдова (черное). 1997. Плексиглас, хромогенная печать. 119,4 x 119,4. Публикуется с разрешения автора и галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк.
61. Мариико Мори. Пылкое желание. 1996–1998. Из серии «Эзотерический космос». Лайтбокс. 305 x 610 x 2,2. Изображение любезно предоставлено автором.
62. Грегори Крюдсон. Без названия (Офелия). 2001. Из серии «Сумерки». Цифровая хромогенная печать. 121,9 x 152,4. © Gregory Crewdson. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.
63. Чарли Уайт. В подвале у Кена. 2000. Из серии «Понимая Джошуа». Плексиглас, бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать. 91,4 x 152,4. Публикуется с разрешения автора и галереи Андреа Розен, Нью-Йорк. © Charlie White.
64. Идзима Каору. № 302, Оре в одежде от Paul & Joe. 2001. Из серии «Пейзаж с телом». Хромогенная печать. 124 x 156. Изображение любезно предоставлено галереей Вона Линтела, Нью-Йорк (gallery@vonlintel.com).
65. Кристофер Стюарт. Соединенные Штаты Америки. 2002. Из серии «Небезопасность». Хромогенная печать. 150 x 120,5. Изображение любезно предоставлено автором.
66. Катарина Боссе. Классная комната. 1998. Из серии «Реальность знаков, реальность чувств». Цветная печать с негатива. 101 x 76. Изображение любезно предоставлено галереей Реккермана, Кёльн.
67. Мириам Бекстрём. Музеи, коллекции и реконструкции, корпоративный музей IKEA, «IKEA сквозь годы»; Эльмхульт, Швеция. 1999. Стекло, печать Cibachrome/ 120 x 150. Изображение любезно предоставлено Nils Stærk Contemporary Art, Копенгаген.
68. Майлз Кулидж. Полицейский участок, здание страховой компании, бензоколонка. 1996. Из серии «Сейфетивиль». Хромогенная печать. 11,8 x 76,2. Публикуется с разрешения Casey Kaplan, Нью-Йорк и АСМЕ, Лос-Анджелес.
69. Томас Деманд. Салон (гостиная). 1997. Бумага, хромогенная печать, панель Diasac. 183,5 x 141. Публикуется с разрешения автора и галереи «303», Нью-Йорк.
70. Энн Харди. Древесина. 2003–2004. Из серии «Внутренние пейзажи». Хромогенная печать. 152 x 121. Изображение любезно предоставлено автором.
71. Джеймс Кейсбир. Розовый вестибюль № 3. 2000. Плексиглас, печать Cibachrome. 120 x 150. Изображение любезно предоставлено галереей Шона Келли, Нью-Йорк.
72. Рут Блис Люксембург. Nach Innen / Еще глубже. 1999. Из серии «Песни о любви». Хромогенная печать. 150 x 180. © Ruth Blees Luxemburg.
73. Дезире Долрон. Круг прогулок Марти. 2002. Из серии «Te Di Todos Mis Sueños». Печать Cibachrome. 125 x 155. © Desiree Dolron. Изображение любезно предоставлено галереей Майкла Хоппена, Лондон.
74. Ханна Коллинз. В потоке времени, 6 (Завод, Краков). 1996. Холст, серебряно-желатиновая печать. 233 x 525. Музей королевы Софии, Мадрид. © Hannah Collins.
75. Селин ван Бален. Муазез. 1998. Из серии «Мусульманки». Алюминий, хромогенная печать, ламинирование. 50 x 62. Изображение любезно предоставлено Van Zoetendaal, Амстердам.
76. Андреас Гурски. Чикагская торговая палата II. 1999. Хромогенная печать. 207 x 336,9. Публикуется с разрешения галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк и галереи Моники Шпрют и Филомены Магерс. © DACS, 2004.
77. Андреас Гурски. Прада I. 1996. Хромогенная печать. 145 x 220. Публикуется с разрешения галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк и галереи Моники Шпрют и Филомены Магерс. © DACS, 2004.
78. Вальтер Нидермайр. Валь Торенс II. 1997. Цветная печать. 103 x 130 (каждая фотография). Изображение любезно предоставлено галереей Анны де Вильпуа, Париж.
79. Бриджет Смит. Аэропорт, Лас-Вегас. 1999. Хромогенная печать. 119 x 162,5. Публикуется с разрешения автора и галереи «Frith Street», Лондон.
80. Эд Буртински. Нефтепромыслы № 13. Тафт, штат Калифорния. 2002. Из серии «Нефтепромыслы». © Edward Burtynsky, Toronto.

81. Такаси Хомма. Международная деревня Шанан, Канагава. 1995–1998. Из серии «Пригороды Токио». Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено галереей Така Исии, Токио.
82. Льюис Болц. Энергообеспечение № 1. 1989–1992. Из серии «Технологические пространства». Хромогенная печать. 114 × 146. Изображение любезно предоставлено галереей Томаса Цандера, Кёльн. © Lewis Baltz.
83. Матиас Хох. Лейпциг № 47. 1998. Хромогенная печать. 100 × 120. Публикуется с разрешения галереи «Akinci», Амстердам и галереи «Dogenhaus», Лейпциг.
84. Жаклин Хассинк. Мистер Робер Бенмаш, генеральный директор страховой компании «Метрополитен», Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, 20 апреля 2000. Хромогенная печать. 130 × 160. Изображение любезно предоставлено автором.
85. Кандида Хёфер. Библиотека Института испанского исторического наследия. Мадрид. I. 2000. Хромогенная печать, рама. 154,9 × 154,9. Публикуется с разрешения автора и VG Bild-Kunst. © 2004.
86. Наоя Хатакэяма. Без названия, Осака. 1998–1999. Хромогенная печать. 89 × 180 (каждая из двух фотографий). Изображение любезно предоставлено галереей Така Исии, Токио.
87. Аксель Хютте. Собачий дом, Баттерси. 2001. Из серии «Темно, как при свете». Печать Duratrans. 135 × 165. Изображение любезно предоставлено галереей Хелги де Альвеар, Мадрид.
88. Дэн Холдсворт. Без названия (Машина для жизни). 1999. Хромогенная печать. 92,5 × 114,5. Изображение любезно предоставлено Entwistle, Лондон.
89. Ричард Мизрак. Бэтлграунд-пойнт № 21. 1999. Хромогенная печать. 50,8 × 61 (двадцать пять экземпляров); 121,9 × 152,4 (пять экземпляров). Публикуется с разрешения автора и галереи Кэтрин Эдельман, Чикаго.
90. Томас Штрут. Пергамский музей I, Берлин. 2001. Хромогенная печать. 197,5 × 248,6. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
91. Джон Ридди. Мапуту (Поезд). 2002. Хромогенная печать. 46 × 60. Публикуется с разрешения автора и галереи «Frith Street», Лондон.
92. Габриэле Базилико. Бейрут. 1991. Хромогенная печать. 18 × 24. © Gabriele Basilico.
93. Симона Нивег. Поле листовой капусты. Дюссельдорф – Карст. 1999. Хромогенная печать. 36 × 49. Изображение любезно предоставлено галереей «Luisotti», Лос-Анджелес. © Simone Nieweg.
94. Йосико Сейно. Токио. 1997. Из серии «Отпечатки переживаний». Хромогенная печать. 50,8 × 61. Изображение любезно предоставлено Osiris, Токио. © Yoshiko Seino.
95. Герхард Стромберг. Коппинг (Королевский лес). 1994–1999. Хромогенная печать. 132 × 167. Изображение любезно предоставлено Entwistle, Лондон.
- 96, 97. Джем Саутем. Пруд художника. 2003. Хромогенная печать. 91,5 × 117. Изображение любезно Hirschl Contemporary Art, Лондон. © Jem Southam.
98. Бу Мун. Без названия (Восточно-Китайское море). 1996. Хромогенная печать. Размеры варьируются. © boomoon.
99. Клэр Ричардсон. Без названия IX. 2002. Из серии «Среди леса». Хромогенная печать. 107,5 × 127. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон. © Claire Richardson.
100. Лукаш Ясански, Мартин Полак. Без названия. 1999–2000. Из серии «Чешские пейзажи». Черно-белая фотография. 80 × 115. Публикуется с разрешения Лукаша Ясански, Мартина Полака и галереи «Jirisvestka», Прага.
101. Томас Штрут. Рай 9 (Сишуанбаньна, провинция Юньнань), Китай. 1999. Хромогенная печать. 275 × 346. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
102. Томас Руфф. Портрет (А. Фолькманн). 1998. Хромогенная печать. 210 × 165. Галерея Нельсона, Париж / Томас Руфф.

103. Хироси Сугимото. Анна Болейн. 1999. Серебряно-желатиновая печать. 149,2 x 119,4. © Hiroshi Sugimoto. Изображение любезно предоставлено Jay Jopling / White Cube, Лондон.
104. Джоэл Стернфелд. Женщина с венком. Нью-Йорк. Декабрь 1998. Хромогенная печать. 91,4 x 109,2. Публикуется с разрешения автора и Luhring Augustine, Нью-Йорк.
105. Итка Ханслова. Индианка; Нью-Йорк, Челси. 1999. Из серии «Женщины». Хромогенная печать. 29 x 19,3. Изображение любезно предоставлено автором.
106. Метте Тронволь. Стелла и Кацуи, Мейден-Лейн. 2001. Из серии «Новые портреты». Хромогенная печать. 141 x 111 (изображение); 154 x 124 (рама). Галерея Макса Хетцлера, Берлин.
107. Альбрехт Тюбке. Праздник. 2003. Хромогенная печать. 24 x 30. Изображение любезно предоставлено автором.
108. Ринеке Декстра. Жюли, Гаага, Недерланды, 29 февраля 1994. Из серии «Матери». Хромогенная печать. 153 x 129. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
109. Ринеке Декстра. Текла, Амстардам, Нидерланды, 16 мая 1994. Из серии «Матери». Хромогенная печать. 153 x 129. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
110. Ринеке Декстра. Саския, Харденвик, Нидерланды, 16 марта 1994. Из серии «Матери». Хромогенная печать. 153 x 129. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
111. Петер Фишли, Давид Вайс. Тихий полдень. 1984–1985. Цветные и черно-белые фотографии. Размеры варьируются от 23,3 x 30,5 до 40,6 x 30,5. Публикуется с разрешения авторов и галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк. 112. Габриэль Ороско. Выдох на пианино. 1993. Пять экземпляров. Хромогенная печать. 40,6 x 50,8. Публикуется с разрешения автора и галереи Мариан Гудман, Нью-Йорк.
113. Феликс Гонсалес-Торрес. Без названия. 1991. Билборд. Размеры варьируются. Фото экспозиции в двадцати четырех местах Нью-Йорка в рамках выставки «Проекты 34: Феликс Гонсалес-Торрес» (16 мая – 30 июня 1992). © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Изображение любезно предоставлено галереей Андреа Розен, Нью-Йорк. Фото Питера Мускато.
114. Ричард Уэнтворт. Кингс-Кросс, Лондон. 1999. Из серии «Довольствуйся и справляйся». Уникальная цветная фотография. 28,8 x 19. Публикуется с разрешения автора и галереи «Lisson», Лондон.
115. Джейсон Эванс. Новый след. 2000–2003. Черно-белая фотография, лак. 30,5 x 25,4. Изображение любезно предоставлено автором.
116. Найджел Шафран. Швейный набор (на пластмассовом столе) Альма-плейс. 2002. Хромогенная печать. 58,4 x 74. Изображение любезно предоставлено автором.
117. Дженнифер Боланд. Глобус, Сент-Маркс-плейс, Нью-Йорк. 2001. Плексиглас, цифровая хромогенная печать. 98 x 82,5. Три экземпляра. Изображение любезно предоставлено Alexander and Bonin, Нью-Йорк.
118. Жан-Марк Бюстамант. Чего-то не хватает (S.I.M.13.97 B). 1997. Хромогенная печать. 40 x 60 (изображение); 51 x 61 (лист). Шесть экземпляров. Публикуется с разрешения автора и галереи Мэтью Маркса, Нью-Йорк.
119. Вим Вендерс. Стена в Париже, штат Техас. 2001. Хромогенная печать. 160 x 125. Изображение любезно предоставлено Haunch of Venison.
120. Энтони Эрнандес. Деревня Алисо № 3. 2000. Хромогенная печать. 101,6 x 101,6. Публикуется с разрешения автора и Anthony Grant, Inc., Нью-Йорк.
121. Трейси Баран. В росе. 2000. Из серии «Неподвижность». Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Нью-Йорк.
122. Питер Фрейзер. Без названия 2002. 2002. Из серии «Материал». Бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать. 50,8 x 61. Изображение любезно предоставлено автором.

123. Манфред Вильман. Без названия. 1988. Из серии «Земля. 1981–1993». Хромогенная печать. 70 x 70. Изображение любезно предоставлено автором.
124. Рой Этридж. Розовый бант. 2001–2002. Хромогенная печать. 76,2 x 61. Публикуется с разрешения автора и галереи Эндрю Крепса, Нью-Йорк.
125. Вольфганг Тильманс. Комбинезон. 1997. Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
126. Джеймс Уэллинг. Равенштайн 6. 2001. Тряпичная бумага, печать растительными пигментами, рама. 97 x 156. Из серии «Источники света». Шесть экземпляров. Изображение любезно предоставлено галереей Дональда Янга, Чикаго.
127. Джефф Уолл. Диагональная композиция № 3. 2000. Лайтбокс. 74,6 x 94,2. Изображение любезно предоставлено студией Джеффа Уолла.
128. Лора Летински. Без названия № 40. Рим, 2001. Из серии «Утро и меланхолия». Хромогенная печать. 59,7 x 43,2. Изображение любезно предоставлено галереей Майкла Хоппена. © Laura Letinsky.
129. Ута Барт. Без названия (№ 6). 1999. Из серии «Здесь неподалеку». Цветная фотография, рама. 88,9 x 111,8. Публикуется с разрешения автора, галереи Тани Бонакдар, Нью-Йорк и АСМЕ, Лос-Анджелес.
130. Сабина Хорниг. Окно с дверью. 2002. Плексиглас, хромогенная печать. 168 x 149,5. Публикуется с разрешения автора, галереи Тани Бонакдар, Нью-Йорк.
131. Нэн Голдин. Жиль и Гочо целуются, Париж. 1992. Печать Cibachrome. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено галереей Мэтью Маркса, Нью-Йорк. © Nan Goldin.
132. Нэн Голдин. Шибхан в чужом доме № 1, Провинстаун, штат Массачусетс. 1990. Печать Cibachrome. 101,6 x 76,2. Изображение любезно предоставлено галереей Мэтью Маркса, Нью-Йорк. © Nan Goldin.
133. Нобуёси Араки. Сексуальное желание Сикийё. 1994–1996. Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено галереей Така Исии, Токио.
134. Ларри Кларк. Без названия. 1972. Из серии «Талса». Серебряно-желатиновая печать. Десять фотографий. 20,5 x 25,4 (каждая фотография). Публикуется с разрешения автора и Luhring Augustine, Нью-Йорк.
135. Юрген Теллер. Автопортрет: сауна. 2000. Черно-белая бромидная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.
136. Коринна Дэй. Тара сидит на горшке. 1995. Из серии «Дневник». Хромогенная печать. 140 x 60. Публикуется с разрешения автора и Gimpel Fils, Нью-Йорк.
137. Вольфганг Тильманс. Луц и Алекс обнимаются. 1992. Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
138. Вольфганг Тильманс. Если важна одна вещь, важно все. Вид экспозиции. Галерея Тейт-Бритн, Лондон. 2003. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
139. Джек Пирсон. Лежащий молодой неаполитанец. 1995. Хромогенная печать. 101,6 x 76,2. Десять экземпляров. Публикуется с разрешения автора и Cheim & Reid, Нью-Йорк.
140. Ричард Биллингем. Без названия. 1994. Алюминий, цветная печать Fuji Longlife. 80 x 120. Изображение любезно предоставлено галереей Энтони Рейнолдса, Лондон. © Richard Billingham.
141. Ник Уоплингтон. Без названия. 1996. Из серии «Безопасность в цифрах». Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.
142. Анна Фокс. Из серии «Триумф и падение Деда Мороза, ноябрь/декабрь 2002». 2002. Струйная печать. 50,8 x 61. Изображение любезно предоставлено автором.
143. Райан Макгинли. Глория. 2003. Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено автором.
144. Хиромикс. Из серии «Хиромикс». 1998. Опубликовано Patrick Remy Studio. © Hiromix 1998. © Steidl Publishers, Göttingen.

145. Ян Юн. Фантазийное в туннеле. 2003. Серебряно-желатиновая печать. 180 x 120. Изображение любезно предоставлено автором.
146. Алессандра Сангвинетти. Моя жизнь. 2002. Печать Ilfochrome. 76,2 x 76,2. Изображение любезно предоставлено автором.
147. Аннелис Штрба. В зеркале. 1997. Диапозитив 35 мм. Из инсталляции «Тени времени». Публикуется с разрешения автора и галереи «Frith Street», Нью-Йорк.
148. Рут Эрдт. Пабло. 2001. Из серии «Банда». Хромогенная печать. Размеры варьируются. © Ruth Erdt.
149. Элинор Каруччи. Мама и я. 2000. Из книги «Близко». Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено галереей «Risso/Maresca».
150. Тина Барни. Филип и Филип. 1996. Цветная хромогенная печать. 101,6 x 76,2. Изображение любезно предоставлено Janet Borden Inc., Нью-Йорк.
151. Ларри Салтэн. Спор за кухонным столом. 1986. Из серии «Картины из дома». Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Публикуется с разрешения автора и Janet Borden Inc., Нью-Йорк.
152. Митч Эпстайн. Папа IV. 1993. Из серии «Семейный бизнес». Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено Brent Sikkema, Нью-Йорк.
153. Колин Грей. Без названия. 2002. Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.
154. Элина Бротерус. Нос месье Шевалея. 1999. Из серии «Французская сюита 2». Анодированный алюминий, бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать, рама. 80 x 102. Публикуется с разрешения автора и агентства &:gb.
155. Бреда Бебан. Чудо смерти. 2000. Хромогенная печать. 120 x 180 (каждая фотография). Изображение любезно предоставлено автором.
156. Софи Ристельхюбер. Ирак. 2001. Алюминий, хромогенная печать, рама (три фотографии). 120 x 180 (каждая фотография). Изображение любезно предоставлено автором.
157. Вилли Догерти. Темные пятна. 1997. Алюминий, печать Cibachrome. 122 x 183. Три экземпляра. Изображение любезно предоставлено Alexander and Bonin, Нью-Йорк.
158. Зарина Бхимджи. В этом асфальте спрятаны воспоминания. 1998–2003. Лайтбокс. 130 x 170 x 12,5. Публикуется с разрешения галереи «Lisson», Лондон и Luhring Augustine, Нью-Йорк. © Zarina Bhimji, 1004; все права защищены, DACS.
159. Энтони Хоуи. Минное поле, Босния. 1999. Из серии «Спорная территория». Печать Lambdachrome. 75 x 75. © Anthony Haughey, 1999.
160. Ори Гершт. Пространство без названия 3. 2001. Хромогенная печать. 120 x 150. Публикуется с разрешения автора и Mummery+Schnelle, Лондон.
161. Пол Сирайт. Долина. 2002. Алюминий, бумага Fuji Crystal Archive, хромогенная печать. 122 x 152. Любезно предоставлено Maureen Paley Interim Art, Лондон.
162. Саймон Норфолк. Разрушенные радиовышки. Кабул. Декабрь 2001. Из серии «Афганистан: Хронотопия». Цифровая хромогенная печать. 101,6 x 127. Изображение любезно предоставлено галереей Мартина Кудлера, Кёльн. © Simon Norfolk.
163. Фазал Шейх. Халима Абдуллай Хасан и ее внук Мохаммед, восьми лет от роду, после того как Мохаммеду оказали медицинскую помощь в Центре питания Мандеры в лагере для сомалийских беженцев в Дагахали, Кения. 2000. Серебряно-желатиновая печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено галереей «Pace / McGill», Нью-Йорк. © Fazal Sheikh.
164. Чань Чао. Молодой буддийский монах, июнь 1997 года. 2000. Из серии «Бирма. Что-то пошло не так». Хромогенная печать. 88,9 x 73,7. Публикуется с разрешения автора и галереи «Numark», Вашингтон.
165. Звелету Мтетва. Без названия. 2003. Хромогенная печать. 179,1 x 241,3. Изображение любезно предоставлено галереей Джека Шейнмана, Нью-Йорк.

166. Адам Брумберг и Оливер Чанарин. Тимми, Питер и Фредерик, тюрьма Поллсмур. 2002. Из серии «Тюрьма Поллсмур». Хромогенная печать. 40 x 30. © Adam Broomberg and Oliver Chanarin, 2002.
167. Дейдрэ О'Каллахан. BBC-I. Март 2001. Из серии «Спрячь что сможешь». Скан высокого разрешения (файл SCITE x CT). 36,53 x 29,6. 300 dpi. 59,4 MB. © Deirdre O'Callaghan (из книги «Hide That Can», Trolley, 2002).
168. Трине Сёнего. Без названия. Изображение № 24. 1997. Из серии «Теперь ты мой». Хромогенная печать. 100 x 100. © Trine Søndergaard / Now that you are mine / Steidl, 2002.
169. Дину Ли. Без названия. Май 2001. Из серии «Тайные тени». Хромогенная печать. 50,8 x 60,9. Изображение любезно предоставлено галереей «Open Eye», Ливерпуль.
170. Маргарета Клинберг. Лёвсьехёйден. 2000–2001. Хромогенная печать. 70 x 100. Изображение любезно предоставлено автором.
171. Аллан Секула. Завершение поисков потерявшей управление дрейфующей яхты «Счастливый конец». 1993–2000. Из серии «Рассказ о рыбе». Печать Cibachrome (три фотографии в одной раме). 183,5 x 96,5. Публикуется с разрешения автора и галереи Кристофера Граймса, Санта-Моника.
172. Пол Грэм. Без названия 2002 (Августа) № 60. 2002. Из серии «Американские ночи». Панель Diasac, хромогенная печать Lightjet Endura. 189,5 x 238,5. Изображение любезно предоставлено галереей Энтони Рейнолдса, Лондон. © Paul Graham.
173. Пол Грэм. Без названия 2001 (Калифорния). 2001 Из серии «Американские ночи». Панель Diasac, хромогенная печать Lightjet Endura. 189,5 x 238,5. Изображение любезно предоставлено галереей Энтони Рейнолдса, Лондон. © Paul Graham.
174. Мартин Парр. Будапешт, Венгрия. 1998. Из серии «Очевидность». Лазерная печать Xerox. 42 x 59,2. © Martin Parr / Magnum Photos.
175. Мартин Парр. Уэстон-супер-Мар, Великобритания. 1998.
176. Мартин Парр. Бристоль, Великобритания. 1998. Из серии «Очевидность». Лазерная печать Xerox. 42 x 59,2. © Martin Parr / Magnum Photos.
177. Мартин Парр. Венис-Бич, Калифорния, США. 1998. Из серии «Очевидность». Лазерная печать Xerox. 42 x 59,2. © Martin Parr / Magnum Photos.
178. Люк Делаэ. Дорога в Кабул. 2001. Хромогенная печать, рама. 110 x 245. © Luc Delahaye / MagnumPhotos / Ricci Maresca, New York.
179. Зиях Гафик. Установление личности. 2001. Хромогенная печать. 40 x 40. © Ziyah Gafic / Grazia Neri Agency, Milan.
180. Андреа Робинс и Макс Бехер. Встреча немецких индейцев. 1997–1998. Хромогенная печать. 77,4 x 89,4. © Andrea Robbins and Max Becher.
181. Ширана Шахбази. Шади-01-2000. 2000. Хромогенная печать. 68 x 56. Изображение любезно предоставлено галереей Боба ван Орсоува, Цюрих.
182. Эско Манникко. Савукоски. 1994. Хромогенная печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.
183. Роджер Баллен. Юджин говорит по телефону. 2000. Серебряно-желатиновая печать. 40 x 40. Изображение любезно предоставлено галереей Майкла Хоппена, Лондон. © Roger Ballen.
184. Борис Михайлов. Без названия. 1997–1998. Из серии «История болезни». Хромогенная печать. 70 x 100. Десять экземпляров. Публикуется с разрешения Бориса и Виктории Михайловых.
185. Вик Мунис. Экшен-фото I. 1997. Из серии «Шоколадные картинки». Печать Cibachrome. 152,4 x 114,3 (три экземпляра); 101,6 x 76,2 (три экземпляра). Изображение любезно предоставлено Brent Sikkema, Нью-Йорк.
186. Синди Шерман. Без названия № 400. 2000. Цветная печать. 116,2 x 88,9. Публикуется с разрешения автора и галереи «Metro Pictures».

187. Синди Шерман. Без названия № 48. 1979. Черно-белая печать. 20,3 x 25,4. Публикуется с разрешения автора и галереи «Metro Pictures».
188. Ясумаса Моримура. Автопортрет (актриса) в стиле Вивьен Ли 4. 1996. Акрил, печать Ilfochrome, рама. 120 x 94,6. Публикуется с разрешения автора и Luhring Augustine, Нью-Йорк.
189. Никки С. Ли. Латиноамериканский проект (2). 1998. Печать Fujiflex. 54 x 71,8. Изображение любезно предоставлено Leslie Tonkonow Artworks +Projects, Нью-Йорк.
190. Триш Моррисси. 22 июля 1972. 2003. Из серии «Семь лет». Хромогенная печать. 76,2 x 101,6. Изображение любезно предоставлено автором.
191. Джиллиан Уэринг. Автопортрет в образе моего отца Брайана Уэринга. 2003. Черно-белая печать, рама. 164 x 130,5. Изображение любезно предоставлено Maureen Paley Interim Arts, Лондон.
- 192, 193. Джемайма Стели. Подражание «Они идут» Хельмута Ньютона. 1999. Панель foamex, черно-белая печать. 200 x 200 (каждая фотография). Публикуется с разрешения автора и галереи «Lisson», Лондон.
- 194–196. Зои Леонард и Шерил Дьюнай. Фотоархив Фэй Ричардс. 1993–1996. Создан для фильма Шерил Дьюнай «Женщина-арбуз». Семьдесят восемь черно-белых фотографий, четыре цветных фотографии, блокнот из семи страниц с машинописным текстом. Размеры фотографий варьируются от 8,6 x 8,6 до 35,2 x 25,1. Три комплекта. Изображение любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк.
197. Кольер Шорр. Йенс Ф (114, 115). 2002. Фотоколлаж. 27,9 x 48,3. Изображение любезно предоставлено галереей «303», Нью-Йорк.
198. Группа «Атлас» / Валид Раад. В рамках нашей цивилизации мы не роём ямы, чтобы в них себя похоронить (CDH:A876). 1958–2003. Черно-белая фотография. 12 x 9. Изображение любезно предоставлено галереей Энтони Рейнолдса, Лондон. © Walid Ra'ad.
199. Жоан Фонкуберта. Гидропитек. 2001. Из серии «Digne Sirens». Хромогенная печать. 120 x 120. Изображение любезно предоставлено Музеем Диня, Динь, Франция. © Joan Fontcuberta, 2004.
200. Александра Мир. Первая женщина на Луне. 1999. Хромогенная печать. 91,4 x 91,4. Осуществлено при поддержке Casco Projects в Вейк-ан-Зее, Нидерланды.
201. Трейси Моффат. Лауданум. 1998. Тряпичная бумага, тонированная фотогравюра. 76 x 57. Девятнадцать изображений. Шестьдесят комплектов. Публикуется с разрешения автора и галереи «Roslyn Oxley9», Сидней, Австралия.
202. Корнелия Паркер. Дорожки на пластинке, принадлежавшей Гитлеру (сюита «Щелкунчик»). 1996. Лайтбокс. 33 x 22,5. Публикуется с разрешения автора и галереи «Frith Street», Лондон.
203. Вера Люттер. Аэропорт Франкфурта, V: 19 апреля. 2001. Серебряно-желатиновая печать. Единственный отпечаток. 206 x 425. Публикуется с разрешения Роберта Маккивера и галереи Гагосьяна, Нью-Йорк.
204. Сьюзен Дерджес. Река, 23 ноября 1998. 1998. Из серии «Река Тау». Печать Ilfochrome. 105,4 x 236,9. Собрание Чарльза Хайльбронна, Нью-Йорк.
205. Адам Фасс. Из серии «Мой призрак». 2000. Дагеротип. 20,3 x 25,4. Публикуется с разрешения автора и Cheim & Reid, Нью-Йорк.
206. Джон Дивола. Инсталляция «Стулья». 2002. Изображение: Охотник за наследницами (Джентльмен Джимми). 1934/2002. Инсталляция: около 373,4 x 81,3; изображение: серебряно-желатиновая печать, 20,3 x 25,4. © John Divola. Centro de Arte de Salamanca, Spain.
207. Ричард Принс. Без названия (Подружка). 1993. Печать на бумаге Ectacolor. 111,8 x 162,6. Изображение любезно предоставлено галереей Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк.
208. Ханс-Петер Фельдман. Страница из «Соглядатая». 1997. Проект осуществлен Хансом-Петером Фельдманом совместно со Стефаном Шнайдером при участии Денниса Руджьери для Ofac Art Contemporain, Ла-Флеш, Франция. © Hans-Peter Feldmann, Stefan Schneider, Dennis Ruggieri, 1997; © Verlag des Buhhandlung Walther König, Köln, in cooperation with 3 Möben Verlag, 1997; DACS, 2004 (Feldmann).

209. Надир Надиров в соавторстве с Сьюзен Мейселас. Рассказ о семье. 1996. Серебряно-желатиновая печать. 20,3 x 25,4. © Nadir Nadirov in collaboration with Susan Meiselas, published in Kurdistan in the Shadow of History (Random House, 1997).
210. Тасита Дин. Раб капитала. 2000. Из серии «Русский финал». Фотогравюра. 54 x 79. Изображение любезно предоставлено автором, галереей «Frith Street», Лондон и галереей Мариан Гудман, Нью-Йорк/Париж.
211. Йоахим Шмид. № 460. Рио-де-Жанейро. Декабрь 1996. Из серии «Картинки с улицы». Картон, хромогенная печать. 10,1 x 15; 21 x 29,7. Изображение любезно предоставлено автором.
212. Томас Руфф. Обнаженные pf07. 2001. Из серии «Ню». Пять экземпляров. Панель Diasac, печать Laserchrome. 155 x 110. Публикуется с разрешения автора и галереи Нельсона, Париж.
213. Сьюзен Липпер. Без названия. 1993–1998. Из серии «Путешествие». Серебряно-желатиновая печать. 25,4 x 25,4. Изображение любезно предоставлено автором.
214. Маркета Отова. То, чего мне не вспомнить. 2000. Черно-белая фотография. 110 x 160. Пять экземпляров. Изображение любезно предоставлено автором.
215. Торбьорн Родланд. Остров. 2000. Хромогенная печать. 110 x 140. Изображение любезно предоставлено галереей Wang, Осло.
216. Кэти Грэннан. Джоши, Мистик Лейк, Медфорд, штат Массачусетс. 2004. Из серии «Дорога в Шугар-Кэмп». Хромогенная печать. 121,9 x 152,4. Публикуется с разрешения галереи «Artemis, Greenberg, Van Doren», Нью-Йорк и Salon 94, Нью-Йорк.
217. Вибекке Танбер. Лайн № 1–5. 1999. Хромогенная печать, цифровой монтаж. 132 x 100. Изображение любезно предоставлено с/o Alte Gerhardsen, Берлин.
218. Флориан Майер-Айхен. Наилучший общий вид. 2007. Хромогенная печать. 213,4 x 178,4. Публикуется с разрешения автора и Blum & Poe, Лос-Анджелес.
219. Джеймс Уэллинг. Крещендо В-89. 1980. Архивная бумага, серебряно-желатиновая печать. 12,1 x 9,8 (изображение); 35,6 x 27,9 (лист). Изображение любезно предоставлено галереей Давида Цвирнера, Нью-Йорк.
220. Шерри Левин. По Уокеру Эвансу. 1981. Серебряно-желатиновая печать. 15,9 x 12,7 (изображение); 37,8 x 29,5 (рама). Изображение любезно предоставлено галереей Полы Купер, Нью-Йорк. © Sherrie Levine. © Walker Evans Archive – The Metropolitan Museum of Art, New York.
221. Кристофер Уильямс. Трехфокусный направленный отражатель «Kodak», © 1968 Eastman Kodak Company. 1968. (Кукуруза) Студия Дагласа М. Паркера, Глендейл, Калифорния. 17 апреля 2003. Диапозитив. 40,6 x 50,8 (изображение); 74 x 81,6 x 3,8 (рама). Изображение любезно предоставлено галереей Давида Цвирнера, Нью-Йорк. © Christopher Williams.
222. Сара Вандербик. Затмение I. 2008. Цифровая хромогенная печать. 50,8 x 40,6. Три экземпляра и два авторских экземпляра вне тиража. Публикуется с разрешения автора и D'Amelio Terras, Нью-Йорк.
223. Лайл Аштон Харрис. Увеличение IV (Севилья). 2006. Инсталляция. Смешанная техника. Размеры варьируются. Музей современного искусства Кастилии и Леона (MUSAC). Публикуется с разрешения автора и галереи «CRG», Нью-Йорк.
224. Иза Генцкен. Без названия. 2006. Инсталляция. Смешанная техника. Девять панелей из двадцати восьми частей. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения галереи Давида Цвирнера, Нью-Йорк и галереи Даниэля Буххольца, Кёльн.
225. Майкл Квинленд. Хлеб и шары. 2007. Инсталляция. Смешанная техника. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения автора и Harris Lieberman, Нью-Йорк.
226. Артур Оу. Сохранить, возвеличить, отменить. 2006. Инсталляция. Смешанная техника. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения автора и Hudson Franklin, Нью-Йорк.
227. Валид Бешти. Трехсторонняя картина (маджента/красный/синий), 23 декабря 2006 года, Лос-Анджелес, Калифорния, Кодак, Супра. 2007. Цветная фотография. 198,1 x 127.

Региональный фонд современного искусства (F.R.A.C.) департамента Север – Па-де-Кале, Дюнкерк.

228. Зои Леонард. Телевизионная тачка. Из серии «Аналог». 2001/2006. Диапозитив. 50 x 40. Шесть экземпляров. Изображение любезно предоставлено галереей Гизелы Капитен, Кёльн.

229. Ан-Ми Ле. Двадцать девять пальм: отступление пехотного батальона. 2003–2004. Серебряно-желатиновая печать. 67,3 x 96,5. Изображение любезно предоставлено Murray Guy, Нью-Йорк.

230. Энн Кольер. 8 x 10 (Синее небо). 2008; 8 x 10 (Серое небо). 2008. Хромогенная печать. 75,6 x 88,3 (каждая фотография). Пять экземпляров и два авторских экземпляра вне тиража. Публикуется с разрешения автора и Marc Foxh, Лос-Анджелес.

231. Лиз Дешенес. Муар № 2. 2007. Хромогенная печать, УФ-ламинация. 137,2 x 101,6 (изображение); 152,4 x 116,8 (рама). Изображение любезно предоставлено галереей Мигеля Абреу, Нью-Йорк.

232. Айлин Квинлан. Желтый Гойя. 2007. Панель Sintra, хромогенная печать, УФ-ламинация. 101,6 x 76,2. Пять экземпляров. Публикуется с разрешения автора. Изображение любезно предоставлено галереей Мигеля Абреу, Нью-Йорк.

233. Джессика Итон. Sfaal 109. Из серии «Кубы для Альберса и Левитта». 2011. Пигментная печать. 101,6 x 127. Изображение любезно предоставлено автором.

234. Картер Малл. Связь. 2011. Деталь. Вид на выставке «Особые мечты этого дня» (6 мая – 11 июня 2011). 1800 уникальных скриншотов. Майларовая пленка, офсетная печать. 40,6 x 22,9 (каждый лист). Изображение любезно предоставлено автором.

235. Шэннон Эбнер. Агитируй. 2010. Инсталляция. Четыре фотографии. Хромогенная печать. 160 x 121,9 (каждая фотография). Публикуется с разрешения автора и LAXART.

236. Шарон Яари. Без названия. 2006. Из серии «Радиус 500 м». Пигментная печать. 42 x 34. Публикуется с разрешения автора и Sommer Contemporary Art, Тель-Авив.

237. Джейсон Эванс. Без названия. Из проекта «NYLPT». 2005–2012. Компьютерное приложение, аудиодиск, печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.

238. Тим Барбер. Без названия (Облако). 2003. Цветная фотография. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.

239. Вивиан Сассен. Мимоза. 2007. Из серии «Пламенеющее». Хромогенная печать. 150 x 120 (три экземпляра и два авторских экземпляра вне тиража); 125 x 100 (пять экземпляров и два авторских экземпляра вне тиража). Публикуется с разрешения автора и Stevenson, Кейптаун и Йоханнесбург.

240. Ринко Каваути. Без названия. 2004. Из серии «АЙЛА». Хромогенная печать. Размеры варьируются. Публикуется с разрешения автора и галереи «FOIL», Токио. © Rinko Kawauchi.

241. Лукас Блалок. Оба стула в гостиной. 2012. Хромогенная печать. 134,3 x 106,4. Публикуется с разрешения автора и Ramiken Crucible, Нью-Йорк.

242. Кейт Стичив. Авто, автоматика, безопасность, безопасный, диаметр, доводка, досада, красный, лента, ловля, ловушка, медь, металл, огонь, ожог, пламя, плотный, подход, полоса, приложения, путаница, рак, рама, труба. 2012. Хромогенная печать, винтажная дубовая рама, миниатюрные рамки, хромированный автомобильный декор, самокреющаяся защитная лента. 152,4 x 111,8. Фото Марка Вудса. Изображение любезно предоставлено автором.

243. Арти Фиркант. Объекты-изображения. 2011. Панели Sintra, УФ-печать. Размеры варьируются. Изображение любезно предоставлено автором.

244. Энн де Фриз. Шаги вспять. 2011. Документальная фотоскульптура. 130 x 30. Изображение любезно предоставлено автором.

Именной указатель

Анжелетти, Мари 258

Араки, Нобуёси 152, 166

Базилико, Габриэле 108–109

Бален, Селина ван 89, 122

Баллен, Роджер 200–202

Баран, Трейси 135

Барбер, Тим 259

Барни, Тина 169–170, 173

Барт, Ролан 203

Барт, Ута 143

Бахер, Лутц 244

Бebан, Бреда 174, 176

Бекстрём, Мириам 79

Бехер, Бернд 20, 90–91

Бехер, Макс 198

Бехер, Хилла 20, 91

Бешти, Валид 247

Биллингем, Ричард 161–162

Бирхлер, Александр 59

Блалок, Лукас 263, 264

Блоссфельдт, Карл 216

Блюменфельд, Эрвин 90

Бойс, Йозеф 31

Боланд, Дженнифер 132

Болц, Льюис 21, 97

Боссе, Катарина 78–79, 85

Братков, Сергей 69–70

Бротерус, Эллина 175

Брумберг, Адам 187–188

Брюэр, Марсель 246

Буртински, Эд 96

Бхимджи, Зарина 180–181

Бюстамант, Жан-Марк 132–133

Вайс, Давид 126

Вандербик, Сара 242–243

Вендерс, Вим 133–134

Вермеер, Ян 62

Виллевоие, Рой 40–42

Вильман, Манфред 136–137

Вонна-Мишель, Трис 256

Гаскелл, Анна 72
Гафик, Зиях 197
Генцкен, Иза 245
Гершт, Ори 181, 183
Голдин, Нэн 148–153, 155–156, 158, 163–164
Гонсалес-Торрес, Феликс 128
Гордон, Даниэль 241
Грей, Колин 173, 175
Грэм, Пол 194
Грэннан, Кэти 234
Гурски, Андреас 21, 91–93, 95

Дамс, Анн 261
Даннинг, Жанна 32
Декстра, Ринекке 122–123
Делаэ, Люк 196–197
Дельвуа, Вим 43
Деманд, Томас 21, 81–82, 85
Дерджес, Сьюзен 220–221
Дешенес, Лиз 251–253
Дженкинс, Уильям 18
Джонс, Сара 68–69
Дивола, Джон 223
Дин, Тасита 227, 235
Добай, Сара 63–64
Догерти, Вилли 179
Долрон, Дезире 85
Дьюнай, Шерил 213
Дэвис, Тим 50
Дэй, Коринна 157–158
Дюма, Шарлотта 259
Дюшан, Марсель 22–23, 26–27, 238

Жак, Ладислав 231

Зандер, Август 90

Истмен, Джордж 18–19

Ито, Тойо 103

Итон, Джессика 254

Йокомидзу, Сидзука 38–39

Каваути, Ринко 260–261

Калль, Софи 27–29
Каору, Идзима 76
Каруччи, Элинор 168–69
Квинлан, Айлин 253
Квинленд, Майкл 245
Кейсбир, Джеймс 83–85
Кёрланд, Джастин 68
Кирни, Фрэнсис 66
Кларк, Ларри 153–155, 158, 164
Клингберг, Маргарета 190–191
Колбовски, Сильвия 244
Коллинз, Ханна 86–87
Коллишоу, Мэт 62
Кольер, Энн 250–251
Конауэй, Сара 256
Корсия, Филип-Лорка ди 25, 51, 57–58
Кребс, Нико 254
Круитхоф, Анук 259
Крюдсон, Грегори 75–76
Кулидж, Майлз 81
Кулик, Олег 30–31

Ламсвеерде, Инез ван 73–74
Лассри, Элад 241
Ле, Ан-Ми 249, 251
Левин, Шерри 237–239
Леонард, Зои 213, 248–249
Летински, Лора 141–142
Ли, Дину 190
Ли, Никки С. 209
Липпер, Сьюзен 230
Липпс, Мэтт 241
Локхарт, Шэрон 65–66
Лукас, Сара 45
Лум, Кен 40
Люксембург, Рут Блис 83–85
Люмин, Ма 29–30
Люттер, Вера 220

Майер-Айхен, Флориан 236, 241
Макгинли, Райан 163–164
Макинтайр, Лорна 247
Макмёрдо, Венди 71

Малл, Картер 254–255
Мане, Эдуар 69, 244
Манникко, Эско 199–200
Маншо, Мелани 32
Матадин, Винуд 73–74
Меене, Хеллен ван 39
Мейселас, Сьюзен 226–227
Меса-Пелли, Дебора 71
Мизрак, Ричард 105
Миллес, Джон Эверетт 61
Мир, Александра 217
Михайлов, Борис 202
Модж, Эммелина де 246
Мори, Марико 74–75
Моримура, Ясумаса 207, 209
Моррис, Роберт 127
Моррисси, Триш 209–210
Моффат, Трейси 218–219
Мохой-Надь, Ласло 22
Мтетва, Звелету 187
Мун, Бу 113
Мунис, Вик 204, 213

Намут, Ганс 204, 213
Нивег, Симона 91, 109, 110
Нидермайр, Вальтер 95
Норфолк, Саймон 183
Ньютон, Хельмут 211

О'Каллахан, Дейдрэ 188–189
Онорато, Тайо 254
Остер, Пол 28
Оримото, Тацуми 33
Ороско, Габриэль 127–128
Отова, Маркета 231
Оу, Артур 246

Паглен, Тревор 251
Паркер, Корнелия 219
Парр, Мартин 194–196
Пирсон, Джек 160
Полак, Мартин 114–115
Поллок, Джексон 82, 211

Пост, Лиза Мэй 64
Портер, Элиот 237
Принс, Ричард 223–224

Раад, Валид 214
Райли, Бриджет 252
Распе, Рудольф 72
Руфф, Томас 91, 116–117
Ренгер-Патч, Альберт 90
Рей, Ман 23
Рид, Ключи 256
Ридди, Джон 107
Ристельхюбер, Софи 177
Ричардсон, Клэр 114
Робинс, Андреа 198
Роган, Уилл 247
Родланд, Торбьорн 232
Рослер, Марта 244
Русс, Жорж 47
Рушей, Эд 259

Салтэн, Ларри 171–172
Сангвинетти, Алессандра 166–167
Саутем, Джем 111
Сейно, Йосико 110
Сённергор, Трине 189
Секула, Алан 192
Сигичелли, Элиза 144
Сирайт, Пол 183
Смит, Бриджет 96
Сассен, Вивиан 259
Ситарелла, Джошуа 264
Смитсон, Роберт 127
Сот, Алек 18
Сперо, Дэвид 48
Старки, Ханна 66
Стели, Джемайма 211
Стернфелд, Джоэл 119
Стичив, Кейт 265
Стиглиц, Альфред 23, 27
Стромберг, Герхард 111
Стрэнд, Пол 231
Стюарт, Кристофер 78

Сугимото, Хироси 118

Танбер, Вибекке 234

Тейлор-Вуд, Сэм 59

Теллер, Юрген 156

Тильманс, Вольфганг 158

Тронволь, Метте 120

Тюбке, Альбрехт 121

Уайет, Эндрю 213

Уайт, Чарли 76

Уитекер, Ханна 258

Уильямс, Кристофер 240

Уолл, Джефф 54

Уоллис, Генри 61

Уоплингтон, Ник 162

Уэнтворт, Ричард 129

Уэстон, Эдвард 237

Фаррелл, Дэвид 179

Фасс, Адам 222

Фельдман, Ханс-Петер 224

Фентон, Роджер 183

Фиркант, Арти 266

Фишли, Петер 126

Фокс, Анна 162

Фоллс, Сэм 264

Фрейзер, Питер 136

Фриз, Энн де 266

Фрич, Мартин 231

Фуко, Мишель 203

Фулфорд, Джейсон 261

Хаббард, Тереза 59

Хайфэн, Ни 40

Ханслова, Итка 119

Хантер, Том 61

Хара, Микико 261

Харди, Энн 82

Харрис, Лайл Аштон 243

Харрисон, Рэчел 50

Хассинк, Жаклин 100

Хатакэяма, Наоя 102

Хатум, Мона 46

Хауссвольф, Анника фон 45
Хачатурян, Нина 42
Хёфер, Кандида 21, 101
Хиромикс (Хироми, _Тосикава) 164
Хогарт, Уильям 63
Холдсворт, Дэн 104
Хомма, Такаси 96
Хорватич, Хрвое 176
Хорн, Рони 53
Хорниг, Сабина 144
Хоуи, Энтони 181
Хёфер, Кандида 101
Хох, Матиас 99
Хуань, Чжан 30
Хютте, Аксель 91

Цвель, Беттина фон 37

Чанарин, Оливер 187
Чао, Чань 186
Чернышева, Ольга 50

Шабхази, Ширана 199
Шафран, Найджел 131
Шейх, Фазал 184
Шерман, Синди 205
Ширрефф, Эрин 247
Шмид, Йоахим 227–228
Шонибаре, Йинка 62
Шор, Стивен 16
Шорр, Кольер 213
Шригли, Дэвид 43
Штрба, Аннелис 167
Штрут, Томас 21, 91

Эбнер, Шэннон 255
Эванс, Уолкер 257
Эгглстон, Уильям 16
Эдстрём, Андерс 261
Эпстайн, Митч 172
Эрдт, Рут 168
Эрнандес, Энтони 134
Этридж, Рой 241

Юн, Ян 166

Яри, Шарон 256

Янссен, Куни 259

Ясански, Лукаш 114