

шарлотта коттон

ФОТО-
ГРАФИЯ
КАК
СОВРЕ-
МЕННОЕ
ИСКУС-
СТВО

Шарлотта Коттон

Фотография как современное искусство

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=50404531

*Фотография как современное искусство / Шарлотта Коттон: Ад
Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж»,; Москва;*

2020

ISBN 978-5-91103-518-1

Аннотация

Фотография была изобретена почти двести лет назад. С тех пор она эволюционировала от документального инструмента до художественного медиума и сейчас занимает свое место в искусстве наравне с живописью и скульптурой.

Шарлотта Коттон (род. 1970) в своей книге раскрывает наиболее важные особенности современной арт-фотографии на примерах работ почти двухсот пятидесяти фотографов, среди которых как признанные мастера – Иза Генцкен, Джефф Уолл, Софи Калль, так и художники, заявившие о себе сравнительно недавно, – Валид Бешти, Джейсон Эванс, Лукас Блалок и другие.

Содержание

Введение	8
Глава 1	37
Глава 2	95
Конец ознакомительного фрагмента.	147

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 Раффаэле 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 полноправной 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 представ-

лена 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 современно-

го 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 совре-

менной 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 фотогра-

фии 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, подчеркнуто 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 преобразать даже самые малозначительные предметы в мощные триггеры воображения.

В пятой главе «Личная жизнь» прежде всего описаны эмоциональные и персональные взаимоотношения как кол-

лективный 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 фотоповест-

вования, 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. Имплицитная 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 фотографии 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 фотогра-

фию 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 плодовые фотографии 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 пересмыслили 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 (28а). 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 продалось 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

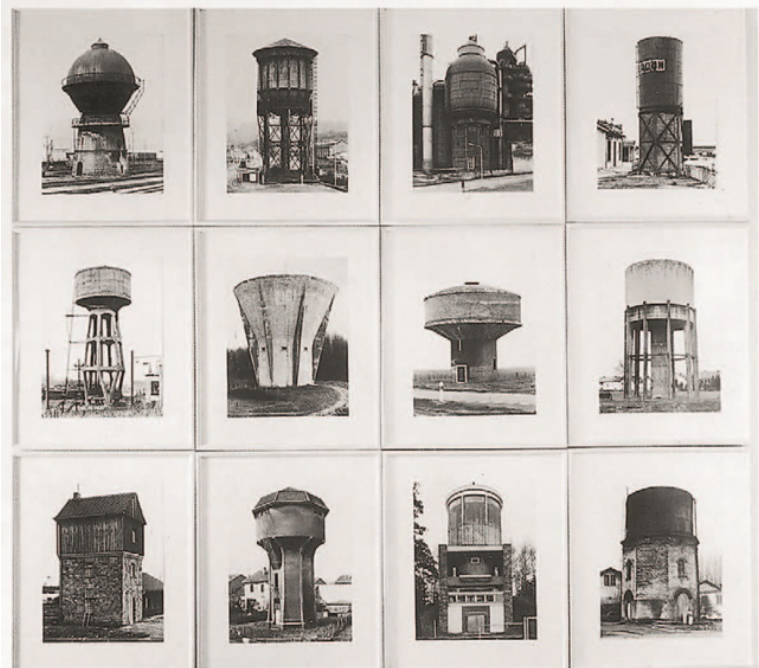
фотоаппаратом с 35-миллиметровым объективом и расположенных рядами, – на них были показаны повседневные события и обычные предметы, на первый взгляд случайные и в случайной компоновке [4]. Шор рано начал использовать цветную фотографию как художественную технику, однако широкой публике его работы стали 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.



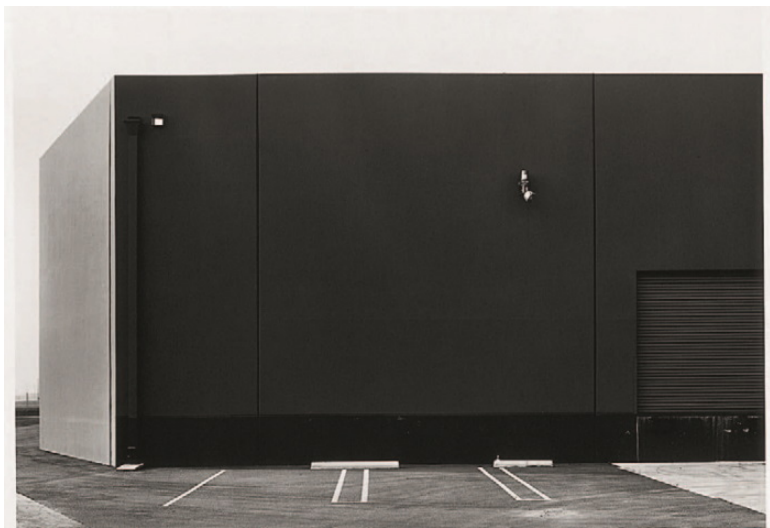
6 БЕРНД И ХИЛЛА БЕХЕР. Двенадцать водонапорных башен. 1978–1985

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 ко-

торым 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

ми изображениями исторических построек, при этом это лишённое 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 Штрут, 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, задеиствуя 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 Реем (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 явственно 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, безапелляционно 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 фо-

тографию.



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 фо-

тографий 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. Стилль 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.

собностью 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 Хуа-

нем 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 хо-

тел 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 со-

хранились 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 записок 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,

экспозиционизм и вуайеризм, перформанс и его восприятие зрителем. Она создает сценарии, которые полностью ее поглощают, на грани выхода из-под контроля, фолла, 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 сожителство 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. Одна-

ко 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.

A man with a goatee and a tattoo on his forehead is standing in front of a red door. He is holding a white sign that reads "HAVE BEEN CERTIFIED AS MILDLY INSANE!". He is wearing a black jacket, blue jeans, and a brown belt with a large circular buckle. The background shows a street scene with a glass and metal structure.

HAVE BEEN
CERTIFIED AS
MILDLY INSANE!

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 раздёрнув занавески. На фотографиях — те, кто выполнил ее просьбу, они позируют в ожидании того, когда их снимет незнакомый фотограф.

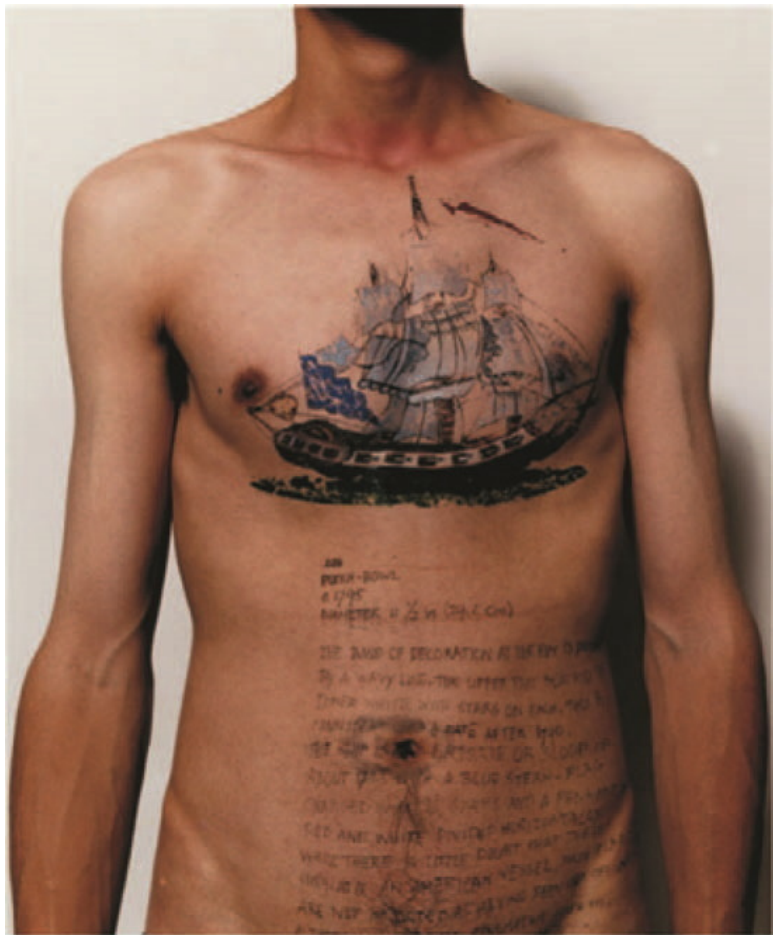
Тот же сговор между фотографом и моделью присутствует в работах японской художницы Сидзуки Йокомидзу (род. 1966) «Незнакомцы» [24]. Эта серия состоит из 19 портретов одиночных фигур, которые сфотографированы вечером через окна первого этажа. Йокомидзу выбирала окна, которые могла видеть с уровня улицы, 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 Виллевоје (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 асматов в Западном Папуа. Для серии «Подарки

(три представителя племени асматов, 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 асматов запечатлены в футболках, которые они переделали в соответствии со своими собственными понятиями, что говорит о том, что перед лицом европейского доминирования культура асматов не выглядит ни ущербной, ни статичной – даже под чужим влиянием она способна следовать собственному пути развития.



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

Виллевоئے долго работал в племени асматов. 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 сфото-

графировала 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.

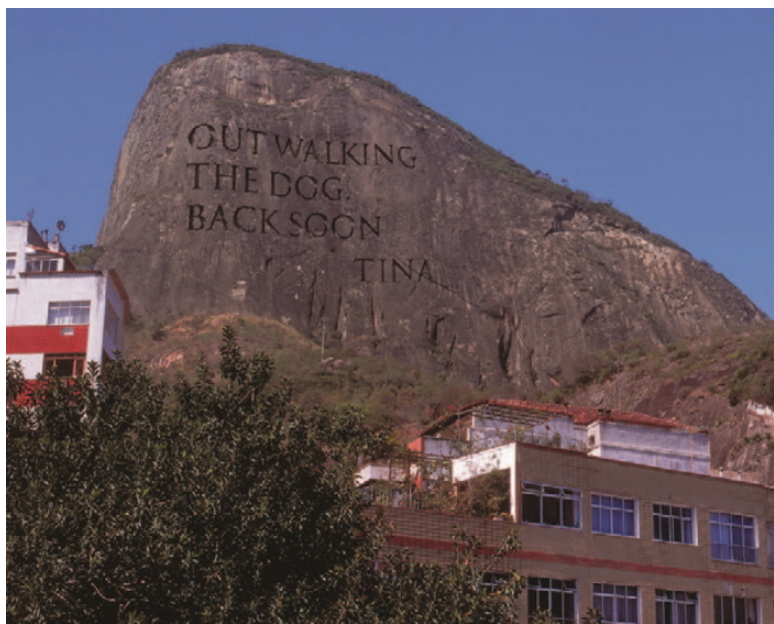


29 НИНА ХАЧАТУРЯН. Заштопанная паутина № 19 (Бельевая веревка). 1998

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 расходим природные ресурсы и как именно происходит общение в современной жизни. Подобным же образом британский художник Дэвид Шригли (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. Шригли 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 шутиливой 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 прочитать 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.



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 фото-

графирования.



Все фотографии, которые будут рассмотрены далее в этой главе, построены на эффекте повторения. Этот тип работ можно сравнить с полевыми исследованиями или квази-научным 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 челове-

скими 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 Рэ-

чел 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 Богоматерь. 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 Филипа-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 неуловимо 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 развертывали 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 живо-

писи 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 – аллегория 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, слу-

жит 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 скудно 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 ши-

тах. 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.



47 ТОМ ХАНТЕР. Путь домой. 2000

Серия Филипа-Лорки ди Корсии «Голливуд» задает столь же продуктивную и выразительную модель создания narra-

тива 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 фотокарти-

нах» 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 сю-

жетное 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 намеков 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 произведе-

ния 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 баскетбо-

листок 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 фотографии используют формулу «живых фотокартин» для создания куда более неоднозначных и бессюжетных нарративов. За счет изъятия из декорации любых спе-

цифических 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 та-

кое 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.



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 непроясненным. 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 искушенную 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 работа-

ют 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 в 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 фотокартинки», 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 фильм, 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 Женевы 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 странно-ватое 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 ху-

дожественной, 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 простроенные 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 сни-

мать «живые фотокартины», создавая для них в своей студии модели задних дворишков загородных домов и искусственные лесные полянки. Его фотографии отличает смесь загадочно-го 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 поедают насекомые. Позднее Крюдсон обратился к более прямолинейным сюжетам. Для черно-белой серии «Подвешенность» (1996–1997) он устраивал странные хеп-пенинги 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 американ-

ских 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».

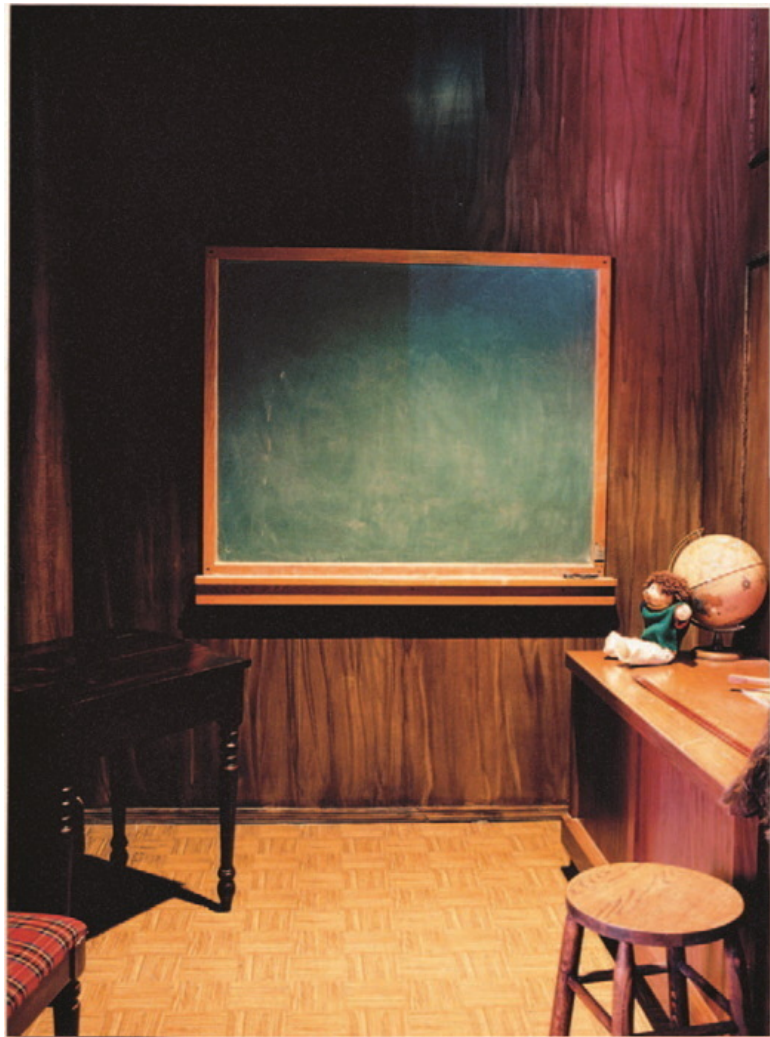


65 КРИСТОФЕР СТЮАРТ. Соединенные Штаты Америки. 2002

Фотографии сделаны по ходу наблюдения за профессионалами из органов безопасности во время учебных опера-

ций. 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 IKEA, «IKEA 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]

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.