



Деникин А.А.



ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие



Co-funded by the
Tempus Programme
of the European Union



Антон Анатольевич ДЕНИКИН

ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по программам магистерской подготовки
по направлению «Digital Art»



Co-funded by the
Tempus Programme
of the European Union

2016

ББК. 85.1 + 87.8
УДК 7.011 + 004/004.9
Д33

*Одобрено
редакционно-издательским советом
Российского государственного гуманитарного университета*

Деникин А. А.

Д33 Цифровая фотография и современное искусство : Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Нестор-История, 2016. — 224 с. ISBN 978-5-4469-0842-4

Книга «Цифровая фотография и современное искусство» расскажет о самых знаменитых и талантливых фотографах и художниках, об их необычных работах и творческих экспериментах с фото- и компьютерной техникой. Одно из самых заметных направлений в современном искусстве — цифровая фотография — рассматривается автором в социокультурном, философском, эстетическом, феноменологическом контекстах.

Книга хорошо иллюстрирована и будет интересна широкому кругу любителей современного искусства, молодым художникам, всем, кто интересуется вопросами современной визуальной цифровой культуры.

**ББК. 85.1 + 87.8
УДК 7.011 + 004/004.9**

По вопросам заказа и приобретения печатной версии учебного пособия «Цифровая фотография и современное искусство» :

Издательство Нестор-История, 1-я Брестская ул., 62, Москва, Россия, 125047. Тел. в Москве: 7(499) 755 96 25
e-mail: nestor_historia@list.ru

ISBN 978-5-4469-0842-4



9 785446 908424



Co-funded by the
Tempus Programme
of the European Union

© А. А. Деникин, 2016
® А. А. Деникин, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА XX ВЕКА...	8
1.1. Фотография и визуальные искусства в XXI веке.	9
1.2. Фотография — копия реальности или искусство?	12
1.3. Модернизм и авангардная фотография	16
1.4. Модернистская фотография первой трети XX века	22
1.5. Фотография как высокое искусство.	24
1.6. Семиотика и фотография.	29
1.7. Фотография и современное искусство во второй половине XX в.	34
1.8. 1950–60-е годы: между живописью и фотографией	36
1.9. Фотография как средство фиксации работы художника	40
1.10. Концептуальная фотография	42
1.11. Идентичность и фотография в арт-практиках 1970–80-х годов	44
1.12. Творческие практики фотографии и постмодернизм	47
1.13. Глобализация арт-рынка и трансформация эстетики фотоискусства	55
1.14. Фотография в эпоху «постмедийного состояния»	59
2. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА	66
2.1. Технические различия аналоговой и цифровой фотографии	67
2.2. Практические различия аналоговой и цифровой фотографии	70
2.3. «Онтологические» различия аналоговой и цифровой фотографии	71
2.4. Критика «уникальности» и специфичности цифровой фотографии	75
2.5. Фотография в эпоху постсетевой культуры	77
2.6. Что же такое цифровая фотография сегодня?	79
3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ.	84
3.1. Краткая история арт-событий цифровой фотографии	87
3.2. Эстетика цифрового искусства и цифровая фотография	93
3.3. Постцифровая эстетика и цифровая фотография	101

3.4. Вопросы идентификации цифровой фотографии в контексте эстетики постцифрового искусства.	104
3.5. Концепт «телесного восприятия» цифрового образа	113
4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ	124
4.1. Цифровой фотопортрет	125
4.2. Миры вымысла и фантазии	131
4.3. Цифровой фотосюрреализм	135
4.4. Цифровые фотоэксперименты	138
4.5. Цифровой фотонатюрморт	141
4.6. Цифровое фото как живопись и скульптура	143
4.7. Почти как реальность	148
4.8. Цифровая карикатура	151
4.9. Когда непрофессиональное выглядит профессионально	152
5. КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ	154
5.1. Гибридные реальности	156
5.2. Комментируя искусство	161
5.3. Цифровой фотомонтаж как способ подмены или устранения образа	163
5.4. Фальсификация, иллюзионизм и «совершенство» цифрового образа	170
5.5. Концептуальные образы	175
5.6. Цифровая фотография как способ социального и культурологического исследования	177
6. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И ПОСТЦИФРОВАЯ ЭСТЕТИКА	183
6.1. Цифровая фотография и «эстетика ошибки»	185
6.2. Поиск новых способов передачи человеческих ощущений	191
6.2. Визуально-генетические эксперименты	195
6.3. Цифровая визуализация и абстракция	199
6.4. Компьютерные манипуляции с цифровым образом	202
6.5. Материальность постцифрового образа	206
7. СОЗДАНИЕ, ПРЕЗЕНТАЦИЯ, ЭКСПОНИРОВАНИЕ И КУРИРОВАНИЕ АРТ-ПРАКТИК ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ.	211
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	217
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	218

ВВЕДЕНИЕ

Цифровая фотография в наше время повсеместна и общедоступна. С массовым распространением недорогой высококачественной фотоаппаратуры (в том числе мобильных устройств, персональных цифровых гаджетов с функцией «фото») повседневное фотографирование становится для людей столь же частым и привычным, как общение на языке, запись мыслей на бумаге, сохранение памятных вещей.

Цифровые фототехнологии и компьютеры упростили работу с фотографией: теперь с помощью компьютера с изображениями можно проводить любые манипуляции, а сеть Интернет позволяет мгновенно обмениваться интересными фотографиями с друзьями по всему миру.

Современная цифровая фотография (англ. *Digital photography*) используется в быту, в профессиональной деятельности, в области художественных практик. Цифровая фотография может быть средством сохранения образов памятных событий, способом коммуникации, формой искусства, социальным и научным исследованием, способом слежки и вещественной уликой, медицинским и рабочим документом и т. д.

Формальным условием принадлежности изображения к цифровой фотографии является применение при создании изображений цифровой аппаратуры (цифровая фотокамера, компьютер, сканеры, мобильные устройства и пр.), а также сохранение и обработка полученных изображений в цифровом виде.

Цифровая фотография стремительно распространяется с середины 1990-х годов и постепенно вытесняет традиционную плёночную фотографию.

Наряду с применением в бытовых и массовых практиках, цифровая фотография быстро привлекла внимание профессиональных фотографов и художников. Начиная с конца 1980-х годов они создают выразительные цифровые фотопроизведения, в которых рассуждают о важных вопросах современности, эстетизируют окружающую действительность, рефлексировать на тему дематериализации образа в эпоху цифровой культуры.

В работах таких мастеров фотографии, как Инез ван Ламсверде, Патриция Пиччинини, Нэнси Бёрсон, Энтони Азиз и Эмми Качер, цифровой образ предстаёт как изменчивый, нестабильный, пугающий. Другие, напротив, приветствуют дематериализацию фотообраза, видя в потере прямой связи образа и реальности новые возможности для творчества художника (Дж. Уолл, А. Гурски) или основания для переопределения того, что всегда считалось искусством (Р. Эскотт, К. Селтер, С. Силтон).

И если первое поколение цифровых фотохудожников упивалось идеями о грядущей «цифровой революции» и тотальном обновлении искусства

с появлением компьютеров и Интернета, арт-практики последних лет показывают, что актуальным становится обратный процесс: через цифровой фотообраз художники пытаются актуализировать вопросы гуманизации технологии, передать ощущение материальности образа, стимулировать режимы его телесного восприятия. От эстетизации процессов растворения человеческого (зрительского) тела в пространстве цифровых потоков информации современное цифровое искусство переходит к исследованию «новой телесности» и «новой материальности».

Практики художественной цифровой фотографии во многом были подготовлены историей искусства фотографии и логикой развития современного искусства (контемпорари-арта) начиная с 1950-х годов. Художники, обратившиеся к цифровой фотографии, черпают вдохновение в том числе и в работах предыдущего поколения фотографов, работавших с плёночной аналоговой технологией.

Влияние на некоторые практики цифровой фотографии оказывает эстетика цифрового искусства и медиа-арта, сформировавшаяся в результате активного исследования возможностей новых медийных технологий художниками второй половины XX века.

В связи с массовым интересом к цифровой фотографии за последние два десятилетия появилось немало книг, в которых подробно рассматривается технология цифровой фотографии, основные принципы и приёмы работы с цифровой фототехникой и специальными программами обработки цифровых изображений.

Гораздо меньше книг, посвящённых теоретическому осмыслению феномена цифровой фотографии. В основном в них рассматривается цифровая фотография как культурологический концепт (У. Митчелл, Л. Манович, Ф. Ритчин) или как социально-коммуникативные практики функционирования цифровой фотографии, в том числе в сети Интернет (Л. Манович, М. Листер).

Книг, посвящённых собственно художественным практикам цифровой фотографии очень немного даже в западных странах.

Притом что в России всё больше художников обращаются к цифровой фотографии, отечественная искусствоведческая литература об их творчестве крайне немногочисленна. В своих книгах и статьях В.Г. Левашев, А.И. Никишин и др. основной акцент делают на рассмотрении исторических этапов развития фотографии, лишь эпизодически упоминая о некоторых цифровых работах фотохудожников.

В предложенной вашему вниманию книге рассматриваются основные стратегии работы современных художников с цифровой фотографией. В книге внимание сосредоточено на трёх наиболее важных из стратегий, которые условно можно обозначить как:

— цифровая фотография «для глаз»: цифровые технологии используются художниками, чтобы создать необычные изображения, увеличить степень зрелищности и иллюзионизма образа;

— цифровая фотография «для идей» (как способ актуализации идей): фотопроизведение становится средством концептуального осмысления и дискурсивной рефлексии на темы важных общественных, социально-политических и художественных вопросов;

— цифровая фотография «для тела»: художники интересуются выработкой новых способов передачи ощущений и режимов материального, телесного взаимодействия с цифровым фотообразом.

Конечно, принадлежность фотопроизведения к одной из трёх указанных выше стратегий не исключает одновременного присутствия в ней признаков другой. Условное разделение позволяет вписать каждую из стратегий в исторически и институционально сложившиеся условия развития искусства фотографии.

Иногда можно услышать мнение, что с развитием компьютерных технологий и технологических виртуальных реальностей фотография теряет своё былое влияние на искусство, уступая в актуальности новомодным интерактивным инсталляциям, цифровым перформансам, экспериментам с биологическими системами, фракталами и искусственным интеллектом.

Приведённые в книге разнообразные примеры цифровых фотопроизведений подтверждают, что цифровая фотография — одна из самых активных и продуктивных сфер творчества для современного художника, наряду с другими актуальными арт-практиками, такими как цифровое, компьютерное, сетевое и интерактивное искусства.

Особый интерес представляют фотопроизведения, связанные с исследованием художниками телесных и кинестетических режимов восприятия цифровых образов. Они позволяют вписать цифровую фотографию в более общее идейное движение последнего времени, получившее название постцифровой эстетики.

Преодолевая собственную визуальность и апеллируя к режимам материального и телесного взаимодействия, цифровая фотография следует общей логике развития искусства в начале XXI века.

Представленная книга будет интересна широкому кругу читателей, любителям фотографии, ценителям современного искусства.

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА XX ВЕКА



Луи Жак Мандэ Дагёр (фр. *Louis Jacques Mandé Daguerre*, 1787–1851) — французский художник, химик и изобретатель, один из создателей фотографии.

Подробнее об истории развития фототехнологий см. К. В. Чибисов. *Очерки по истории фотографии*. М.: Искусство, 1987.

Левашов В. Г. *Лекции по истории фотографии* М: Тримедиа Контент, 2012. Собрание Дома Джорджа Истмена. *История фотографии с 1839 года до наших дней*. М.: Арт-Родник, 2010. Фризо Мишель. *Новая история фотографии*. СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008.

Влияние фотографии на культуру и искусство XX века сложно переоценить. Изобретение фотографии позволило человеку в большей степени овладеть собственной памятью, увидеть то, что скрыто от непосредственного взора, демонстрировать образы, на которые мы никогда бы не обратили внимание в реальности или объекты вовсе фантастические, созданные искусственно с помощью специальных средств.

Уже в античные времена предпринимались попытки создания технических средств фиксации визуальных образов. В V и IV веках до нашей эры китайские и древнегреческие философы, математики описывали первые устройства наподобие «пинхол-камеры». В эпоху Возрождения для того, чтобы точнее перенести образ на холст, художники начали использовать камеру-обскуру. В конце XVII века было открыто явление фотохимической светочувствительности ряда веществ. С 1820-х по 1840-е годы проводились эксперименты по фиксации лучей света при помощи химических процессов.

Изобретение собственно фотографии связано с именами Луи Жака Дагера и Вильяма Генри Фокс Тальбота. Их работам предшествовали опыты Жозефа Нисефора Ньепса. Об изобретении фотографии было публично объявлено в 1839 году. К этому времени Дж. Ньепс и Л. Дагер уже освоили технологию получения стабильных отпечатков, а Тальбот запатентовал технику печати изображения с негатива на специально подготовленные листы бумаги.

Само слово «фотография» образуется от двух греческих слов: «фото» (от *phos* — свет) и «графия» (*graphie* — надпись, рисунок). Дословное значение фотографии — светопись или техника «рисования» светом.

Под фотографированием чаще понимают получение и сохранение изображения при помощи светочувствительного материала или светочувствительной матрицы в фотокамере. Также фотографией, фотоснимком или просто снимком называют конечное изображение, полученное в результате фотографического процесса и рассматриваемое человеком непосредственно (как кадр проявленной плёнки, так и изображение в электронном или печатном виде). В более широком смысле фотография — это искусство получения фотоснимков, где основной творческий процесс заключается в поиске и выборе композиции, освещения и момента (или моментов) фотоснимка.

Фотография — это способ изображать, но без помощи ручных техник рисования и письма, однако способ, не уступающий в искусности живописи и рисованию. Прежде всего фотография — инструмент документации и познания, позволяющий зафиксировать полную, до мельчайших подробностей, картину

происходящего. Фотографии отражают динамику развития внутренних и внешних изменений, которые можно проследить, если сравнить снимки, сделанные в разные периоды нашей жизни и истории. Фотография позволяет «остановить мгновение», сфокусироваться на нём, что в обыденной жизни сделать непросто. В качестве документа фотография уже с первых лет своего существования служит научным средством иллюстрации и каталогизации явлений окружающего мира.

Кроме перечисленного, фотография довольно быстро становится коммерчески успешным бизнесом. Фотографическое изображение позволяло подтверждать собственный социальный статус сначала самым богатым, а затем и среднему классу.

Благодаря своей информационной избыточности фотография сама по себе может быть одной из разновидностей средств массовой информации, а в последние десятилетия становится инструментом создания культа «звёзд» — она сообщает публике черты лиц, особенности жизни известных, влиятельных личностей. Традиционная фотография обретает социальную значимость не только потому, что функционирует как продукт, но и потому, что фотографирование само по себе является социальным актом. Считается, что фотографировать — значит желать показать что-либо и быть увиденным другими.

Наконец, фотография является средством коммуникации и смыслопорождения, причем открытым самым разным интерпретациям. С одной стороны, фотография — средство передачи информации и определённая визуально-знаковая система. С другой, принципиальной особенностью фотографического сообщения является целостность или невозможность дифференцировать фотографическое сообщение, сведя его к сумме определённого количества базовых и универсальных элементов или знаков.

Свои особые возможности фотография быстро обнаружила в области авторского творчества, изобразительного и современного искусства, а также в высокотехнологичных формах современного цифрового и компьютерного искусства.

В современном понимании фотография — это и творчество, и ремесло, и средство регистрации и документирования, это инструмент исследования, способ коммуникации, это индустрия и наука, философия и теория, профессия и хобби, а иногда это цель и смысл жизни.

1.1. ФОТОГРАФИЯ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В XXI ВЕКЕ

Содержание понятия *визуальные искусства* (или *пластические искусства*) достаточно ёмкое, включающее не только изобразительное искусство (называемое также изящным) и экранные искусства (теле-, видео-, медиаформы), практики современного искусства (концептуальное искусство, перформанс, минимализм, оп-арт, поп-арт, медиаискусство, видеоарт и пр.), но и новые и новейшие изобразительные техники (цифровая фотография, цифровое искусство и искусство Новых медиа), а также ряд других практик, ориентированных на визуальное восприятие: прикладные и декоративные формы (текстильный, предметный, интерьерный и графический дизайн), архитектура, керамика и пр. Достижения и инструментов визуальных искусств оказались востребованы и в нехудожественной сфере (в сфере коммуникаций, в рекламе, в дизайне).

Визуальное искусство, таким образом, определяется через собственную гетерогенность, через совокупность эстетических сходств и различий, посредством



Жозеф Нисефор Ньепс
(фр. Joseph Nicéphore Niépce; 1765–1833) — французский изобретатель, наиболее известен как изобретатель фотографии.



Уильям Генри Фокс Тальбот (англ. William Henry Fox Talbot; 31 января 1800–1877) — английский физик и химик, один из изобретателей фотографии. Изобрёл негативно-позитивный процесс, то есть способ получения на светочувствительном материале негативного изображения, с которого можно получить неограниченное число позитивных копий.

Подробнее о визуальных искусствах см.:
Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. Астерион; Санкт-Петербург; 2010.
Даниэль С. М. Искусство видеть. М.: Искусство, 1990.
Новые аудиовизуальные технологии: уч. пособие / отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005
Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.

Дискурс (фр. *discours*) в общем смысле — речь, процесс языковой деятельности. В социогуманитарном смысле — социально обусловленная организация системы речи, а также определённые принципы, в соответствии с которыми реальность классифицируется и представляется в те или иные времена. Дискурс в 1960–70-х гг. XX века понимался как связанная последовательность предложений или речевых актов. Уже к концу 80-х гг. XX века под дискурсом начинают понимать сложное коммуникативное явление, сложную систему иерархии знаний, включающую, кроме текста, ещё и знания о мире, мнения, установки, цели адресата и пр., необходимое для понимания текста. Во французской философии постмодернизма характеристика особого духовного настроя и идеологических проявлений, которые выражены в тексте, обладающем связностью и целостностью и погружённом в социокультурные, социально-психологические и др. контексты. Кроме того, существуют также и другие традиции понимания дискурса, в частности традиция, идущая от М. Фуко, связанная с включением в контекст рассмотрения дискурса властных отношений и идеологии, в поле которых дискурс приобретает то или иное социальное значение.

Медиаграмотность — совокупность навыков и умений, которые позволяют людям анализировать, оценивать и создавать сообщения в разных видах медиа. Медиаграмотность имеет целью сделать людей опытными создателями медиасообщений, научить пониманию преимуществ и ограничений каждого вида медиа, а также создавать независимые медиа.

Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М., 2005.
Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов-на-Дону: ЦБВР, 2001.

истории взаимодействия разнородных форм, техник и направлений творческой деятельности.

С визуальными искусствами фотографию сближает присущая ей разнородность форм и полижанровость: за свою историю фотография как практика стала гетерогенным полем взаимодействия самых разных сил, технических задач, массового консьюмеризма, творческих поисков, эстетических и философских идей, культурологических и социально-политических дискурсов. В поисках самоопределения фотография балансирует на грани документа, искусства, бытового развлечения, критической практики, феноменологического опыта и пр.

Язык фотографии, как и язык визуальных искусств, формируется в условиях глобализации культуры, стирания межкультурных границ, мировой унификации жизни и становится одним из самых универсальных способов межкультурного общения.

В этих условиях собственно информация и процессы её циркуляции, рецепции становятся приоритетным ресурсом, что приводит к существенным изменениям в сфере художественной культуры и художественного творчества.

Визуальный образ оказался максимально удобным средством для формирования любых сообщений, выстраивания коммуникаций: от дорожных знаков, моды, дизайна до формирования языка и принципов международного «мира искусства». В области художественного творчества наблюдается значительное расширение числа феноменов, причисляемых к искусству, параллельное существование на первый взгляд взаимоисключающих художественных практик. Так, на выставках, посвященных искусству фотографии, нередко можно встретить не только профессиональные художественные фотоработы, но и бытовую фотографию, коммерческие и фэшн-фотоколлажи, образы, смоделированные дизайнерами на компьютере.

Современная культура, используя визуальные образы, заимствуя элементы из языков музыки, живописи, архитектуры, пластики и других видов искусства, формирует свой особый межнациональный, межкультурный язык. Этот язык основан на различных способах восприятия и понимания: ассоциативном, эмоциональном, телесном восприятии, дискурсивных и концептуальных режимах взаимодействия. Для понимания эстетической ценности современной художественной фотографии от зрителя требуется не просто всматриваться в изображения, получая наслаждение от узнавания образов, но владеть концептуальным языком современного искусства, разбираться в культурных и социально-политических вопросах, хорошо знать историю фотографии, то есть быть широко образованным человеком.

Распространение визуальных искусств сегодня тесно связано с развитием медийного информационного поля, основанного на современных коммуникационных технологиях. Аудиовизуальные произведения, транслируемые через каналы массовых коммуникаций, создают собственное поле потенциально востребованных дискурсов, идей, тем, вопросов и информационных поводов. И фотохудожники демонстрируют свою заинтересованность в исследовании языка современных медиа-дискурсов. В этом смысле, необходимо владеть *медиаграмотностью*, чтобы разбираться в арт-практиках современной цифровой фотографии.

Благодаря массовой доступности компьютеров реальность и воображаемое, факт и вымысел, материальное и виртуальное сближаются в повседневных практиках коммуникации с использованием фотографии и прочих оцифрованных произведений. Современные художники, в том числе и фотохудожники,

активно работают в области создания конкретной видимой конфигурации этого виртуального пространства, превращая и самого человека/пользователя и среду его обитания в пространство сотворчества, место придания фантазиям реальной визуальной формы. Художник выступает теперь в виде медиатора (проводника), переводчика и шифровальщика фантазий и устремлений. Фотохудожник — создатель виртуализированных коммуникационных пространств, манипулятор и вдохновитель, он — «дизайнер миров» (П. Леви), создатель контекстов и информационных поводов, инициатор обсуждения социокультурных проблем и участник сопротивления мировой унификации.

В то же время каждый зритель, который желает открыть для себя современное искусство, может ощутить себя художником собственных миров. Как в области бытовой работы с фотографией, так и в области современного искусства, личностная, креативная активность зрителя/пользователя имеет большие возможности для самореализации, но при условии качественного повышения уровня знаний и образованности.

Как указывает Анна Юрьевна Демшина:

«Во главу угла ставится личностное отношение, способность к индивидуальному прочтению, вместо точного знания идут поиски соотнесенности, вместо постоянства контекстной „прописки“ в строгой иерархии — движение. Дизайн в этих условиях, лавируя между „искусством — сакральным“ и „бытом — профанным“, техникой и эстетикой, является и рупором особого визуального языка, родина которого — изобразительное искусство».

(Демшина, 2010)

В этих условиях одна из приоритетных задач — поиск новой системы бытия человека в условиях виртуализации и гибридизации реальности, представляющей собой и новый метод мышления о мире, и особый способ участия в его преобразовании.

Как отклик на увеличение влияния зрительных образов на сознание современного человека складываются арт-практики, в которых художники исследуют особые режимы восприятия и *телесной активности*. Искусство при пересечении с телесными практиками получает новый особенный «материал» для творчества, точнее, для сотворчества художника и зрителя (соавтора), формирует новые структуры и формы собственного бытия, трансформирует границы бытия нехудожественного при условии активности самой личности. Этот процесс можно назвать попыткой приспособления человека к виртуальной реальности, реакцией на проблемы адаптации к быстро изменяющемуся культурному полю.

Язык визуального искусства, язык цифровой фотографии становятся одним из самых универсальных способов межкультурного общения, что связано и с формированием общекультурных ценностей, основанных на поликультурных кодах, метаэстетических основаниях.

В зоне взаимодействия искусства и новых технологий, дизайна, художественной и научной сфер деятельности образуются творческие практики *цифрового, компьютерного, мультимедийного искусства*, исследующие наиболее актуальные вопросы современной художественной культуры и искусства.

Цифровая фотография оказывается в эпицентре событий, реализуя доступными ей выразительно-концептуальными средствами новые способы познания и понимания мира.

Занимая пограничное положение между культурой доэлектронного, доцифрового века и культурой эпохи компьютеров и Интернета, цифровая фотография

Поробнее о гуманитарных исследованиях телесности см.:

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия (1945) / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

Подорога В. Феноменология тела.

Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995.

Бычков В. В.; Маньковская Н. Б. Корневые: Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 2000.

Савчук В. В. Топологическая рефлексия. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2012.

Поробнее о цифровом и компьютерном искусстве см.:

Ерохин С. В. Цифровое компьютерное искусство / С. В. Ерохин. СПб.: Алетейя, 2011.

Взгляд с Востока. М.: MediaArtLab, 2000.

Медиаарт / MediaArt. СПб.: Новый мир искусства, 2000.

Christiane Paul. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2006.

Michael Rush, New Media in the Late 20th-Century Art. London, 1999.

Margot Lovejoy, Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media New Jersey, 1997.

обладает уникальными возможностями синтеза выразительных средств художественной традиции и новаторских принципов современной цифровой эстетики. Преемственность и историчность фотографии не уменьшает её возможностей как современного творческого средства.

Поэтому знать историю фотографии — значит владеть языком современной фотографии, обладать ключом к пониманию искусства цифровой фотографии в художественной культуре XXI века.

1.2. ФОТОГРАФИЯ — КОПИЯ РЕАЛЬНОСТИ ИЛИ ИСКУССТВО?

С момента своего появления фотография была тесно связана с устоявшимися принципами и конвенциями изобразительного искусства. Само видение мира «в кадре», через экранную раму — наследие живописи. Ракурс и построение перспективы, умение зрителя «прочсть» фотографию как плоскостное изображение объёмного пространства — всё это достаётся фотографии от живописи и других форм изобразительного искусства, важнейшим предназначением которого традиционно считалось отражение реальности — *мимесис*.

В визуальных искусствах — искусствах, рассчитанных на зрительное восприятие — с древнейших времен до начала XX в. миметический принцип был господствующим (реализм, романтизм, символизм, натурализм и пр.). Сущность *миметического искусства* в целом составляет сохраняющее определённое подобие форм отображение или выражение с помощью образов. Отсюда *художественный образ* — основная и наиболее общая форма выражения в искусстве или основной способ художественного мышления, бытия произведения искусства.

Создание изобразительных произведений всегда подразумевало ручной труд художника, авторский

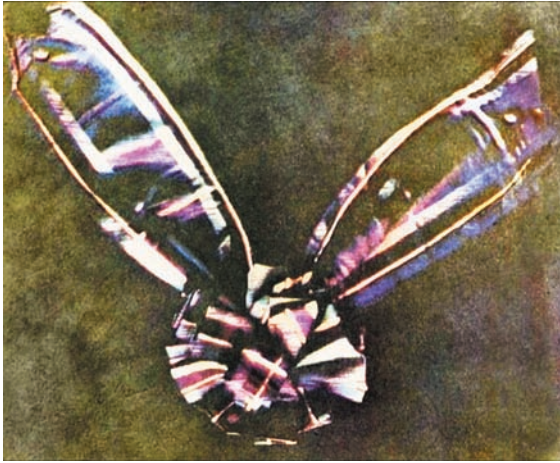
Первые фотоаппараты 1861–1900



Первая фотография. Самое первое фото в мире было сделано в 1826 году Жозефом Нисефором Ньепсом. Фотография называется «Вид из окна». Снимок удалось сделать благодаря камере-обскуре с оловянной пластиной, покрытой тонким слоем асфальта. Экспозиция длилась около 14 часов.



Первой фотографией человека считается «Бульвар дю Тампль» — снимок, сделанный Луи Дагером в конце 1838 года. В левом нижнем углу можно различить фигурку человека, которому чистят ботинки.



Первая цветная фотография. Самое первое цветное фото было сделано в 1861 году английским физиком Джеймсом Клерком Максвеллом. Фотография называется «Ленточка из шотландки».



Первый фотомонтаж. В 1858 г. Генри Пич Робинсон выполнил первый фотомонтаж, скомбинировав несколько негативов в одно изображение. Это «Fading Away» — комбинация из пяти негативов.

отбор деталей и личностное отношение творца. Автоматизм же фотоаппарата, казалось, был совершенно неселективен при отражении реальности: механизму всё равно, что отображать, для него не существует различий между важной деталью изображения или менее важной, достойной или не достойной внимания.

Конечно, фотограф подготавливает аппаратуру, выбирает объект, устанавливает экспозицию, нажимает на спусковую кнопку, проявляет плёнку, печатает, возможно, делает ещё ряд других манипуляций над итоговым изображением, но самый главный момент, момент фиксации объекта, происходит механически. В результате фотографическое изображение показывает именно то, что реально оказалось перед объективом фотоаппарата. Так, указывая на новые фотографические возможности в достоверности и реалистичности при создании визуальных образов, В. Тальбот писал: «Предметы природы могут нарисовать сами себя без помощи карандаша художника».

Не удивительно, что фотографический снимок с самого начала воспринимался современниками как графический документ, родственник литографии, гравюре, и это уподобление подкреплялось его использованием в качестве иллюстративного, информационного материала, например, в массовой прессе или в научно-познавательных целях. Тем самым фотографии отводилась роль вспомогательной дисциплины, «смирненной служанки искусства», как назвал её Шарль Бодлер.

Недостатки и несовершенство фототехнологии во многом влияли на первые творческие поиски. Вначале из-за длительности экспозиции фотографы предпочитали снимать монументальное, недвижимое (пустые улицы, горы, дома). Для съёмки портретов моделям приходилось надолго застыть в неподвижных позах: люди, портретируемые на фотографиях той поры, напряжены, сосредоточены. Этот первый период начался в 1839 году и продолжался как основной немногим более десятилетия. Большая часть фотографий были монохромными, чёрно-белыми. Но встречались и оттенки коричневого и даже голубого, в зависимости от процесса проявки фотографии.



Первый фотопортрет в мире — автопортрет Роберта Корнелиуса, 1839 год. После снятия крышки с фотообъектива он бросился в кадр, где просидел больше минуты до закрытия линзы. Слова, написанные на обратной стороне собственной рукой Корнелиуса, гласят: «Первая картина в свете когда-либо. 1839 год».

Самые видные фотографы XIX века:

Америка: Мэттью Брэди; Джеремайя Гёрни; Роберт Хинниезер Корнелиус.

Англия: Питер Генри Эмерсон; Джон Томсон; Фрэнк Сатклифф; Эдвард Кертис; Герберт Понтинг; Эдвард Мейбридж.

Шотландия: Роберт Адамсон; Дэвид Октавиус Хилл.

Франция: Робер Демаши; Рене ле Бега; Констан Пюйо.

Австрия: Генрих Кюн; Хуго Хеннеберг; Ханс Ватце; Эдуард-Дени Бальдус; Надёр (настоящее имя — Гаспар Феликс Турнашон).

Италия: Джорджо Зоммер.

Германия: Франц Сераф Ганфштенгль; Герман Вильгельм Фогель.

Россия: Алексей Греков; Сергей Левицкий; Андрей Деньер; Максим Дмитриев; Василий Досекин; Иван Барщевский; Карл Булла; Климент Тимирязев; Иван Болдырев; Андрей Карелин; Сергей Лобовиков.



Джулия Маргарет Камерон.
«Без названия» (1872)



Оскар Густав Рейландер.
«Два пути жизни» (1857)

Поставив под сомнение многовековое доминирование художника как автора образа, фотография тем не менее на протяжении всего XX века стремилась утвердить себя именно как искусство.

В первые десятилетия развитие художественной фотографии было связано с парадигмой «пикториализма». Задачей фотографического пикториализма стало подражание уже существовавшим произведениям живописного искусства, чтобы доказать художественную состоятельность фотографии. Первые фотографы стремились к пикториальному (картинному, подражающему живописи) изображению. Пикториалистический метод подразумевал вторжение руки в создание фотопроизведения, то есть возможность нанесения краски при печати, ручной дорисовки или раскрашивания фотографий, обладавших изначально блёклостью красок, контрастов и отсутствием богатства тоналностей цвета.

В 1850-е и 1860-е годы мастера пикториализма Джулия Маргарет Камерон, Клементина Хаварден, Генри Пич Робинсон и др. повторяли сюжеты картин известных художников. Будучи в большинстве случаев в прошлом живописцами и графиками, фотографы-пикториалисты создавали непростые по замыслу и исполнению композиции. Нередко при этом фотографу приходилось монтировать произведение из нескольких негативов. Так, помпезная аллегорическая композиция «Два жизненных пути» (1856) английского мастера О. Рейландера была смонтирована из 30 негативов. Процесс работы над фотокомпозициями зачастую включал в себя создание графических набросков, как принято при создании живописных полотен.

Уже в середине XIX века усилия пикториалистов увенчались успехом: фотография начинает проникать в арт-галереи. В 1857 г. прошла первая фотовыставка во Франции в рамках ежегодной Парижской выставки изящных искусств.

К наиболее примечательным результатам творческие поиски этого времени привели в фотопортрете, где разрабатывались образные возможности, специфические для фотографии. Г.Ф. Надар во Франции, Дж. М. Камерон в Великобритании, А.И. Деньер и С.Л. Левицкий в России и др., восприняв от живописи мастерство анализа человеческой индивидуальности, сделали важный шаг на пути использования различных съёмочных эффектов (освещения и т. д.) для достоверной передачи документально воссозданных черт личности портретируемого человека.

Параллельно с направлениями фотографии, развивавшимися в искусственной среде ателье, уже с 1860-х гг. распространилась техника натурной фотосъёмки. Однако и фотопейзаж вплоть до 1920-х гг. развивался в сторону имитации пейзажа живописного (француз Р. Ламар, бельгиец Л. Миссон, англичанин А. Кейли, русский С.А. Саврасов и др.). Подобно тому как в портретном жанре фотографии получило распространение так называемое «рембрандтовское освещение», в фотопейзаже конца XIX — начала XX вв. использовались принципы импрессионистической живописи.

Находки художников-пикториалистов, фотогравюры, фотолитографии и эксперименты с фотоизображениями придали новый импульс практикам коммерческого применения фотографии в массово издаваемых иллюстрированных журналах, газетах, альбомах. С середины 1850-х годов фотографические салоны стремительно множатся, и любой желающий мог заказать собственное изображение за небольшую сумму денег.

Таким образом, уже на первых этапах своего развития фотография обнаруживает себя как гетерогенное поле деятельности: не только как технологическая

забава, не только как форма творчества пикториалистов и первых фотографов, но и как массовая, бытовая практика.

Новый период был связан с появлением улучшенной фототехнологии, позволившей уменьшить выдержку с десятков минут до секунд и одновременно расширившей возможности отражения всё более широкого круга объектов действительности.

Ряд художников предприняли попытку преодоления эстетики пикториализма в фотографии, считая, что богатство форм и внутренняя художественность присущи самой реальности и ничто не должно навязываться фотографии искусственно, с помощью какого-либо монтажа. Фотографы стремились сделать объектом съёмки весь окружающий мир. Путешественники-фотографы, посещая многие страны, начали не только осваивать новые пространства, но и запечатлевать особенности общественной жизни, в обобщённых фотообразах представлять на суд зрителей пронизательные психологические портреты своих современников из различных социальных слоёв. Естественность и бесхитрость фотографии создавали свежесть восприятия, очаровывали своей простотой.

Этнографическая натурная фотография второй половины XIX в. была своеобразным подобием записной книжки путешественника: она ставила перед собой целью достоверную фиксацию жизненного материала. Результаты ранних натуральных этнографических съёмок показали плодотворность этого метода и послужили основой для возникновения *репортажной фотографии*. Широкий общественный отклик имели фотографии с фронтов Крымской 1853–56 гг. (Р. Фентон), Гражданской в США 1861–65 гг. (М. Б. Брейди, А. Гарднер), Русско-турецкой 1877–1878 гг. (А. И. Иванов, Д. Н. Никитин, М. В. Ревенский) войн.

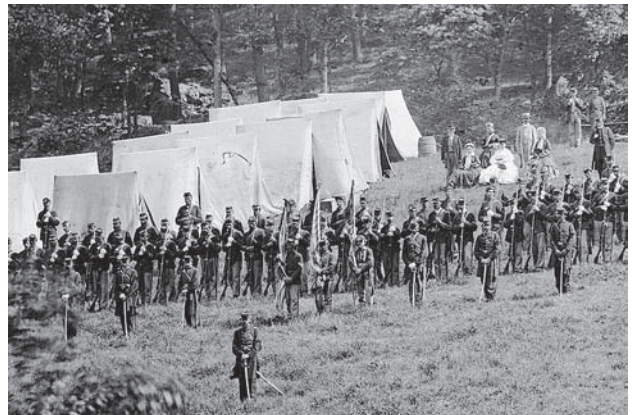
Таким образом, рождение фотографии создало условия, делающие возможным искусство нового типа — технологическое искусство, где тайны мастерского владения кистью отходят на второй план, уступая место секретам фотофиксации. Для фотографии «создавать» больше не означало «производить» новое. Создавать — значит выбирать или, точнее, кадрировать. В творческих практиках фотографии мимесис, как авторское подражание действительности, вытесняется реальной презентацией самой вещи в качестве произведения (за счёт изменения контекста функционирования вещи с обыденного на художественно-экспозиционный).



Надар (наст. имя — Гаспар Феликс Турнашон). Портрет Сары Бернар (1859)



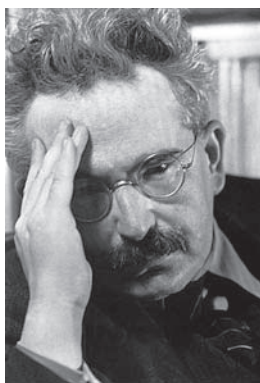
Р. Фентон. «Крымская война» (1853–1856)



Александр Гарднер «July 4, 1865 in Gettysburg»

1.3. МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРДНАЯ ФОТОГРАФИЯ

В. Беньямин. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 66–91.



Вальтер Беньямин (1892–1940) — немецкий философ, теоретик культуры, эстетик, литературный критик, эссеист и переводчик.

В. Беньямин. Автор как производитель : эссе // Логос № 4 [77], 2010. С. 134.

Искусство **модернизма** формирует себя в диалоге или противоборстве с массовой культурой, возникающей в середине XX века. Модернизм предлагает несколько выходов: либо супер-дизайн среды, когда искусство моде-

Фотография появилась в индустриальном обществе и была тесно связана с его центральными знаковыми явлениями: ростом населения городов-метрополий, развитием строительства и производств, индустриализацией, товарными отношениями, распространением массовой культуры, переменами в отношении человека с пространством и временем, переворотом в технологиях коммуникации. Технически выгодно отличаясь от всех предшествующих форм фиксации визуального образа (скульптура, живопись), фотография уже в середине XIX века становится способом изображения, соответствующим именно индустриальному обществу.

Особенно фотографию сближает с индустриальной эпохой то, что фотография позволила превратить визуальный образ, обладание которым ранее было признаком достатка, элитарности и избранности, в объект массового потребления, которым мог воспользоваться практически любой человек.

В своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) немецкий писатель и критик Вальтер Беньямин утверждал, что появление фотографической репродукции и массовая циркуляция визуальных образов трансформируют социальные ритуалы общества и уводят фотографию от понимания как одного из видов традиционного искусства. Техника массового воспроизводства *«заменяет множеством копий уникальное существование [вещи]»*. Беньямин фиксирует потерю *«ауры»* произведения искусства — того особого *«духа»* вещи, который определял его изначальную ценность. Способность фотокамеры автоматически фиксировать и воспроизводить (копировать) образы, по его словам, впервые в истории *«освобождает произведение искусства от паразитарного подчинения ритуалу»*, открывает доступ к образу независимо от участия посредников: шаманов, прорицателей, церковнослужителей, художников.

Беньямин исключает из системы «фотограф – камера – природа» самого фотографа, видя его автоматом, придатком всевидящего, всевидящего фотоглаза. Беньямин указывает, что использовать возможности фотографии означает дистанцироваться от её применения как средства авторского выражения и демонстрации арсенала приёмов, использовавшихся отдельными фотографами.

В своём эссе «Автор как производитель» Беньямин рассматривает, как фотография и кино изменили социальную функцию искусства, утверждая, что автор более не может заниматься самовыражением и узкохудожественными вопросами, но должен заботиться о том, какой социальный отклик вызовет его произведение в обществе. Фотография превращает любого, кто с ней работает, в продюсера, а зрителей — в сотрудников. Фотообраз теперь может выполнять не только функцию эстетизации реальности, но и другие, например, социально-критическую функцию. Разделяя позиции марксизма, Беньямин призывает к использованию фотографии как демократического, политического и критического средства, как критический инструмент философии, позволяющий через собственный статус и содержание диагностировать состояние социума.

Смелые и во многом революционные рассуждения Беньямина обобщают настроения в обществе, связанные с наступлением *эпохи модернизма*.

Модернизм (направление в искусстве конца XIX — начала XX века) с его нацеленностью на непрерывный прогресс, обновление, революционность бы-стро признало фотографию и кино наиболее подходящими средствами для

демократизации общества и утверждения новых форм искусства. Модернисты противопоставляли своё искусство так называемому *массовому искусству* и типичному искусству индустриальной эпохи — коммерческому кинематографу, квинтэссенцией которого является голливудское конвейерное производство, работающее прежде всего на легитимизацию существующих отношений и подчинению субъектов социума господствующей идеологии.

Формируется новый имидж художника-модерниста: подлинно креативный художник способен совершить радикальный разрыв с прошлым, стереть, уничтожить прошлое, достигнуть нулевой точки художественной традиции, дав, таким образом, начало новому будущему. Складывавшиеся направления в искусстве того времени (конструктивизм, футуризм, сюрреализм, дадаизм) были нацелены на поиск новой эстетики, новых горизонтов в искусстве. И фотография рассматривалась художниками-модернистами как одна из новаторских художественных форм современности, способная изменить традиционное понимание искусства и предложить новые режимы видимого, новые горизонты восприятия визуального образа. Фотография виделась одним из наиболее подходящих средств «тотальной модернизации» искусства.

Одним из наиболее противоречивых и новаторских направлений в искусстве XX века является *авангардное искусство (авангардизм)*, которое отрицает действительность, прошлое, эстетические нормы. Авангардное движение в начале XX века выступило против буржуазной идеологии и капиталистического общества с его наукоёмкими производствами и переменами, вызванными научно-технической революцией, против общества, в котором преобладают «овеществлённые» товарно-денежные отношения, пронизывающие все сферы общественной жизни, в том числе и искусство. Освобождение виделось в отходе от «логоцентрической» рассчитанности к характерной для визуальной культуры спонтанности, иррациональности. Это и «Futurist Cinema manifesto» (1916) итальянского поэта Ф.Т. Маринетти, и «The Theater of Totality» художника «Баухауса» Л. Моголи-Наги, и фильмы Л. Бунюэля, М. Рейя, Ж. Дюлака, М. Дерена, К. Хэррингтона, С. Петерсона, Г. Маркопулоса, С. Брэкиджа и многих других. Художники-авангардисты пытались найти такой способ художественного выражения, в котором отсутствует власть сознания, индивид дистанцируется от образной системы, от собственных мыслей и позволяет им развиваться по их внутренней логике, не навязывая им собственного авторитетного оформления, не беря на себя функций судьи или обвиняемого.

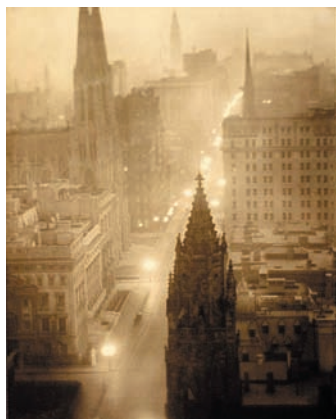
Авангард проявляется в ряде направлений искусства XX века, таких как дадаизм, сюрреализм, футуризм, конструктивизм и др. Два из них непосредственно задействовали в своих практиках фотографию, но делали это с различными целями. Дадаисты и сюрреалисты использовали фотофиксацию в качестве техники «автоматического письма», а технику фотомонтажа для выражения своего критического отношения к распространяющимся тенденциям индустриализации и коммерциализации массового искусства. Конструктивисты и футуристы, напротив, исследовали эстетические качества самой фотографической репродукции, видя в ней новый тип искусства будущего.

Эксперимент как техника непредсказуемого поиска выразительного образа стал одной из важных стратегий для фотографии футуристов в начале XX века. Складывается целое поколение фотографов, с помощью фотографических техник создававших в противоположность конвенциональной фотографии новые визуальные образы и необычные эффекты.

лирует массовую культуру и подчиняет себе рынок (У. Моррис, конструктивизм, А. Родченко, В. Татлин, Баухаус и др.), либо изобретение революционных видов репрезентации, например супрематизма и абстракционизма. «Неискусство» позволяло, как казалось модернистам, уйти от «художественности» как таковой, миновать рыночный мейнстрим. Основной постулат искусства модернизма в том, чтобы достичь полной автономии, возможной в сфере абсолютной репрезентации, которая может быть обнаружена в универсальных формальных законах. Живопись Матисса, Клее, Малевича, Кандинского и многих других художников — экспериментаторов первой трети XX века представляет взору зрителя поиск и движение к этим формальным законам, попытку отразить неотразимое на холсте.



Антон Джулио Брагалля. «Polyphysiognomic portrait» (1913)



Элвин Лэнгдон Коберн. «Fifth Avenue From the St. Regis» (1913)



Кристиан Шад. «Фотограмма» (1918)

В конце Первой мировой войны в фотографии возникает «футуристический фотодинамизм». Его основатель Антон Брагалья в своих работах 1911–1916 гг. добивался эффекта движения статичной человеческой фигуры с помощью быстрого смещения камеры. С фотографической точки зрения его работы представляли собой переход от передачи реальности на снимке к роду динамической абстракции.

В 1913 году американец, член группы «Фото Сецессион» Элвин Лэнгдон Коберн, вдохновившись картинами художников-абстракционистов, начал использовать камеру-обскуру, чтобы создавать абстрактные фотографические образы. Показанная им в Лондоне в 1913 году серия «Нью-Йорк с крыш» вызвала бурные споры. Эти фотографии были сняты в необычной для тех лет манере — сверху вниз, и непривычная перспектива выявляла сюрреалистичность улиц и зданий, больше напоминавших кубистическую живопись. При помощи вортоскопа — зеркала-прибора, напоминающего калейдоскоп, Коберн создавал абстрактные «вортографии», в которых представлял знакомые образы с необычных перспектив и позиций. Например, он фотографировал композиции из элементов хрусталя и дерева. В результате получались искаженные образы, не имевшие никакого сходства с оригинальными объектами.

Одними из первых обратились к фотографии представители дадаизма, поскольку её возможности соответствовали их концепции отрицания всего традиционного и стремлению использовать случайно подворачивающиеся под руку материалы для своего творчества.

В 1918 году немецкий художник, график, фотограф Кристиан Шад — член Цюрихской группы дадаистов — первым из современных ему художников применил *технику фотограмм*, которую вслед за ним стали использовать Ман Рэй, Мохой-Надь и др. Шад делал абстракции фотоспособом, но без камеры. Используя технику, восходящую к экспериментам Фокса Тальбота, он накладывал бумажные вырезки, тряпки и плоские предметы на фотобумагу, которая после засветки фиксировала композиции, очень похожие на кубистские коллажи. Но, если Тальбот пытался делать с помощью такой техники точные подобию реальности, то Шад использовал фотограмму для создания «новой реальности». Шад был не единственным среди дадаистов, экспериментировавших с фотографией.

В Нью-Йорке одним из тех, кто начинал дадаистское движение, был американский художник и фотограф Ман Рэй (1890–1976), создатель известных «*рэйограмм*».

Ман Рэй был увлечен различными фототехническими экспериментами: соляризацией, изготовлением обычных негативных изображений с обращенными контурами и псевдобарельефами, с псевдоретикуляцией. Впечатляющие портреты выдающихся людей 1920–30-х годов обеспечили Ман Рэю репутацию одного из величайших фотографов своей эпохи, а его рэйограммы, быстро завоевавшие популярность, подняли интерес к абстрактной фотографии и принесли ему славу одного из столпов экспериментальной ветви искусства светописа.

Один из ярких представителей «Баухауса» венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства Мохой-Надь изобретает термин «*новое видение*» (*neue optik*), основываясь на убеждении, что фотография создаёт новый тип зрения, на которое сам по себе не способен человеческий глаз. Он экспериментировал с бескамерной фотографической печатью, создавая фотограммы, занимался монтажом фотоизображений и внедрял монтажи в полиграфию, изобретая для этой

новаторской, синтетической практики термин «типифото» (*typo foto*). Мохой-Надь был уверен в том, что фотография должна заменить собой живопись, превратившись в основное средство визуальной коммуникации. Для него живопись — это устаревшее ремесло, в то время как фотография соответствует технизированной современности и производит не материальный объект, а дематериализованный «чистый свет», отчего и является идеальным творческим средством. Сам художник называл свои работы упражнениями в «управлении светом» и архитектонике объектов.

Сюрреалисты и дадаисты приняли фотографию как подходящее средство критики и социально-политической борьбы. Абстрактные коллажи из фотографий, создававшиеся Максом Эрнстом, Пабло Пикассо, Джерджем Браком включали отрывки и вырезки из уличных газет и журналов, плакаты, бытовые фотографии и другие материалы. Так, например, сюрреалист и изобретатель «фроттажа» (перевод на бумагу текстуры какой-либо грубой или шероховатой поверхности) Макс Эрнст с 1919 года работал над созданием романов-коллажей «Стобезголовая женщина» (1929) и «Неделя доброты или 7 главных элементов» (1934), используя в качестве материала старые гравюры, иллюстрированные журналы из научных изданий, рекламные проспекты и плакаты, страницы популярных романов и т. п. Реконтекстуируя и переставляя заимствованные элементы, Эрнст превращал изъятый из своего контекста сюжет в абсурдную композицию, в сюрреалистический образ. Так, «Неделя доброты» состоит из 182 работ, где каждый номер коллажа соответствует дню недели, а последующие изображения не только начинают новую тему, но и связаны с предыдущими по смыслу.



Ласло Мохой-Надь.
«Без названия» (множественный портрет) (1927)



«Eifersucht». Фотомонтаж Ласло Мохой-Надя (1927)



«В швейцарском кантоне Тесин». Фото Ласло Мохой-Надя (1925)



«Да здравствует мировой Октябрь». Коллаж Густава Клуциса (1933)

Hausmann R. *Courrier Dada* // Ades D., *Photomontage*. NY.: 1976.



Эль Лисицкий. «Индустриализация СССР» (1927)

Подробнее о сюрреализме в фотографии см.:
Сьюзен Сонтаг. О фотографии. Пер. с англ. В. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

Для дадаистов заимствование фотоизображений из газет и журналов было средством приближения искусства к повседневности, выхода за границы, очерченные художественными институциями, способом политической протестной критики. Дадаизм имел ярко выраженную антивоенную и антибуржуазную направленность, поддерживая идеи леворадикальных политических течений анархического и коммунистического толка.

Художники Георг Гросс, Виланд Херцфельде, Джон Хартфилд, Рауль Хаусман и др. в своих «фотомонтажах» применяли части фотографий и вырезки из журналов, газет. Результатом применения техники коллажа к фотографическим снимкам стало рождение фотомонтажа — искусства перерождения фотоматериалов, показывающее, как одновременно с разрушением, действительность чудесным образом превращается в совершенно новое. Фотомонтаж считается более сложной, но одновременно и более точной формой подачи информации, так как в отличие от единичного фотоснимка, выхватившего из действительности лишь короткий момент события, фотомонтаж совмещает множество событий, сопоставляя или, наоборот, противопоставляя их. При этом воздействует моментально и точно, не оставляя времени на раздумье. Техника коллажа в фотографии, как писал Рауль Хаусман, «обладала значительной пропагандистской силой, использовать которую у их современников не хватало смелости» (цит. по: Ades, 1976: 24).

Важной чертой авангардной фотографии является резкое повышение (по сравнению с арт-фотографией предшествующего времени и американским формализмом) её функциональности и политической ангажированности, вплоть до прямой работы авторов в пресс-изданиях и участия в политической пропаганде. Это объясняется социальной активностью авангарда, его решительной тенденцией к разрушению узких рамок традиционной художественной практики, уподоблением искусства индустриальному производству — ради эстетического преобразования материала самой общественной действительности.

Так, в Советской России фотография стала прежде всего частью пропаганды. Многочисленные агитационные плакаты (в том числе и военные), киноафиши, книжные иллюстрации, созданные советскими конструктивистами, были выполнены в технике фотомонтажа. Ведущими мастерами коллажа были Александр Михайлович Родченко, Эль Лисицкий (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий) и Густав Клуцис.

Наряду с фотоколлажами широкое распространение получила репортажная фотография. С 1930 года по инициативе М. Горького издавался журнал «СССР на стройке», для которого в разное время фотографировали Александр Родченко, Борис Игнатович и Георгий Петрусов. Вместе они создавали фотолетопись строительства нового государства. Их фотографии по-настоящему монументальны, смелая композиция подчеркивает движение, нестандартные точки съёмки и крупный план акцентируют внимание на самых значимых деталях.

В работах с фотографической техникой художников-сюрреалистов 1920-х — начала 1930-х годов универсум (природа) замещается бессознательным (психикой). Фотокамера превращается в усовершенствованную оптическую машину власти — власти, проявляющей себя через желание. В искусстве XX века этот процесс выразили участники сюрреалистического движения рубежа 1920–30-х годов Андре Бретон, Луи Арагон, Филипп Халсман, Ангус Макбин, Билл Брандт, Йозеф Судек, Чема Мадоз и многие другие.

Позднее С. Зонтаг писала:

«сюрреализм находится в самом сердце фотоизобретения: в самом создании мира дубликатов, реальности второго порядка, более узкой, но и более драматической, чем открывающаяся естественному видению. <...> Сюрреализм всегда любил случайное, приветствовал неожиданное и вносящее беспорядок в обычай жизни».

(Цит. по: Андреева, 2011: 225)

Сюрреалисты воспевали иррациональность и силу воображения человека. При этом можно обнаружить связь между сюрреализмом и документальной традицией изображения мира. Для сюрреалистов фотографический аппарат позволяет обнажить каналы бессознательного — автоматическое фотописьмо, которое и помогает «проявить» невидимые для обычного, осознанного творчества образы подсознания. Сюрреалистическая фотография в отличие от фотомонтажей дадаистов и конструктивистов выступала средством препарирования и исследования не изображения, но самой реальности, инструментом обнаружения и фиксирования «сюрреального», почти как популярные в первой четверти прошлого века фотографии «духов», сделанные во время спиритических сеансов.

Проблема бесформенности образа интересовала и многих других фотографов-сюрреалистов. Например, Ман Рэй в фотографии для журнала «Минотавр» (1936), играя контрастами и смыслами, создаёт новую форму: обнаженный женский торс трансформируется в голову быка. Или фотоработы Сальвадора Дали, выполненные в сотрудничестве с фотографом Брассаем, где отображены найденные вырезки из уличных афиш, в которых образы и тексты теряют свои очертания, перемешиваясь и наслаиваясь друг на друга.

Активные эксперименты и поиски изображения с помощью фотографических техник, основанные на механических, физических, химических процессах обработки, механического воспроизведения и манипуляций открыли немало интересных и новаторских приёмов работы с фотографическими образами, чем оказали большое влияние на арт-дискурсы последующих направлений в визуальных искусствах XX века, в частности повлияли на экспериментальный кинемаграф, абстрактную живопись и видеоарт.

Однако авангард начала XX века обнаруживает свою внутреннюю противоречивость: несмотря на громкие лозунги и призывы к тотальному обновлению искусства, художники, задействовавшие фотографию в своих творческих практиках, продолжали позиционировать себя именно как художники. В их практиках фотография продолжает оставаться объектом для выражения авторских идей, мыслей и устремлений, а значит, в конечном счёте, тоже могла быть представлена как «товар» и адаптирована массовой культурой.

1.4. МОДЕРНИСТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

В отличие от авангардных поисков фотографов-экспериментаторов, американские фотографы в начале XX века обратились к «чистой» фотографии.

Пол Аутербридж, Эдвард Уэстон, Чарлз Шилер, Имоджен Каннингем, Пол Стрэнд интересовались фигуративными образами предметов и объектов реального мира, но снимали они их с необычных перспектив, под разными углами, чем вносили искажения, деформации и замутнения в, казалось бы, привычные образы. Другие фотографы (А. Стиглиц, Э. Стрейхен и др.) предпочитали преимущественно реалистическую манеру работы с образами.



Эжен Атже. «Париж» (1904)



Эжен Атже. «Versailles, parc» (1901)



Август Зандер. «Молодые фермеры» (1914)



Мэн Рэй. Иллюстрация к «D'un certain automatisme du goût», «Минотавр» (1933)



Альфред Стиглиц. «Two Towers» (1911)



Пол Стрэнд. «Young Boy» (1951)



Эдвард Стайхен. Портрет Глории Свенсон (1924)

Американский фотохудожник, писатель, галерист Альфред Стиглиц отстаивал права фотографии как самостоятельной формы искусства. Он отрицал подражание живописи в фактуре, средствах выражения фотографа и нетерпимо относился к расплывчатым, мягким контурам, неточной наводке фото-объектива. Стиглиц почти фанатично относился к соблюдению технической точности. Он никогда не подрезал и не ретушировал свои фотографии.

Стиглиц боролся с пренебрежительным отношением художественной элиты к реалистической фотографии. Он боролся за признание фотографии новым художественным средством самовыражения автора, за то, чтобы искусство фотографии было уравнено в правах с другими формами и видами изобразительных искусств.

Стиглиц тратил много времени, чтобы отыскать и получить в кадре идеальный снимок и передать через него эмоциональную экспрессию и возвысить объект изображения. Его фотографии отличались особой аурой и были с интересом восприняты современниками. Стиглиц стал первым из представителей своей профессии, работы которого стали иметь музейный статус.

В 1902 году он основывает художественную группу под названием «Photo-Secession». Её членами стали практически только друзья и любимчики основателя и бессменного председателя Стиглица: Кларенс Уайт, Эдвард Стейхен, Фредерик Холанд Дэй, Гертруда Кайзебир, Франк Юджин. Позже в группу был принят Элвин Лэнгдон Коберн. Официальным печатным органом мини-клуба на последующие четырнадцать лет и постоянным свежим источником «фотомнений» стал журнал «Camera Work», издателем и редактором которого стал Стиглиц.

В 1910 году Стиглиц со своей группой организует международную выставку художественной фотографии. Более пятисот разнообразных по стилю фоторабот, от светописей пикториального реализма до поражающих своей имитацией живописных полотен, были установлены на специально подготовленных стендах. Пятнадцать из них были куплены для постоянной выставки специально открытого музея в здании Олбрайтской художественной галереи (Буффало, штат Нью-Йорк).

Американская модернистская фотография активно развивалась с 1920-х по 1960-е годы. Среди самых заметных художников этого периода выделяются: Энсел Истон Адамс, Имоджен Каннингем, Эдвард Генри Уэстон, Майнор Мартин Уайт и др. В их творчестве формируются определяющие признаки языка авторской модернистской фотографии: произведение фотоискусства — это виртуозно, мастерски выполненная работа, такая работа должна выставляться в музеях и галереях, должна быть оформлена и выставлена соответствующим образом. Задача искусства — поразить качеством исполнения. Оценка произведения производится с точки зрения его эстетических и технических характеристик, уникальности — например, напечатали ли вручную, авторский ли отпечаток. Важны гений автора и вдохновение, знание формы. Фотограф за свою жизнь вырабатывает авторский стиль, в котором все выверено, правильно и понятно зрителю.

Искусство чистой, механической репрезентации позволило художникам-модернистам вернуться к изобразительности, к предметности из мира абстрактных «чистого» цвета и «чистой» формы. Специфические особенности фотографической техники начинают рассматриваться как фундамент особой поэтики, позволяющей раскрыть невидимые ранее аспекты физической реальности. В этих практиках быстро обнаружилось что фотография — не бесстрастное зеркало

мира, фотограф способен выразить своё личное отношение к запечатляемому на снимке явлению через ракурс съёмки, распределение света, светотени, передачу своеобразия природы, умение правильно выбрать момент съёмки и т. д. Фотохудожник не менее активен по отношению к эстетически осваиваемому объекту, чем художник в любом другом виде искусства.

С 1910-х гг. всё большее значение получал документализм (Э. Атже во Франции, П. Мартин в Великобритании, А. Стиглиц в США, М.П. Дмитриев в России и др.), в русле которого создавались произведения, посвященные прозе повседневной городской или сельской жизни, проникнутые горячим сочувствием к «маленькому человеку».

Французский фотограф Эжен Атже своё призвание нашел в фотосъёмке парижских улиц, роскошных дворцов, старинных зданий и особняков в историческом центре, подъездов домов, дворов и витрин магазинов, мостов и набережных реки Сены, разнообразных городских сцен с участием главным образом представителей низших слоев общества, в частности мелких торговцев, уличных лоточников и даже девушек легкого поведения. Он эстетизировал и поэтизировал бытовые образы, заставляя их выглядеть как искусство.

Похожую стратегию выбрал для себя немецкий фотограф Август Зандер, получивший широкую известность благодаря своей грандиозной работе под названием «Люди XX столетия»: огромного коллективного портрета целой нации в период головокружительных взлётов и тяжелых поражений немецкого государства — портретная фотография как представителей буржуазии, так и простых рабочих и крестьян. Обыденная жизнь выхвачена как бы остранным взглядом случайно и показана так, как увидел реальность глаз фотографа.

Важную роль в эволюции фотографии на этом этапе сыграли такие тесно связанные с успехами журналистики приёмы фотографирования, как репортажная съёмка скрытой камерой, длительное фотонаблюдение (т. н. «привычная камера»), создание фотосерий (т. е. фотоочерков или цикла фотографий на одну тему).

Подробнее о модернистской фотографии США см.:

Левашов В.Г. Лекции по истории фотографии / В.Г. Левашов. – Н. Новгород: Нижегородский филиал ГЦСИ, 2007.

Руйе А. Фотография. Между документалистикой и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014.



А. Стиглиц. «Третий класс» (1907)



Э. Стейхен. «Marlene Dietrich» (1932)



Юкер Эванс. «Bethlehem graveyard and steel mill». Pennsylvania (1935)



Макс Альперт. «Комбат»



Брассай (Дьюла Халас) «Лесница на Монмартре» (1937)



Анри Картье-Брессон.
«Без названия» (1952)

Становление и развитие этих форм документального фотоискусства во многом было связано с появлением лёгкой, работающей на киноленте камеры «Лейка».

Характерное для 1920-х гг. обогащение возможностей репортажной фотографии и достижения документальной фотографии во многом способствовали окончательному признанию самостоятельной эстетической ценности фотографических изображений. Внимание обращалось теперь преимущественно на создание правдивых образов, воспроизводящих жизнь «в формах самой жизни».

Лучшие представители зарубежного фоторепортажа 1920–30-х гг. сумели создать обобщённые образы социальной действительности (нем. мастера А. Айзенштадт и Э. Заломон), жизни обычных людей (произведения У. Эванса, Д. Ланге, Р. Ли, Б. Шана и др. мастеров, работавших в начале 1930-х гг. в США).

Советский фоторепортаж 1920-х — начала 30-х гг. выявлял пафос социалистического строительства, индустриализации. Мастера документальной фотографии М. В. Альперт, Б. В. Игнатович, Е. И. Лангман, А. М. Родченко, С. О. Фридлянд, Я. Н. Халип, А. С. Шайхет и другие виртуозно использовали новаторские приёмы создания фотографической выразительности (необычные ракурсы и т. д.).

1.5. ФОТОГРАФИЯ КАК ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

Фотографическая эстетика и после 1940-х годов продолжала испытывать влияние традиций западноевропейской реалистической живописи. Этот период связан с формированием отношения к фотографии как к искусству.

Художественная фотография середины XX века активно развивается, отражая многообразные направления и тенденции изобразительного искусства.

П. Брассай во Франции, Х. Каллаган, Д. Кипис, А. Сискайнд, А. Уэстон (все — США) и др., фотографируя штукатурку старых стен, обрывки плакатов, трещины на асфальте и т. д., изменяя при этом масштабы и фактуру до неузнаваемости, создавали композиции в духе абстрактного искусства. Тенденции к эпической величавости в трактовке дикой природы (А. Адамс в США), психологизму сюрреалистического толка (Т. дель Тин в Италии, Д. Харисиадис в Греции), экспрессионистической напряжённости образов (Б. Брандт в Великобритании) свойственны зарубежному фотопейзажу.

Гуманистическим пафосом проникнуты произведения лучших мастеров западно-европейского и американского фотопортрета (Р. Аведон, Брассай, Ю. Карш, Э. Стайхен, Ф. Халсман и др.). Мастерами фотографии зарекомендовали себя Ф. Ройтер (Италия), В. Раух (ФРГ), Э. Хартвиг (Польша).

Документальная фотография 1950–1970-х гг. характеризуется многообразным развитием жанровой фотографии, обычно создаваемой в результате путешествий фоторепортёров, посылаемых крупными агентствами по различным странам. Среди документальных снимков, поставляемых объединением «Магnum», редакциями иллюстрированных журналов «Лайф» и агентствами печати («Юнайтед Пресс Интернэшнл», «Ассошиэтед Пресс», «Рейтер», «Франс пресс» и т. д.), наряду с обезличенной фотоинформацией, рассчитанной на удовлетворение самых невзыскательных вкусов, встречаются подлинные произведения искусства. Яркой антимилитаристской направленностью отличались военные фоторепортажи В. Бишофа, Р. Капы, Д. Сеймура, созданные во время американской агрессии во Вьетнаме и других войн 1960-х гг.



Ричард Аведон. «Просто Одри». Автопортрет. Нью-Йорк (1969)



Анри Картье Брессон. «Перекрёсток» (1973)

Фотокниги французского мастера А. Картье-Брессона, созданные в результате его путешествий 1940–50-х гг., привлекают виртуозным умением автора проникать в характер жизни разных народов средствами документального фотоискусства. А. Картье-Брессона принято считать одним из основателей и идеологов жанра *уличной фотографии*, или *стрит-фотографии* (англ. *street photography*), — фотографии, сделанной в общественных местах: на улице, в парке, на пляже и т. п. Анри Картье-Брессон верил, что реальность содержит в своих глубинах истину, к которой можно получить доступ через определённые знаки и факты поверхности, и роль фотографии состоит в том, чтобы их обнаружить и собрать. Согласно его идеалистической концепции «решающего момента», истина скорее постигается, находится, репродуцируется, чем производится и творится. Отличительные признаки стиля Картье-Брессона — систематически используемый с нормальным фокусом аппарат «Лейка», аскетизм форм, большая глубина поля, широкие перспективы, почти идеальная чёткость, относительное отсутствие зернистости, постоянная серая гамма снимков и т. д.

Среди видных американских стрит-фотографов середины XX века Альфред Эйзенштадт — эмигрант из Германии, наиболее известный своей фотографией «Безоговорочная капитуляция», запечатлевшей сцену празднования Дня Победы 1945 года; журналист и фотограф Дороти Ланг, чьи великолепно выстроенные снимки отличались и острым социальным подтекстом; Диана Арбас с фотообразами площадей и улиц 1960-х гг., Ли Фридлендер, Гэри Виногранд и многие другие.

Новый всплеск активности в уличной фотографии происходит благодаря творчеству Роберта Франка. В течение 1950-х годов Франк путешествует по Америке, фотографирует все слои американского общества (книга Франка «The Americans», 1958 г.). Американские критики достаточно скептически, даже иронично отнеслись к работам Франка, однако правдивость фотографий была прочувствована обычным зрителем и быстро сделала широко известным его творчество.



Альфред Эйзенштадт. «Безоговорочная капитуляция» (1945)



Diane Arbus. «Self-Portrait» (1950)

Документальная фотография в 1950–1960-е гг. пыталась закрепить свой статус как искусства через фиксацию тех областей, которые ассоциировались с актуальным, социально и политически значимым. Практики фотографов способствовали установлению отношения к фотографии как технически изощрённой и качественно выделяющейся профессии.

Обсуждая статус фотографии как вида искусства, исследователи-современники предпочитали рассматривать такие её качества, как визуальная композиция, точность отображения реальности, перспектива, идеализирование образа и пр. Во внимание принимались только те изображения, которые вне зависимости от изначальной интенции автора имели, как считали исследователи, высокие художественные качества.

В результате фотография в течение ещё долгого времени существовала в парадигме художественного произведения, и упоминание слова «фотография» вплоть до конца XX века закрепилось прочно в связке со словом «искусство» в словосочетании «искусство фотографии». Пример тому — иллюстрированная книга Бьюмона Ньюхолла «История фотографии», впервые вышедшая в 1937 году, выдержавшая множество изданий и ставшая одной из классических работ по истории фотографии. Ньюхолл был уверен, чтобы представить историю фотографии, необходимо отбирать и изучать лучшие работы художников.

Первая выставка избранных фотографических работ состоялась в декабре 1952 года в «Королевском обществе искусств» в Лондоне. В январе 1953 года было открыто Королевское фотографическое общество (*Royal Photographic Society*), целью которого стала популяризация фотографии.

В 1964 году известный фотограф и куратор Джон Жарковски организовал выставку современной фотографии в Нью-Йоркском музее современного искусства под названием «*The Photographer's Eye*». При выборе экспонатов для выставки Жарковски хотел продемонстрировать, что у художественной фотографии имеются свои собственные уникальные визуальные характеристики, отличающие фотографию от прочих визуальных искусств. Эти характеристики должны обязательно использоваться художниками, чтобы выражать своё авторское видение.

В своей книге «*The Photographer's Eye*», выпущенной через два года после проведения выставки, Жарковски выделил пять таких характеристик, которые, будучи соединены, образуют «уникальную эссенцию качеств» фотографии:

РЕАЛЬНОЕ ПРИСУТСТВИЕ ОБЪЕКТА ФОТОФИКСАЦИИ: «фотография имеет дело с реальным миром <...> задача фотографа не просто увидеть реальность, но представить себе ещё не существующий её образ и сделать свой выбор, чтобы воплотить его»; **ДЕТАЛЬ:** «фотограф не должен отбирать фотообразы так, чтобы получалось какое-то единое повествование, он должен выделить из реальности фрагмент, задокументировать его и представить его в определённом контексте, смысл которого выходит за рамки простого описания <...> фотографии не могут быть представлены как повествования, они должны быть представлены как символы». **КАДР:** «Фотография позволяет выстраивать ценностную иерархию при работе с фиксацией реальности. Всё ценностное попадает в границы фотоснимка, а что-то малозначимое может быть пропущено»; **ВРЕМЯ:** «фотографии состоят в особом отношении ко времени, поскольку они показывают только настоящее <...> в изолировании мгновения фотографы обнаружили неисчерпаемый материал для творчества»; **ТОЧКА СЪЁМКИ:** «если

фотограф не может сдвинуть предмет съёмки, он может передвинуть свою фотокамеру. Чтобы продемонстрировать объект, пришлось отказаться от „идеальной“ позиции демонстрации образа и снимать портрет выше или ниже, или ультраблизко или ультрадалеко, или с обратной стороны <...> благодаря фотографиям человек узнал, что облик мира богаче и сложнее, чем он мог только себе вообразить».

(Szarkowski, 1966, 2007)

Жарковски — приверженец искусствоведческой методологии, применявшейся рядом современных ему критиков и искусствоведов (например, Кл. Гринбергом, М. Фридом и др.) в рамках исследования модернистских направлений визуального искусства XX века. Модернистский подход Жарковски к истории фотографии предполагал, что фотоискусство имеет свои уникальные качества, через которые выявляется оригинальный, узнаваемый почерк каждого художника. Жарковски пытался перенести эти качества не только на работы в жанре авторской фотографии (например, в творчестве фотохудожников Э. Стейхена и П. Стрэнда), но и на фотографии предыдущего поколения фотографов. Только так, по мнению Жарковски, можно представлять «каноны художественной фотографии».

Искусствоведческий подход к фотографии предлагал свою терминологию: например, понятие «художник» как активный субъект, мыслящий, желающий, стремящийся, творящий; понятие «творческий путь» как непрерывное и сознательное творческое развитие, включающее периоды ученичества и зрелости, творческие удачи и неудачи; понятие «творческое наследие» как совокупность созданных художником произведений, объединённых общим смыслом. Сторонников этого подхода интересовали не столько элементы произведения искусства, сколько выражающие авторское мастерство структурные единицы: узнаваемость образа, текстура, рельеф, пятно и цветовой контраст.

Постепенно был выделен ряд жанров и направлений фотографии: этнографическо-социологическое, репортажное, плакатно-рекламное, художественно-конструктивное, декоративное, символическо-концептуальное, импрессионистское и др. Считалось, что каждое из этих направлений выполняло свою специфическую, чётко определённую культурно-коммуникативную функцию.

Для исследователей и практиков фотографии советского периода искусство фотографии — это прежде всего реалистическое искусство фотографии. Для них смысл и значение художественного мастерства фотографа состоят в том, чтобы найти в жизни типические и яркие её проявления, воплотить жизненные наблюдения в образах, использовать все возможности и средства фотографии для полного, глубокого раскрытия содержания произведения. «Цель устремлений [фотоискусства], — пишут отечественные исследователи фотографии В. И. Михалкович и В. Т. Стигнеев, — *правда о действительности; не правда мелких подробностей, но высшая истина*».

Высшей задачей фотоискусства советскому искусствоведу Л. П. Дыко видится как:

«собственно художественное творчество, которое связано с мировоззрением художника, с глубоким постижением жизни и отражением её явлений в художественном произведении средствами искусства», поскольку «фотоискусство призвано исследовать, вскрывать закономерности жизни, правдиво

Клемент Гринберг (Cl. Greenberg) — американский искусствовед и арт-критик, пропагандист и защитник модернистского искусства. Гринберг считал абстрактный экспрессионизм главным достижением мирового искусства XX века, примером единственно истинной высокой культуры последнего времени. По мысли Гринберга, три кита, на которых стоит искусство модернизма, — это, во-первых, отрицание и сопротивление ценностям массовой культуры, во-вторых, убеждённость в том, что подлинное живое искусство XX века начиная с кубизма, раннего абстрактного искусства и сюрреализма следует собственной внутренней логике, в которой нет места ни внешней общественной жизни, ни злободневным политическим процессам. Третий «постулат» искусства модернизма состоял в автономии самого произведения искусства. Зритель, по мнению Гринберга, должен рассматривать произведение искусства в благоговейном молчании, поместив его на фоне белой музейной стены, отрешившись от всего социального окружения, сосредоточив свой взгляд на всеобъемлющем откровении автора-художника, выраженном на холсте. Только в этом случае, по мнению критика, зритель может ощутить истинное воздействие произведения, выявить его эстетическую сущность. В статье «Авангард и китч» Гринберг противопоставляет две главные, по его мнению, тенденции в искусстве — авангард, как продолжение академического искусства в новых условиях, и китч, как порождение буржуазной пропаганды. Однако изменения в мировом изобразительном искусстве, проявившиеся с 1950-х годов, всё более и более противостояли консервативному догматизму К. Гринберга.

Подробнее см.: Гринберг К. «Авангард и китч» / пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.

Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии М.: Искусство, 1989.

и эмоционально рассказывать о явлениях и событиях, оценивать их», а «мерой мастерства и художнического таланта автора фотопроизведения является именно его умение увидеть в событии или жизненном явлении самую суть, оценить её с позиций гражданственных. Решает тонкость наблюдений и, конечно, умение показать действительность образно, поэтично».

(Дыко, 1977: 7–13)

В этом случае при анализе произведений фотоискусства и фотожурналистики говорят о творческом замысле фотографа, о трактовке темы снимка, о композиционной завершенности кадра, о колорите цветного изображения, о своеобразии творческого почерка. Индивидуальность фотохудожника проявляется как в выборе тем и сюжетов, так и в найденных решениях, озаренных его творческой фантазией.

Как указывает Л. П. Дыко: «Перед художником стоит задача понять происходящее, разобраться в фактах действительности, обобщить их смысл и взаимосвязи, сделать самому и подсказать зрителю необходимые выводы. Без этого нельзя создать произведение, способное убедить зрителя, взволновать его, дать ему истинное познание жизни».

Логика рассуждений исследователей продолжает модернистский подход к искусству как творчеству автора-гения, провидца, фотохудожника, открывающего взору зрителя «истинную» правду искусства.

Подобное понимание задач искусства было поставлено под сомнение уже в начале 1970-х годов и стало малопродуктивным с появлением цифровых технологий.

Так, искусствовед Розалинда Краусс в статье «*Дискурсивные пространства фотографии*» выражает сомнение в адекватности подхода к фотографии с теми же представлениями об индивидуальном авторском стиле и его становлении, с какими подходят искусствоведы к творческим путям художников других видов искусства. Многие известные фотографы могли заниматься фотографией всего лишь несколько месяцев и, оставив после себя сотни снимков, навсегда покидали этот вид деятельности. Другие фотографы нередко делали работы на заказ, выполняя ряд формальных требований, продиктованных заказчиком, после чего отдавали все авторские права на свои снимки, и эти снимки впоследствии могли так и остаться в виде негативов, никогда не напечатанных, никогда не показанных публике, но обнаруживались по прошествии десятилетий и включались в экспозиции выставок. Огромное количество фотографов, причисляемых к золотому фонду мирового фотоискусства, изначально не имели намерения создавать произведения искусства. Среди них Аугуст Зандер (студийная портретная съёмка), фотографы проекта Администрации по делам фермеров Доротея Ланж и Уокер Эванс (социальный репортаж), Роберт Капа (военный репортаж), Эжен Атже (съёмка городских видов). Экспонирование таких работ в музее, включение их в официальную историю фотографии означало автоматическое принятие их в сферу внимания искусствоведения, признание их права быть искусством.

Искусствоведческий дискурс в отношении фотографии, таким образом, имеет очевидные ограничения, поскольку гипертрофирует субъективное влияние того, кто осуществляет отбор фотоартефактов для исследования и, основываясь на формальных изобразительных приёмах, не учитывает многие практические реалии, непосредственно повлиявшие на возникновение и функционирование соответствующих фотографических практик.

Подробнее см.:

Р. Краусс. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003.

1.6. СЕМИОТИКА И ФОТОГРАФИЯ

Отход от попыток найти эстетические отличия фотографии от других искусств наметился лишь в конце 1960-х годов с появлением хрестоматийных текстов Сюзен Зонтаг и Ролана Барта, которые были одними из первых, кто рассматривал фотографию не через призму искусствоведческого подхода, а как самостоятельный феномен культуры, несущий определённые функции, порождающий новые способы взаимодействия с миром и новые способы видеть мир и лишь в небольшой области относящийся к сфере искусства.

В 1960-х годах *структурализм* — новое направление гуманитарной мысли — волновал наиболее прогрессивных мыслителей и интеллектуалов. Структуралисты изучали правила организации текстов, структуры, заложенные в логику функционирования любых знаковых систем. В своих исследованиях они обращались к методам лингвистики и семиотики.

Семиотика (семиология) как метод и как наука, изучающая знаки и значения, была утверждена в трудах Фердинанда де Соссюра, в частности в его работе «Курс общей лингвистики» (1916). Применимость семиотики быстро обнаружилась и в сфере социальных и культурных коммуникаций. Мода, музыка, развлечения, субкультуры — все эти формы предполагают наличие специфических культурных кодов, своего рода «текстов», расшифровкой и интерпретацией которых и занялась семиотика. Семиотический подход к исследованию визуальных образов исходит из того, что смысл фотографии не исчерпывается тем, что на ней изображено, но существует несколько уровней смыслов изображения.

Умберто Эко и Виктор Бёрджин предлагали рассматривать фотографию как знаковую систему. В этом случае смыслом фотоснимка будет некий образ, возникающий у зрителя в результате ментальной реконструкции объектов-референтов (первичная семиологическая система). Далее на её основе может возникнуть миф, как вторичная мифологическая система или, как это более привычно называют практики, «нарратив» или «концепт». Далее могут возникать системы третьего, четвертого уровня и т. д.

Один из крупных представителей семиотической теории Ролан Барт исследовал визуальные и вербальные знаки массовой культуры и языки массовой коммуникации, например, в своем труде «Мифологии» (1957). Он интересовался и фотографией как одним из источников для анализа процесса смыслопорождения. Фотография концентрирует и «консервирует» в себе время, говоря словами Барта, «подвергает его аресту» и создаёт парадоксальное переживание момента, соединяя фрагменты бытия предмета «здесь» и «раньше», осуществляя «неслыханное смешение реальности («как это было») и истины («вот оно!»).

Р. Барт определяет, что сущность фотографии может быть «схвачена» только через целостность её информационной поверхности — образ. По его мнению, фотография воспринимается как документальное отражение реальности, в терминах семиотики — «прямым незакодированным сообщением» или «сообщением без кода», поскольку коннотативный слой сообщения скрывается за самоочевидной поверхностью денотативного слоя. Сравнивая фотографию с языком, который «по природе своей основан на вымысле», Барт пишет:

«Фотография ничего не изобретает, она — это само утверждение подлинности <...> Перед фото сознание с необходимостью становится на путь

Структурализм — направление в философии и конкретно-научных исследованиях, возникшее в 1920–1930-е гг. и получившее широкое распространение в 1950–1960-е гг., особенно во Франции. Структурализм стал последним воплощением западно-европейского рационализма, испытав влияние со стороны неорационализма (Г. Башляр) и других современных течений. Он принадлежит эпохе модерны, отмечен оптимизмом, верой в разум и науку. Основу структурной методологии составляют понятия структуры, системы и модели, которые тесно связаны между собой. Структура есть система отношений между элементами. Система предполагает структурную организацию входящих в нее элементов, что делает объект единым и целостным. Структурализм отвергает онтологический статус смысла. Смысл никогда не может быть первичным, он всегда вторичен по отношению к форме, структуре и системе. Смысл не отражается и не выражается, но «делается» и «производится». Структурализм получил широкое распространение в самых разных областях познания: в антропологии и социологии (К. Леви-Строс), литературоведении и искусствознании (В. Пропп, Р. Барт, У. Эко), эпистемологии (М. Фуко, М. Серр), мифологии и религиоведении (Ж. Дюмезиль, Ж.-П. Вернан), политэкономии (Л. Альтюссер), психоанализе (Ж. Лакан).



Ролан Барт (1915–1980) — французский философ-постструктуралист и семиотик

Ролан Барт. *Camera lucida*. Комментарии к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.

Денотация и коннотация (позднелат. *denotatio*, от лат. *con* (de) — порознь, отмена и *noto* — отмечаю, обозначаю) — прямое (буквальное) значение слова, образа, сообщения или знака. Например, денотативное значение слова «пламя» — это 'явление, вызванное свечением раскалённой газообразной среды, приводящие к тепловыделению и саморазогреву'. Коннотативное значение является противоположностью денотативному и относится к гораздо более широкому ряду ассоциаций, которые могут быть связаны с тем или иным знаком. Например, слово «пламя» имеет не только узкое денотативное значение, оно всегда вызывает также целый ряд ассоциаций, сгруппированных в частности вокруг такого значения, как «пламя души» или «пламенное приветствие».

достоверности: сущность фотографии заключается в ратификации того, что она представляет».

(Барт, 2011:151–153)

Проблема обнаружения структур фотографического сообщения, ответственных за сокрытие коннотативного слоя, приводит к обнаружению идеологического или социокультурного контекста дешифровки фотографии. Социокультурными маркерами, позволяющими дробить пространство фотографической поверхности, являются стереотипные единицы образа (поза, фон, комментарий, установление последовательности снимков и др.), которые служат «индукторами ассоциативных идей», что позволяет при помощи манипуляций с денотативным слоем фотографического сообщения вызывать у адресата сообщения нужный комплекс ассоциаций, а как следствие, считывать предзаданное закодированное послание. Поэтому, по мнению Барта, фотография — это идеальное средство сокрытия идеологии. Отстаивая подлинность фотографии, Барт как семиолог укрепляет онтологический фундамент означаемого, на котором становится возможной игра интерпретаций.

Задачей фундаментального труда Р. Барта по теории фотографии «*Camera Lucida*» (1980) стало онтологическое определение природы фотографического образа. Барт выделяет два способа чтения фотографий — «*студиум*» (*studium*) и «*пунктум*» (*punctum*). Термин *студиум* отсылает к типичному опыту восприятия фотообраза, когда тот вызывает общее понимание в зрителе, поскольку зритель видит и осознаёт содержание изображенного на фотографии. Барт сравнивает *студиум* с соглашением, контрактом, заключённым между фотографом и зрителем, и приписывает ему воспитательные функции, поскольку *студиум* связан с привитием определённой культуры, знаний и даже этикета во взаимоотношениях «творцов и потребителей». Таким образом *студиум* близок к семиотической идее коммуникации посредством универсальности языка как фиксированной лексической системы.

Пунктум же в фотографии, согласно Барту, «это то случайное в ней, что укалывает меня...», это то, что оживляет фотографию. Живой контакт между зрителем и снимком возникает от какой-то неожиданной детали, присутствующей в фото и не укладывающейся в схему *студиума*. Но не всякая деталь может стать *пунктумом*, более того, *пунктум* не может быть предусмотрен и заложен в снимок фотографом. Деталь *пунктума* не обязательно свидетельствует о мастерстве фотографа; она просто говорит о том, что фотограф находился там или что он и не мог не сфотографировать частный объект одновременно с главным объектом съёмки. Прозорливость фотографа состоит не в том, чтобы «видеть», а в том, чтобы находиться в нужное время в нужном месте. Поэтому *пунктум* у Барта не является субъективной категорией. *Пунктум* неустраним из границ фотоснимка и в этом плане объективен.

Таким образом, онтология фотообраза у Барта — это онтология визуального языка, задаваемого как самой объективностью фотографии, так и её создателями, языка, который может быть прочитан по-разному, в зависимости от опыта зрителя и задач интерпретации.

Теоретик кино и фотографии Рудольф Арнхейм усматривал неточность определения фотографической реальности как сформированной исключительно волей фотографа. Арнхейм считает в противоположность Барту, что чтение образов — иная задача, чем чтение знаков, и включает иные механизмы восприятия и реагирования. Арнхейм писал:

«Если верно наше мнение, что образы нередуцируемы к языку знаков, то поставленная нами проблема всё ещё не решена. Мы должны прежде всего понять, что образ только тогда „континуум“, когда мы его читаем с помощью фотометра. Но человеческое восприятие работает иначе, чем этот инструмент. Оно воспринимает фигуры, организует и структурирует визуальную информацию глазом. Эта трансформация образов, а не упорядочивание конвенциональных знаков, делает образы читаемыми. Она дает нам ключ к комплексности образа. ... Таким образом, мы должны считать фотографию встречей физической реальности и человеческой креативности — не как рефлекс этой реальности в сознании, а как некий вид промежуточной зоны, в которой обе формообразующие силы, человек и природа, встречаются как равные противники и партнеры, и каждая из сторон инвестирует собственные возможности».

(Arnheim, 2000: 171–180)

Позднее ряд критиков выступили с опровержением предзаданности и неизблемости культурных кодов (Пьер Бордью, Ролан Барт). Опираясь на положения популярного тогда психоаналитического метода и метода деконструкции текстов, они основали новое культурное движение, получившее название *постструктурализм*.

Проблема свободы фотографического действия находят продуктивное решение также и в работах В. Флюссера. По мнению Флюссера, фотография не может быть рассмотрена как идеологический феномен, поскольку в своей структуре она контридеологична, благодаря возможности бесконечного производства различных точек зрения. Флюссер рассматривает образ в двух плоскостях: как структуру и как внешнюю интенцию, присущую воспринимающему образ сознанию зрителя. В. Флюссер отводит фотографии критическую функцию — она начинает играть роль экзистенциального вызова, где способность считывать смысл фотографического образа выступает характеристикой подлинного существования.

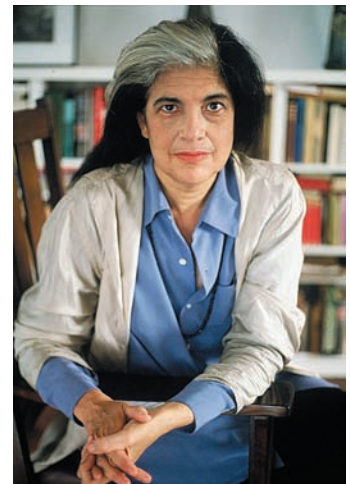
С выхода работы «О фотографии» (1977) американской писательницы, автора теоретических работ о современном искусстве Сьюзен Зонтаг можно отсчитывать начало философии фотографии. Как указывала Зонтаг:

«Традиционное представление о действенности образов основано на том, что образ обладает свойствами реального предмета; мы же склонны приписывать реальным вещам свойства изображений. <...> Образы обратили свое оружие против реальности, из копий они превратились в задающие реальность модели. Это приводит к тому, что теория фотографии расширяется до социальной теории».

(Зонтаг, 2013: 207)

Являясь продолжением жизни, фотография направлена против времени: она консервирует образы, она исправляет дефекты памяти, заставляет человека любоваться собой, ставить себя на место других, подсматривать за жизнью. Как реликтовая порода, сохраняющая отпечаток растения, фотография фиксирует образы самой жизни.

Смысловым центром философии фотографии С. Зонтаг выступает этическая проблематика, поскольку фотография и история её развития есть тип создания новой визуальной этики. Во-первых, фотография — это способ конституирования мира: создание «антологии образов мира»; во-вторых, этика фотографии неизбежно отсылает к вопросу о политике, а следовательно, к необходимости создания критической концепции фотографии. Власть фотографии выражается в её становлении социальной памятью, иллюзией власти над временным потоком.



Сьюзен Зонтаг (настоящая фамилия — Розенблатт, 1933–2004) — американская писательница, литературный, художественный, театальный кинокритик, режиссёр театра и кино, лауреат национальных и международных премий.

В теории фотографии можно условно выделить два важнейших подхода или направления исследовательской мысли: во-первых, **онтологический подход**, который анализирует отношения между фотографическим образом и реальностью; во-вторых, **дискурсивно-эпистемологический подход**, в рамках которого не признают единую реальность в качестве значимой категории и занимаются анализом культурных значений и всевозможных интерпретаций фотографического образа. Для онтологического подхода характерен поиск сущности фотографии, ее фундаментальных характеристик и её связи с реальным миром. Наиболее специфичным фактом для исследователей становится то, что фотографическое изображение показывает именно то, что реально оказалось перед объективом фотоаппарата. Как известно, онтология — это учение о бытии как таковом. Однако под термином «онтология» в фототеории речь идёт об отношении фотообраза и реальности, о документальности, фактичности, подлинности фотообраза, о похожести и достоверности изображения, о его субъективном характере и т. д. Поэтому, сам термин «онтология фотографии» условен. К онтологическому направлению можно отнести тексты В. Беньямина, А. Базена, С. Зонтаг, Р. Барта, Вилема Флюссера, Алфреда Стиглица и др.

Репрезентация (от фр. *representation* — представление) — опосредованное, «вторичное» представление образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов.

Сьюзан Зонтаг пишет, что с изобретением фотографии «сама реальность стала восприниматься как род письма, который следует дешифровать, а первые фотографии прямо сопоставлялись с образцами такого письма». Фотография выступает равноправным представителем объекта, образ замещает вещь. По мнению Зонтаг:

«теперь всё существует, чтобы попасть на фотографию. <...> В современном обществе неуверенность в реальности обнаруживает себя особенно сильно и навязчиво в желании репродуцировать реальный мир. Словно только при взгляде на реальность в форме объекта — и в фотопреломлении — реальность действительно реальна, то есть сюрреальна».

(Зонтаг, 2013: 40, 111)

Зонтаг считала, что «фотография, не будучи видом искусства, обладает особым свойством превращать свои объекты в произведения искусства... трансформировать искусство в метаискусство или средство коммуникации». Как и для Беньямина, для неё пространство фотографии и объекта гораздо шире территории искусства.

Фотография замещает собой реальность. Максима информационной эпохи такова: быть — значит быть сфотографированным, а сфотографировать — значит приписать объекту съёмки статус реального. Фотография становится средством конструирования социальной памяти и горизонтом восприятия.

Таким образом, фотография как способ производства, овладения и управления реальностью раскрывает политическую роль фотографии, тогда как фотография как способ познания и отношения к реальности раскрывает этическую роль фотографии как личного, персонального средства самопознания. Однако, по мнению Зонтаг, язык фотографии, будучи языком образов, насильственно преобразуется в язык текстов и интерпретаций. Интерпретации заслоняют собой образ. Вариант решения проблемы С. Зонтаг видит в «эротизации образа». Фотография не говорит, её язык бессловесен, способ понимания фотографии — это влечение к образу, которое само по себе есть созидательный импульс.

В так называемых онтологических концепциях фотографии как отражения реальности, близких философии Жарковски, Базена, Зонтаг, фотографический образ определяется как **индексальный**.

Термин «индексальность» заимствован из исследований американского философа лингвиста Чарльза Сандерса Пирса. Он довольно остроумно предложил использовать термин «запечатление» для того, чтобы различить природу фотографии и рисунка, который скорее относится к иконическому образу. С одной стороны — *репрезентация*, образ, подражание; с другой — регистрация, след, запечатление.

По Пирсу, индексальные знаки или знаки-признаки — это указательные знаки языка, знаки, находящиеся в прямой физической, пространственно-временной связи друг с другом. Так, например, дым является индексальным знаком: он указывает на наличие рядом огня; мимика и жесты человека указывают на его эмоциональное состояние, а повышенная температура — свидетельство болезни. Для Пирса фотография — это тоже индексальный знак, поскольку интерпретация фотографии, по его мнению, непосредственно связана с объектами материального мира, изображёнными на фото. Например, фотографический портрет — это индексальный знак человека, который был заснят.

Таким образом, фотографическое изображение любого объекта предстаёт средством верификации его физического существования, даже если это

существование имело место быть в прошлом. Отсюда знаменитая фраза Барта о том, что фотография чего-либо подтверждает, что «это там было».

Согласно этой теории, фотография прежде всего категория, общие законы которой следует вывести, а не комплекс практик, варьируемых согласно их конкретным предназначениям, и не корпус отдельных произведений. Отказ от рассмотрения конкретных практик фотографии и их контекстов, обращение внимания исключительно на сущность ведут к тому, что фотография редуцируется до элементарного функционирования ее приборов, до простейшего выражения светового снимка, следа, автоматического механизма регистрации.

Поэтому идея индексальности фотографии и была подвергнута критике уже в середине 1970-х годов, во многом благодаря исследованиям нового поколения философов и теоретиков фотографии (Р. Краус, Дж. Тэгг, В. Бёрджин и др.) показавших, что фотомеханический процесс фиксации образа — лишь малая деталь, влияющая на становление смысла фотообраза. Сама же фотография испытывает на себе влияние технологических, культурных, идеологических, психологических процессов, в которых индексальность фотообраза — лишь один из элементов, влияющих на становление его смысла и ценности.

Несколько позже, в 1980-х годах, стремясь принципиально изменить подходы к исследованию фотографии, художник и критик Виктор Бёрджин в книге *«Думающая фотография»* утверждает, что исследование фотографии должно быть междисциплинарным и должно включать не только рассмотрение технологий и визуальных качеств фотографии, но и процессы циркуляции смыслов. Он утверждал, что история фотографии, которая была представлена вплоть до 1980-х, несёт в себе идеологический отпечаток традиций эпохи романтизма, реализма и модернизма и некритически принимает доминантные парадигмы эстетических теорий прошлого.

Другой пример поиска альтернатив традиционным методологиям осмысления фотографии — работа историка фотографии Джона Тэгга, который обратил внимание на огромные области фотографии, ранее выпадавшие из сферы внимания исследователей, такие как народная, повседневная, полицейская, студийная портретная фотография. По мнению Тэгга, эти фотографические практики доказывают, что сама фотография — это всегда разнородный феномен, и способы выявления ценности фотопрактик зависят от институциональных пространств и властных дискурсов, благодаря которым они и складываются. В этом смысле контрпродуктивно отказываться во внимании любым примерам фотографической практики, независимо от того, насколько «качественно» или «высокохудожественно» выполнена фотография.

История фотографии для Тэгга — это обсуждение связей фотографии с теми дискурсами, которые породили её или имеют к ней отношение. Каждый фотоснимок сам по себе исторический объект, заключающий информацию о тех условиях, в которых он была произведён. Тэгг предлагает версию институционального анализа фотографии с использованием эмпирических данных (как и кто произвёл, статистика, интервьюирование, исследование социальных и культурных институций и пр.).

В своём исследовании *«Искусство видеть»*, опубликованном в 1972 году, английский писатель и арт-критик Джон Бергер доказывает, что фотография не только представила альтернативу произведениям высокого искусства, но и изменила сами способы, которыми мы привыкли воспринимать действительность. Книга рассматривает фотографию как социальное явление, как платформу для циркуляции

Victor Burgin (ed). *Thinking Photography*.
London: Macmillan, 1982.

Джон Бергер. *Искусство видеть*.
СПб: Клаудберри, 2012.

смыслов и социальных контекстов, что стало возможным благодаря семиотической методологии, пришедшей на смену реализму и модернистской парадигме.

Таким образом, фотография после 1970-х годов начинает осмысляться как социокультурный феномен, проникающий в самые разные сферы человеческой жизни и деятельности, как язык или инструмент, выполняющий разнообразные функции — от мемориальной или эстетической до коммуникативной, от межличностной до массовой коммуникации.

1.7. ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.

Вторая половина 1950-х и особенно 1960-е годы были, пожалуй, самым бунтарским периодом в истории визуального искусства прошлого века, даже в сравнении с революционными открытиями авангардистов начала XX века. Неприятие традиционных институтов власти, бунт против художественных институций, попытки найти себя в круговороте знаков и имиджей набравшей силу массовой культуры заставляли художников изобретать новые формы и способы самовыражения. В это время возникает и дозревает рекордное число новых направлений актуального искусства: новый реализм в Европе, американский поп-арт, кинетическое искусство и оп-арт, минимализм, концептуализм и мн. др.

Современное искусство (англ. *contemporary art*; иногда в зарубежной литературе в качестве синонима используют определение «*актуальное искусство*») — совокупность художественных практик, сложившаяся во второй половине XX века и следующая постмодернистской линии эволюции искусства и культуры, в отличие, например, от искусства, продолжавшего стилистические традиции предшествующих эпох, таких как реализм, импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм и т. д.

Современное искусство в нынешнем своём виде сформировалось на рубеже 1960–70-х годов. Художественные искания того времени можно охарактеризовать как поиск альтернатив модернизму, и зачастую это проявлялось через введение прямо противоположных модернизму принципов. Художники искали новые образы, новые средства и материалы выражения, вплоть до «дематериализации объекта искусства» (термин художницы и исследователя искусства Люси Липпард) в перформансах, хэппенингах, концептуальном искусстве и пр. Произошел сдвиг от художественного объекта к постулируемой процессуальности в создании артефакта художником.

В 1950–60-е годы произведения ряда современных тогда художников окончательно потеряли сходство с тем, что традиционно считалось художественным произведением. Вместо привычных образов, воплощённых в материале (картина, скульптура, книга и пр.), художники начинают представлять в качестве искусства объекты массового потребления (Р. Раушенберг, Э. Уорхолл), наборы бытовых материалов и предметов (группа «Новые реалисты»), фото- и видеодокументацию, наборы текстов (Р. Серра, Дж. Кошут) и даже собственные тела и провокативные действия (В. Аккончи, К. Шниман, Й. Бойс). Появление такого рода художественных практик обозначило окончательный переход к новой эпохе в искусстве, которое теперь невозможно и бессмысленно воспринимать так же, как искусство предыдущих эпох. Непосредственное зрение и прямые ощущения от произведения не позволяют безошибочно идентифицировать предмет таких арт-практик в качестве искусства.

Подробнее об истории современного искусства см.:

Андреева Е. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / пер. с англ. Э.Д. Меленевской. М.: СЛОВО / SLOVO, 2006.

Турчин В. С.. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-традиция, 2003.

Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Но если зритель сам не может определить, искусство он видит или не искусство, кто или что поможет определить принадлежность того или иного артефакта к искусству?

Уже в середине 1970-х годов возникает так называемая «*институциональная теория искусства*» (Дж. Дики, А. Данто, Д. Прециози), которая предполагает, что существует «мир искусства» (критики, историки искусства, арт-диллеры, журналисты и пр.), который определяет, какое произведение может быть признано, а какое недостойно всеобщего внимания. В этом случае для художника уже не так важно создавать сам художественный объект, важнее стать инициатором «художественного события», которое задаёт «поле современного искусства» для общественных дискуссий и реакции критиков.

Существенные черты искусства следует искать не в предметных чертах произведения, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. В статье «*Институционализм и философия искусства*» искусствовед Б. Дземидок так формулирует главную идею институциональной теории искусства:

«Искусство — это то, что в мире искусства считается искусством, а производением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано».

(Дземидок, 1997: 221)

Ролан Барт в 1968 году публикует статью под многозначительным названием «*Смерть автора*», где вопреки общепринятому пониманию искусства доказывает, что «*рождение читателя должно быть оплачено смертью автора*». Это означало, что искусством во второй половине XX века может считаться то, что таковым называет и признает сам зритель. Смещение зоны активности в сторону реципиента в значительной степени размывает границы художественности. Зритель формирует художественную реальность, находит или не находит смысл, достраивает и конструирует, расшифровывает смысл, прочитывает цитаты и стилевые заимствования. От зрителя требуется самому прокладывать себе интерпретационный путь в неоднозначном, мультитекстуальном пространстве произведения.

Сыграв на стороне читателя против автора, в 1971 году в своей статье «*От произведения к тексту*» Барт принимает сторону текста против произведения. Произведение всегда присваивается его автором, тогда как текст ускользает от авторского контроля. Барт пишет:

«Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту. <...>. Автор считается отцом и хозяином своего произведения; литературоведение учит нас поэтому уважать автограф и прямо заявленные намерения автора, а общество в целом признает связь автора со своим произведением <...>. Что же касается Текста, то в нём нет записи об Отцовстве <...> Текст можно читать, не принимая в расчёт волю его отца; при восстановлении в правах интертекста парадоксальным образом отменяется право наследования. Прозрачность Автора может, конечно, «явиться» в Тексте, в своем тексте, но уже только на правах гостя...»

(Барт, 1989: 418–420)

Структуралистское движение отрицает право художника, как и автора, выступать в роли источника произведения, а за последним не признает статус места зарождения смысла, который подлежит интерпретации. Текст соотносится с произведением как множественность и промежуточность — с единством, исследование — с интерпретацией, практическое сотрудничество читателя

Подробнее об институциональной теории искусства см.:

Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / Состав. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.



Ричард Гамильтон. «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (1956)



Роберт Раушенберг. «Signs». Коллаж (1970)

и зрителя — с потреблением. Становление вытесняет старые понятия первоисточника и оригинала.

Словно реализуя логику рассуждений Барта на практике, художники 1950–60-х актуализируют близкие проблемы: их цель — вступить в борьбу против оригинальности, разрушить миф о художнике-творце, чтобы прийти к развоплощённому и аналитическому искусству, противопоставленному ценностям «высокого» модернистского искусства.

Художественная модернистская фотография утвердила себя как авторское «высокое искусство», выработав ряд специфических формальных качеств: преимущественно монохромность, виртуозность техник фотографирования, продуманность композиции фотоснимков и пр.

Концептуальная фотография в 1970-е годы, стремясь выделить себя из околхудожественного мейнстрима и модернистской эстетики, противопоставила авторской фотографии подчёркнутую документальность, отсутствие визуального лоска, видимую засветку изображения, блёклую цветность, а также использование текста поверх фотообраза. Художники не ограни-

чивали своё творчество монохромной эстетикой рафинированного фотографического изображения, обращаясь в том числе и к цветной фотографии, например, в жанре «прямой фотографии» (*straight photography*). Вместо наблюдательности и виртуозности авторской фиксации реальности концептуальная фотография предложила фотографические практики как средство осмысления и социально-политической критики важных общественных и эстетических вопросов, проблем субкультурных и маргинальных групп.

Новое поколение художников и фотографов концентрировало внимание на важности культурных контекстов и социального функционирования фотографии. Фокус внимания сместился на функции фотографии, в поле зрения при этом попали не только художественные практики или произведения, обладающие художественными достоинствами, но и то, что можно обозначить как прикладная, повседневная, массовая, бытовая фотография.

1.8. 1950–60-Е ГОДЫ: МЕЖДУ ЖИВОПИСЬЮ И ФОТОГРАФИЕЙ

В конце 1950-х годов художники, называвшие себя новыми авангардистами, бросили вызов абстрактно-экспрессионистской живописи, а так же концепции модернизма, в рамках которой эта живопись трактовалась. В США Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и Ларри Риверс провокационно вводили в свои работы элементы знаков и пиктограмм массовой культуры, жаргонных словечек и лозунгов, пародируя картины известных абстракционистов. Для Роберта Раушенберга и Джеймса Розенквиста использование фотографии в структуре коллажей, собственно фотоколлажная форма стали средством выражения взглядов художника на состояние современного искусства.

В 1950-х годах фотография обнаружила свои возможности как средство для работы художников с образами массовой культуры. Поп-арт оказался одним

из первых направлений, художники которого бросили вызов абстрактному искусству с его отказом от любой фигуративности. Художники поп-арта Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Дэвид Хокни и Ричард Гамильтон начали использовать фотографические снимки, чтобы демонстрировать и комментировать детали образности массовой культуры.

В отличие от Раушенберга или Розенквиста, превозносивших образы массовой культуры и наслаждавшихся ими, работы Энди Уорхола несут в себе и критическую позицию автора, стремившегося столкнуть друг с другом разные эстетики: эстетику признанного высокого искусства (например, абстрактного экспрессионизма) и фотографическое изображение. Через различия он показывает их взаимозависимость. Нанося краску на материю в технике фотоселкографии (часто он повторял образы с газетных фотографий), Уорхол нивелирует различия между высокой живописью и массовым фотообразом, когда слой краски заслоняет трафаретный шелкографический образ, тем самым демонстрируя проницаемость, прозрачность фотографического образа. Уорхол стремится продемонстрировать, что в обществе потребления и коммерции настоящее искусство может быть создано исключительно фотомеханическим, проекционным способом. Отталкиваясь от модели машины и индустриального производства, с помощью машинного характера своих художественных инструментов (фотографии и сериграфии) Уорхол подрывает ценности живописи-как-живописи.

Как и дадаисты за полвека до этого, Уорхол делал ставку на эпатаж, скандал, шок. Изображения поп-звёзд, повседневные банки супа Кэмпбелл, банальные упаковки Брилло и многие другие стереотипы общества массового потребления Уорхол ввёл в пространство, дотоле предназначенное для большого искусства, и сделал это с помощью фотографии: все или почти все его картины являются серийными репродукциями сенсационных фотографий из прессы, способных повергнуть в дрожь унылую реальность слишком ординарного существования. Представляя исключительное, небывалое, экстраординарное, эти фотографии помогают избежать монотонности скучной и банальной жизни. Обращаясь к чудесному или ужасному, они содействуют тому, чтобы в безнадежное



Джеймс Розенквист. «F-111»
(постер для Галереи Каstellли)
(1965)



Энди Уорхол. «Застреленные Мэрилин» (1964)



Джон Балдессари. «Two Bowlers» (with Questioning Person). Из серии «A French Horn Player, A Square Blue Moon and Other Subjects» (1994)



Р. Эстес. «Отражение автобуса»
(1971)

существование могла вернуться радость, чтобы оно освободилось (иллюзорным образом) от глухого отчуждения повседневности.

Вслед за Уорхолом и Раушенбергом один из наиболее влиятельных художников своего поколения, пионер концептуального искусства Джон Балдессари начал заимствовать фотографии, вставляя их в качестве «найденного объекта» в свои «рисунки» путём принтования на холсте с помощью светочувствительной фотоэмульсии.

Эдвард Рушей прославился тем, что создавал книги с фотографиями, в которых документировал разные малопримечательные события. Впоследствии у Рушей вышло шестнадцать таких книг. Каждая состояла из фотоизображений на заданную тему и небольших текстов. Первая книга «26 заправочных станций» была всецело посвящена американским бензоколонкам. Подчёркну-

тое любительское качество фотографий было призвано продемонстрировать настоячивое стремление художника к отказу от качества и мастерства, присущих традиционному искусству.

Как последний вздох реалистической традиции в США в конце 1960-х, а затем в странах Европы в 1970–80-х годах складывается направление в живописи — *фотореализм* (*гиперреализм*), соединившее в себе предельную натуральность образов фотографического качества с эффектами их драматического отчуждения при помощи техник живописного отображения. Для европейского гиперреализма характерно точное, бесстрастное, внеэмоциональное воспроизведение действительности, имитирующее специфику фотографии: принцип автоматизма визуальной фиксации, документализм. Гиперреализм акцентирует механический, «технологичный» характер изображения, добиваясь впечатления гладкописи при помощи лессировки, аэрографии, эмульсионных покрытий; цвета, объёмы, фактурность упрощаются. И хотя излюбленная проблематика гиперреализма — реалии повседневной жизни, городская среда, реклама, макрофотографический портрет «человека с улицы», создаётся впечатление статичной, холодной, отстранённой, отчуждённой от зрителя сверхреальности. Целью гиперреалистов было изобразить мир не просто достоверно, а сверхпохоже, сверхреально. Для этого они использовали механические способы копирования фотографий и увеличения их до размеров большого полотна (диапроектирование и масштабную сетку). Краску, как правило, распыляли аэрографом, чтобы сохранить все особенности фотоизображения, исключить проявление индивидуального почерка художника. Примеры подобных работ можно найти у американских художников Ричарда Эстеса и Бена Шонзюета, рисовавших городские улицы и витрины магазинов, выглядевших так, как будто они были сфотографированы. Это синеватые сумерки телеэкрана Жака Монори, дети на пляже, представленные в работах Ф. Гертча. Или крупноформатные полотна — на холсте акриловыми красками Чака Клоуза.



Чак Клоуз. «Mark» (1978–79)

Если поп-художники в своих «фотографических» шелкографиях зафиксировали главным образом реалии потребительского сознания, то гиперреалисты — всеобщую распространённость профессионально-делового, отчуждённого подхода к людям, холод, царящий в сфере общественных, семейных и даже интимных отношений, запечатлённых, например, в скульптурах Джона де Андреа. Один

из самых известных гиперреалистов Джон Солт специализируется на изображении исковерканных автомобилей, покинутых после аварии и оставленных ржаветь на пустырях. С одинаковой резкостью переданы листья и трава, деревья и пыль, объединённые малой глубиной перспективы в некое единство. Его работы возбуждают чувства одиночества, тревоги — оборотной стороны промышленного развития.

Ещё один художник, совместивший фотографию и живопись в рамках как поп-арта, так и постмодернистского искусства, — немец Герхард Рихтер. Искусство Рихтера заключается в нанесении цветных красок поверх фотографий. Художник обратился к технике рисования на фотографиях случайно: используя при написании картин маслом обрезки фотографий и газет, он часто капал на фотографии краской. Получившийся в итоге результат и соприкосновение в одной работе таких разных областей искусства, как живопись и фотография, вдохновили художника на ряд интенсивных экспериментов с этой необычной комбинацией. Серия работ получила простое название, полностью отражающее свое содержание — «*Overpainted Photographs*», то есть «рисунки поверх фотографий». Сюжеты фотографий специфическим образом сосуществуют с нанесённым на них рисунком: иногда они взаимодействуют друг с другом, иногда краска перекрывает первоначальное изображение или даже грозит его превзойти. Совмещение рисунка и фотографии позволяет нейтрализовать экспрессивные силы каждого из них и достичь золотой середины их возможностей.

Поп-арт открыл фотографии прямой доступ в галереи современного искусства в 1960-е. Но наиболее актуальное искусство в это время уже стремится вырваться из подчинения художественным институциям и вырваться за стены музеев. Так, для художников ещё одного значимого направления искусства 1960-х годов — *лэнд-арта* — фотофиксация стала важнейшим способом заявить о себе. Работы Хамиша Фултона, Ричарда Лонга и Энди Голдсворти стали известны не через представление конкретных объектов их творчества, но лишь в форме фотофиксации. Их скульптурные природные объекты часто уничтожаются силами самой природы, часто работы художников располагаются в малодоступной для людей местности. Преимущественно фотографирование позволяло сохранить результаты творчества лэнд-артистов.

Ещё один контртренд в документальной традиции сложился в практике фотографа Уильяма Хермана Рау — одного из основоположников американской рекламной и ландшафтной фотографии. Рау выступал против авторского почерка в фотографии, считая, что фотография должна сохранять неизменным объекты, которые запечатлевает.

Значительные изменения в понимании того, что есть искусство, последовавшие после появления в 1960-х годах таких направлений современного



Джон Солт. «School Bus And Red Pick-up» (1973)



Герхард Рихтер. «20. Nov. 1999» из серии «Urban Landscapes» (1999)



Герхард Рихтер. «14. Dez. 14» из серии «Urban Landscapes» (2014)

искусства, как минимализм, концептуализм, перформанс, акционизм и пр., привели к возобновлению дебатов относительно того, что есть искусство фотографии.

К 1970-м происходит окончательное размежевание на художников, предпочитавших использовать фотографию для документации своих провокационных концептуальных работ (например, В. Бёрджин, К. Арнатт, Л. Фонтана и пр.) и фотографов, стремившихся институционализировать свои документальные фотоработы как форму изобразительного искусства.

1.9. ФОТОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО ФИКСАЦИИ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА

В конце 1960-х годов на смену фотографии как авторскому запечатлению реальности и фотографии как средству авторского манипулирования фотообразами приходит концептуальная фотография.

Если в реалистичной фотографии сама практика выбора и запечатления образа была способом порождения смыслов, художники-концептуалисты использовали фотографию, чтобы задокументировать свои концептуальные, нагруженные дополнительными смыслами акции, инсталляции и перформансы. Фотография как автоматическая техника фиксации воспринималась как нейтральное надидеологическое средство, которое позволяло избежать контроля институций и арт-рынка, отойти от традиции визуальной живописности и образности.

Один из основоположников концептуализма американский художник Джозеф Кошут видел значение концептуализма в «коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства — или как функционирует сама культура <...> искусство — это сила идеи, а не материала». Концептуальное искусство обращается не к эмоциональному восприятию, а к интеллектуальному осмыслению увиденного.

Концептуализм в 1960–70-х гг. провозглашает отказ от эстетической работы художника с образами, полную дематериализацию объекта искусства и превосходство в искусстве идеи над материалом. Однако такая антимодернистская стратегия не направлена против самого искусства, так как в понимании концептуалистов удовольствие от искусства — это интеллектуальное удовольствие, подкрепленное знаниями социально-культурных контекстов.

Исследователь А. Руйе указывает:

«Искусство фотографов и фотография художников полностью разделены, поскольку их концепции и практики как искусства, так и фотографии радикально различаются. <...> Термин „искусство фотографов“ означает художественный демарш, находящийся в поле фотографии, тогда как „фотография художников“ относится к практике использования художниками фотографии в рамках своего искусства для решения специфически художественных вопросов».

(Руйе, 2014: 14)

В 1970-е фотография начинает использоваться как инструмент или носитель без специальной проработки (намеренно низкое качество снимков приравнивалось к подчёркнутому отказу от фотографических умений) и даже без особого отбора (снимки часто комбинировались с картами, рисунками или предметами).

Концептуальные акции и перформансы часто проводились вне стен галерей и музеев и, чтобы зрители могли увидеть их, применялась фото- и видеофиксация. При этом фотокамера фиксировала всё происходящее как бы со стороны, как незаинтересованный наблюдатель. Манера фотографирования и особенности

Концептуальное искусство, концептуализм (от лат. *conceptus* — мысль, представление) — литературно-художественное направление, оформившееся в конце 1960-х годов XX века в Америке и Европе. В концептуализме концепция произведения важнее его физического выражения, цель искусства — в передаче идеи. Концептуальные объекты могут существовать в виде фраз, текстов, схем, графиков, чертежей, фотографий, аудио- и видеоматериалов. Объектом искусства может стать любой предмет, явление, процесс. Один из основоположников концептуализма американский художник Джозеф Кошут видел значение концептуализма в «коренном переосмыслении того, каким образом функционирует произведение искусства — или как функционирует сама культура: «искусство — это сила идеи, а не материала». Концептуальное искусство обращается не к эмоциональному восприятию, а к интеллектуальному осмыслению увиденного.

конкретного изображения не интересовали художников-концептуалистов, для которых была важнее сама идея работы.

Так, например, Адриан Пайпер (Adrian Piper) в 1970-х была сосредоточена на проблемах гендерной идентичности, расизма и ксенофобии и провела ряд своих концептуальных акций «Катализ», которые основывались на том, что представление о теле — продукт культурных предписаний. В «Катализ I» (1970) Пайпер пропитала свою одежду смесью уксуса, яиц, молока и масла печени трески, затем в течение недели ездила в вечерние часы пик на поезде. А в знаменитой акции «Катализ III» (1970) она нацепила на себя надпись «Мокрая краска» и гуляла по Манхэттену. В «Катализ IV» (1971) засунула себе в рот белую тряпку и каталась на автобусе, в метро и в лифте Эмпайр-стейт-билдинг. Все акции подробно заснимались на фото. Основная их задача — привлечь внимание к той или иной проблеме, волнующей художницу — была решена в том числе и благодаря проводившейся фотофиксации и последующему распространению фотоснимков.

С унылым видом позируя перед фотокамерами, английский художник Стюарт Брисли в течение двух недель часами лежал в ванне, наполненной грязной чёрной жидкостью в Лондонской художественной галерее (в чём был намек на загрязнение среды и плохую экологию). Канадцы Йен и Ингрид Бакстер обернули всё, что находилось в их квартире, в пластиковые мешки и устроили выставку с фотофиксацией (концепция: объектом созерцания может быть любая вещь). Британец Кейт Арнатт повесил на себя вывеску «Я настоящий художник», сфотографировался и разместил изображение на выставке (концепт его работы: художник — тот, кто таковым себя считает). Американец с итальянскими корнями Вито Аккончи фотографировал себя и комментировал, как он каждый день вставал на стулья и сходил с них, после чего сравнивал разные способы, которыми он это делал (концепт: многообразие способов действия).

Группа венских акционистов принадлежала к поколению австрийцев, которые выросли с памятью о Второй мировой войне, их работа отчасти является реакцией на то, что они считали политическим угнетением и социальным лицемерием в своей стране. Акции, которые они проводили, часто носили ритуальный характер, включали элементы из древнегреческих церемоний и христианскую



Адриан Пайпер. «Catalysis III» (1970)



Кейт Арнатт. «Я настоящий художник» (1969)



Вито Аккончи. «Шаг» (1970)



Герман Нитш и «Венские акционисты». «84th Action» (1987)



Рудольф Шварцкоглер. «Акция» (1966)

Подробнее об акционизме см.:

Рауниг Г. Искусство и революция : художественный активизм в прошлом двадцатом веке / пер. с нем. и англ. А. В. Скидана, Е. А. Шраги. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2012.

символику — кровь, вино и крест. Во многих перформансах венские акционисты использовали жертвенных животных (Герман Нитш), наносили себе увечья (Рудольф Шварцкоглер). Они видели эти акции как род катарсиса, избавление от агрессивных человеческих инстинктов, подавляемых обществом. Венские акционисты сопровождали все свои акции фотографированием и видеофиксацией, чтобы заявить о себе и фиксировать «дематериализованное искусство» протеста. Фотографии удостоверяют, что такая-то акция действительно имела место, но по-настоящему не дают о ней сведений. Эти снимки — весьма банальные, упрощённые, бытовые, как казалось авторам, позволяют избежать возможного смешения произведения (акции) и его репродукции и сохранить за произведением его виртуальную чистоту случайного, эфемерного, событийного.

Начиная с 1965 года акционист Рудольф Шварцкоглер доверяет фотографии совершенно другую функцию, нежели простая передача действия. В это время он прекращает появляться на публике, предназначая свои акции для одного фотоаппарата и переходя таким образом от зрелищности перформанса к интимности фотографической фиксации.

Художников лэнд-арта, бодиарта и перформанса также привлекает способность фотографии к точной фиксации. Она используется, чтобы восполнить дефицит предметов этих искусств, отсутствующих или саморазрушающихся под действием природных сил. Но фотография здесь — скорее квазипредмет искусства, который предназначен соединить два полюса, активно противостоящих друг другу в конкретной ситуации: процесс и вещь, исполнение и представление, виртуальное и актуальное. Художественная вторичность фотографии-носителя и удалённость произведения (процесса) от того, что показывают снимки (объекты), отчётливо проявляются в технических и эстетических небрежностях: снимки всегда маленького формата, изображения часто не стремятся к формальной оригинальности, композиция по большей части банальная, а отпечатки нередко страдают от рудиментарных технических процессов.

Более того, снимок редко представлен сам по себе. Он чаще соседствует с другими снимками (например, у Джини Пане), с предметами (у Криса Бёрдена). Почти всегда в этих компоновках, предназначенных для создания ситуации, актуализирующей пространственную и временную удалённость от произведения, снимок сопровождается текстом. У художников лэнд-арта компоновки были составлены из снимков, карт, планов и природных элементов.

1.10. КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Ряд художников в 1970-е годы начали использовать собственно фотографию как творческое концептуальное средство для выражения идей и социально-критических протестов. Дуглас Хьюблер, Мэл Бохнер, Джозеф Кошут, Дэн Грэхэм, Вальтер Де Мариа, Виктор Бёрджин и многие другие создавали работы, используя технологии для производства фотографических отпечатков: ксероксы, инфографику и собственно фотографирование.

Фотография соответствует одному из главных стремлений концептуального искусства — «сделать произведение искусства, которое не было бы ни скульптурой (на полу), ни живописью (на стене)». Основное достоинство фотографии состоит в том, что она вносит решительный вклад в процессуальный характер концептуальных работ, она превращает их скорее в высказывания (в становлении), чем в произведения (завершённые).

Так, в «Одном и трёх стульях» американского концептуалиста Джозефа Кошута снимок должен был стать во всех отношениях (в том числе по размеру) подобным стулу. *«То, что мы видели, глядя на предмет, должно было, — рассказывает Кошут, — быть идентично тому, что мы видели, глядя на фото; таким образом, надо было делать новую фотографию всякий раз, когда вещь выставлялась в новой среде».* Это на первый взгляд незначительное условие сообщает процессуальный характер данной работе: форма меняется от одной выставки к другой, но принцип остаётся одним и тем же. В противовес неизменным произведениям — предметам искусства, издавна создаваемым для взгляда, концептуальные художники задумывают высказывания, всегда пребывающие в становлении, не обладающие неподвижной материальной формой, сделанные для мысли. *«Работа сама по себе не ограничивалась тем, что видно. Нужно было, чтобы всякий мог модифицировать место, предмет, фото, не изменяя при этом работу как таковую: это означало, что можно получить произведение искусства, представляющее саму идею произведения искусства, в котором были бы неважны его формальные составляющие»* (цит. по: Siegel, 1992: 225).

Работа Джона Балдессари «Бросание трёх шаров в воздух для получения равнобедренного треугольника (Лучшая из 36 попыток)» (1972–1973) задействовала фотографирование для того, чтобы запечатлеть соответствующий момент, когда три шарика, подброшенных в небо, образуют треугольник. Количество попыток соответствовало количеству кадров в 35-миллиметровой видеоплёнке, однако шанса выхватить требуемый момент практически не было. В этом и состояла идея работы, в которой процесс фотографирования становился сам по себе произведением искусства.

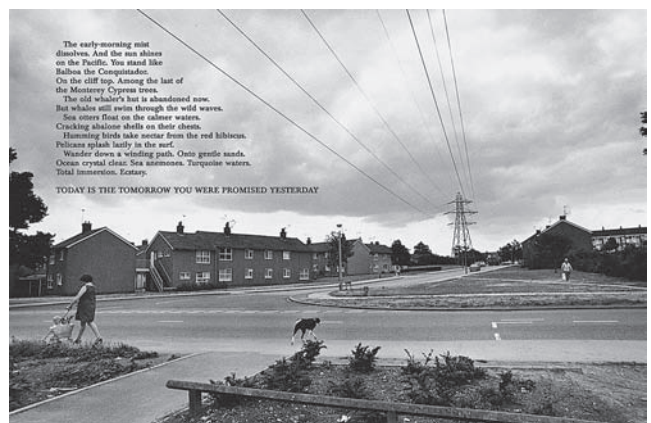
В Соединенных Штатах в 1966 году Брюс Науман фотографирует свои жесты, например, в работе «Finger Touch with Mirrors» («Прикосновение пальца в зеркалах»), и своё тело в его наиболее элементарных функциях (сидеть, слушать, смотреть), а затем создаёт свой знаменитый «Автопортрет в виде фонтана» (1967), где он с обнаженным торсом выпускает изо рта тонкую струйку воды. Изображение как можно более нейтрально, однако это не сообщает ему документального характера.

Английский концептуалист Виктор Бёрджин в 1976 году создал фотографическую серию «UK76», состоящую из одиннадцати частей. В работе из этой серии «Сегодня — это завтра, которое ты обещал вчера» название соответствует последней строчке стихотворения, расположенного прямо в самом пространстве изображения. Индустриальный район в захолустном пригороде Великобритании вступает в явное противоречие с текстом, сообщающим о море, экзотических птицах и редких растениях, где-то совсем не здесь, вдали от серой убогой реальности, зафиксированной фотокамерой. «Ранним утром туман растворился. И солнце светит над Тихим океаном. Ты стоишь, словно Бальбоа завоеватель ... Морская выдра плавает в спокойной воде. Пеликаны лениво плещаются в буруне...». Текст, кажется, досконально воспроизводит рекламный стиль туристических текстов. Работа иронически демонстрирует фикционное отношение между тестом и изображением, показывая, как фантазия соседствует с реальностью, правда — с ложью.

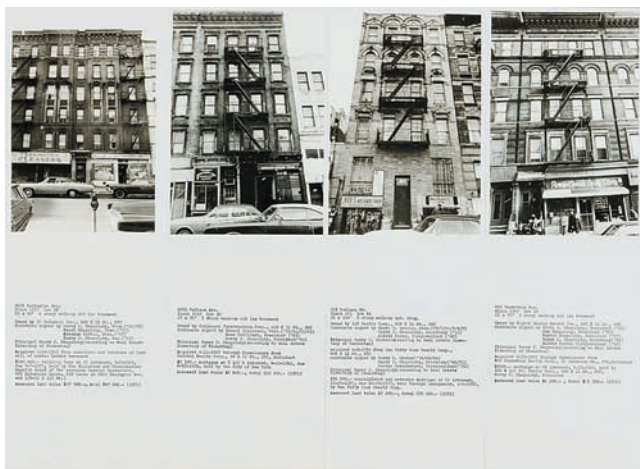
Jeanne Siegel. Artwords. Discourse on the 60s and 20s. New York: Da Capo Press, New York, 1992.



Брюс Науман. «Self Portrait as a Fountain» (1966–67)



Виктор Бёрджин. «Сегодня — это завтра, которое тебе обещали вчера» (1976)



Ханс Хаак. «Шапольский и др. Холдинги недвижимости Манхэттена. Социальная система в реальном времени на 1 мая 1971 года». Черно-белая фотография, чернила (1971)

Для политического активизма фотография оказалась незаменимым концептуальным средством.

Американский художник-концептуалист немецкого происхождения Ханс Хааке избрал для себя амплуа критика капитализма и империализма, выявляя в процессе работы современных художественных институций массу нарушений, в частности злоупотреблений с выделяемыми на искусство деньгами, отбеливание репутаций отдельных политиков, скрывающих свои неблагородные делишки под ширмой меценатства. В 1971 году Хааке предложил музею Гуггенхайма показать в рамках собственной выставки работу «Шапольский и др. Холдинги недвижимости Манхэттена, социальная система в реальном времени на 1 мая 1971 года». Эта работа состояла из сотни кратких надписей и ста сорока двух чёрно-белых фотографий старых

домов, которых некий делец Шапольский незаконно приобрёл через подставные фирмы, чтобы потом сносить и перепродавать подорожавшие участки земли. Разразился скандал, и выставка Хааке была запрещена. Художник оказался своего рода разоблачителем и детективом. Такое опасное искусство вызвало отторжение у музейного начальства, а сама работа Хааке вошла в историю современного искусства, как один из ярких примеров социально-политического арт-активизма. Хааке стремится представить художественную практику действующей частью политической борьбы. Он демонстрирует, что перо наконец-то приравняли к штыку, а работа художника должна быть всем понятна, потому что она злободневна.

Концептуальное искусство закрепило за фотографией статус средства художественного выражения. В 1970-е годы многие американские и европейские арт-журналы («Artforum», «Art in America» и пр.) стали публиковать фотографии, сделанные концептуалистами. Работы Х. Фултона, Р. Лонга, К. Арнатта, Гилберта и Джорджа и др. начинают приобретаться музеями современного искусства, например музеем Тэйт в Лондоне. И уже к 1990-м годам концептуальная фотография приобретает статус признанного искусства, наряду с модернистской авторской фотографией.

1.11. ИДЕНТИЧНОСТЬ И ФОТОГРАФИЯ В АРТ-ПРАКТИКАХ 1970–80-Х ГОДОВ

Идентичность (лат. *Idēnitās*, англ. *Identity* — ‘тождественность, равнозначность’) — психологическое представление человека о своем «я», характеризующееся субъективным чувством своей индивидуальной самотождественности и целостности; отождествление человеком самого себя с теми или иными типологическими категориями (социальным статусом, полом, возрастом, ролью, образцом, нормой, группой, культурой и т. п.).

В середине 1970-х годов вопросы *идентичности* — гендерной, социальной, половой — с особой силой интересуют американских и европейских фотохудожников. Фотография предоставила новые возможности для самовыражения тем, кто не имел прямых возможностей заявить о себе — феминистскому искусству, искусству маргиналов и меньшинств.

В начале 1970-х кризис доверия к культуре модернизма, в которой доминировали мужчины, наиболее полно выразился в протестных акциях художниц-феминисток.

Феминизм (лат. *femina* — ‘женщина’) — общественно-политическое движение, целью которого является предоставление женщинам всей полноты гражданских прав, стремление к равноправию женщин с мужчинами во всех сферах общества. Художницы, писательницы, критики-женщины стали объединяться

в женские группы, которые активно проявили себя в Нью-Йорке и затем по всей Америке.

Марта Уилсон, Рита Майерс, Китти Ла Рокка создавали свои работы, резко контрастирующими с жёстким технологизмом минималистов Дональда Джада и Карла Андре. Они стремились утвердить уникальные отличительные признаки женского искусства, затрагивать темы, передающие женское восприятие мира, занимались поисками новых женских образов.

Работа «*Carving: A Traditional Sculpture*» (1971) американки Элеанор Энтин, например, документировала изменение форм её тела через серию фотографий в полный рост, сделанных в течение тридцати шести дней, пока художница сидела на диете. Последняя из фотографий представлена в качестве точного примера на соответствие идеальным пропорциям женского тела. Работа являлась одновременно и социальной критикой, и политическим высказыванием, и средством утверждения феминистского дискурса.

Ранняя фоторабота художницы Марты Рослер, представлявшая серию коллажей, на которых изображения Вьетнамской войны сочетались со сценами мирной домашней жизни современной Америки, представляла собой политический и личный жест художницы. Работа называлась «*Война с доставкой на дом: дом, милый дом*» (1967–1972). Этой работой Рослер хотела выразить своё отношение к той дистанции, которую установили средства массовой информации между реальностью войны и личной ответственностью за неё оставшихся дома граждан. Здесь художница выходит в общее русло стратегий политизированного искусства 1970-х, которые параллельно разрабатываются и художниками-мужчинами в США и странах Европы.

Обращение к теме женского переживания, женской восприимчивости можно найти в работах англичанки Мэри Келли. Сто шестьдесят пять панелей, из которых состоит работа «*Послеродовое свидетельство*», посвящены взрослению и социализации мальчика (сына художницы). Но работа выполнена посредством воспроизведения отпечатков тела мальчика, которые он по мере роста оставлял на разных материалах. По этим отпечаткам приводится отчёт о тревогах, которые мать испытывала по поводу сына, выдержки из её дневника. Здесь зритель может увидеть переход от заимствованию и иронии (свойственный прежде

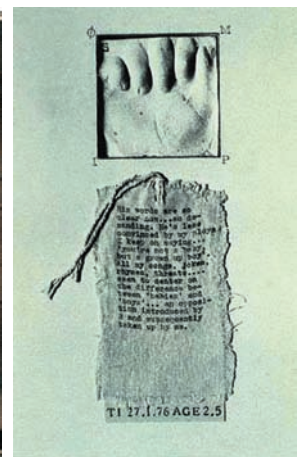
Арт-феминизм (или феминистское искусство, англ. *feminist art*) — искусство, созданное сознательно в контексте феминистской теории искусства. В начале семидесятых кризис доверия к культуре модернизма, в которой доминировали мужчины, наиболее полно выразился в среде художниц, исповедовавших феминизм или его тогдашние разновидности. Как движение арт-феминизм возник в конце 1960-х — начале 1970-х. Он не был связан с каким-либо конкретным стилем или медиа, а характеризовался рядом усилий, направленных на предоставление женщинам места в мире, особенно в мире искусства. Арт-феминизм является одним из самых значительных преобразований в изобразительном искусстве второй половины двадцатого столетия.



Марта Рослер. «Война с доставкой на дом: дом, милый дом» (1967–1972)



Мэри Келли. «Послеродовое свидетельство» (1973)



всего американским художницам-феминисткам) к психологическому обоснованию своего искусства, выходу на проблематику художественного исследования женской субъективности.

Художница-акционистка Джина Пани использует фотографию как свидетеля и «необходимую поддержку» при документировании причиняемой себе боли. Её утверждения так и остались бы манифестацией намерений, если бы её жесткие акции не были бы зафотодокументированы.

Пани писала:

«жить в своём теле — означает открывать его слабости, трагичность его границ и тем положенное ему немилосердное рабство, его естественный износ и его нестабильность; это значит осознать его фантомы, которые нечто иное, чем рефлексия мифов, созданных обществом: тем обществом, которое не может признать язык тела, так как его устраивает автоматизм, необходимый для функционирования системы. Рана — память тела, для меня было невозможно реконструировать образ тела, не будучи при этом мясом, не поместив себя в него фронтально, неприкрыто и без дистанции».

(Цит. по: Taylor, 1995: 32)

В большинстве примеров женские фотографические арт-практики выходили за границы визуального искусства, представляя социальный и политический активизм, критику шаблонов и культурных устоев общества.

В середине 1980-х вопросы половой идентичности художника с особой силой интересуют американских художников. В отличие от модернизма, настаивающего на высоком, уникальном стиле, на художественном идеале искусства как активного маскулинного действия, *постмодернизм* отвергает стиль, отказывается от чувства уникальности и личностности. Постмодернизм феминизирован по своей сути.

Фотохудожник Роберт Мэпплторп знаменит своими снимками, недвусмысленно выражающими гомосексуальный символизм. Стиль Мэпплторпа — искусство наполнять пространство фотографии бесконечными градиентами между чёрным и белым, уникальным образом фиксировать неповторимую игру света и тени, создавать работы, элегантные и провокационные одновременно.

Мэпплторп в «Чёрной книге» (*The Black Book*, 1986) провокационно воспеваёт чёрного самца, его мощь, красоту, шарм, эротизм, открыто выступая против пуританской и расистской Америки. Он шокирует зрителя снимками садо-мазохистских сексуальных актов, скрупулёзно соблюдая при этом нормы классической эстетики и художественного мастерства, как если бы он хотел уравновесить вызывающее содержание мудростью, мастерством, классическими композицией, рисунком освещения и фоном.

Дэвид Войнарович является одним из видных американских художников, создававших произведения на темы гомофобии и СПИДа. В своей работе «Без названия» (1992) Войнарович сравнивал простёртые забинтованные руки нищего с руками увечного и потому выкинутого на обочину жизни художника, заражённого СПИДом, нуждающегося в уходе. Его работы отражают необычайно тяжелое состояние художника. Так, на одной из фотографий, сделанной им незадолго до смерти, он изображает своё лицо, почти полностью засыпанным землей — своеобразная маска смерти.

В культуре конца 1970-х годов приход нового культурно-философского направления *постструктурализма* фиксировал новую стратегию, согласно которой нет никакой заранее предзаданной идентичности и субъект конструирует



Роберт Мэпплторп. «Phillip Prioleau» (1979)

себя через подсознательные процессы вытесненного желания, воображения и памяти. В ходе следующего десятилетия художники уже не сотрясают, а скорее растворяют любые нормы, вводя в игру центробежные и проблематичные идентичности. Художники Синди Шерман, Чак Ненни, Мэтью Барни и Ребекка Бурниго смещают, растворяют и колеблют общепринятые сексуальные идентичности. В свою очередь Орлан, Ванесса Бикрофт и Мариико Мори вместе с некоторыми другими доводят смешение и гибридизацию до той крайней точки, где идентичности растворяются и виртуализируются.

Концептуальная фотография оказывается своеобразным соединяющим звеном между художественными практиками социального протеста 1960–70-х и постмодернизмом в изобразительном искусстве 1980-х годов.

Таким образом в начале 1980-х годов слияние искусства и фотографии в движении концептуального искусства предстаёт как завершение долгого заката материальных и ремесленных ценностей искусства, как результат процесса, ведущего от произведений-предметов, сделанных для взгляда, к высказываниям без определённой материальной формы, сделанным для мысли. Сделав фотографию художественным материалом, слияние искусства и фотографии некоторым образом знаменует победу концептуального искусства над предметным (уникальным, ремесленным, субъективным и т. д.), столь важным для модернистской фотографии.

1.12. ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ФОТОГРАФИИ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

«Классический» *постмодернизм* в изобразительном искусстве начинается с выставок середины 1970-х годов, которые дают резкий всплеск искусства, обратившегося к фигуративным образам и историко-мифологическим сюжетам. Постмодернизм делает своей темой повторения, отрицает личное авторство, отказывается от иерархии с автором-гением во главе и делегирует авторские полномочия зрителям-интерпретаторам. Истинность и подлинность произведения искусства более не может иметь места, а само искусство превращается в процесс критической интеллектуальной работы современного общества, позволяющей занять свободную позицию и критиковать институты модернизма. Прогресс постмодернизма рассматривается в демонтаже господствующих идеологий, разборке и пересборке смыслов, показе того, что за сценой, за кадром.

Постмодернизм исследует и подвергает сомнению основному модернистский тезис о возможности ухода в реальность, выхода за холст. «*Реальное есть эффект символического*», — доказывает Жак Лакан. Нет ничего доступного пониманию вне знака, вне образа, вне имиджа. Всё вокруг лишь круговорот репрезентаций, мелькающая смена имиджей. Это стремятся продемонстрировать в своих работах художники-постмодернисты Эрик Фишл, Дэвид Сале, Джек Голдштейн, Элизабет Пейтон, Ричард Филипс, Люк Тейманс и другие, использовавшие фотографию в качестве источника вдохновения, и Ханно Оттен, Пенни Юмбрико и Томас Шратт, исследовавшие связи фотографии и абстрактной живописи.

Постмодернизм поставил под сомнение модернистские идеи непрерывного прогресса и универсальности смысла. Жан-Франсуа Лиотар считал, что «в конце истории» гранднарративы прошлого теряют свою силу. Философия эпохи Возрождения исходила из устойчивой идентичности человека как стабильного, рационального субъекта. Для постмодернистов нет никакой единой, предзаданной идентичности, есть лишь множественные и подчас случайные движения

Постструктурализм — общее название для ряда подходов в социально-гуманитарном и философском познании последней трети XX в., для которых характерна критика структурализма. Постструктурализм принадлежит эпохе постмодерна и выражает разочарование в классическом западно-европейском рационализме, отвергает прежнюю веру в разум, науку и прогресс, выражает глубокое сомнение в возможности осуществления великих идеалов гуманизма. Главное его отличие от структурализма заключается в отказе от понятий структуры и системы, от универсализма. Постструктурализм не стремится объективно выяснить обстояние дел, независимое от субъекта или читателя: главное для него — раскрепощение желаний и поиск удовольствия в любом жизненном акте, через эмоции и аффекты («интенсивности») и случайность. К представителям постструктурализма относят Э. Морена, Ж. Бодрийера, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Ф. Лаку-Лабарта, Ж.-Л. Нанси, Ж. Деррида, Р. Барта, Ю. Кристеву, Ж. Лакана, М. Фуко, П. Бурдьё, Ф. Джеймисона и др.



Синди Шерман. «Пассажиры автобуса II» (1976)



Синди Шерман. «Кадры из неизвестных Фильмов», «No. 6» (1977–80)



Синди Шерман. «Кадры из неизвестных Фильмов» (1977–80)

индивидов в ризомном пространстве культуры и социума. Культура предстает как фрагментированная и изменяющаяся. Существование в такой постмодернистской культуре связано с постоянным разрушением, пересмотром и созданием новых смыслов и значений.

Если романтический символизм фотохудожников 1920–30-х стремился представить особую красоту фотографического образа, а поколение фотохудожников 1940–60-х желало дистанцироваться от коммерческой фотографии и представить свой авторский стиль через фотографический образ, то в конце 1970-х годов ряд фотохудожников начинают использовать образы и конвенции коммерческой фотографии, обращая их против самой массовой культуры. Синди Шерман, Ричард Принс, Барбара Крюгер, Шерри Ливайн, Лори Симмонс не только обращаются к образам, знакомым многим по кино, рекламе, телевизионным передачам, но и к образам художников прошлого.

В постмодернистском движении вопросы оригинальности, плагиата и прав собственности становятся основным содержанием фотографических работ.

Одной из значительных манифестаций новой постмодернистской концептуальной фотографии стала выставка под незатейливым названием «Картинки» (*Pictures*), проведённая в 1977 году в нью-йоркской галерее «Artists Space» и организованная критиком журнала «Oktober» Дугласом Кримпом. Эта выставка предоставила участвовавшим в ней художникам (Трою Браунтачу, Джеку Голдштейну, Шерри Ливайн, Роберту Лонго, Филипу Смит и др.) возможность теоретически формализоваться и войти в контекст определённого набора дискурсов постмодернизма. Вместо привычных картин на стенах висели перефотографированные изображения, разные бытовые и известные образы. Кураторы и художники выставки констатировали: жизнь — это наращивание и смена образа (образов), поэтому надо исследовать эти образы и получать удовольствие от примерки ими-джей.

Ярким примером постмодернистской фотографии может служить творчество 1976–1979 годов художницы Синди Шерман. Шерман начинает с обычных постановочных фотографий самой себя в разных гендерных ролях в серии фотографий «Пассажиры автобуса». В конце 1970-х появляется шестьдесят девять «Кадров из неизвестных фильмов». Художница симулирует образы, знакомые многим по кинематографической культуре. В череде образов просматриваются типовые конструкции характеров и положений.

По размеру фотографии Шерман точно соответствуют размеру кадра, а декорации, одежда и освещение тщательно продуманы и срежиссированы. Шерман показывает множество воздействий, формирующих личность современного человека, и то, насколько эти воздействия на самом деле стереотипны. В поле зрения возникает новый объект постмодернистской культуры: личность, бесконечно меняющая свои имидж, стиль, характер мышления, но в конце концов они всегда остаются стереотипными. Вместе с тем эти фотообразы обращают внимание на полное отсутствие собственного содержания, высушенной, обескровленной, неживой сущности этих фотографий. Как говорила С. Шерман:

«Фотография должна выйти за пределы самой себя, чтобы проявить свое присутствие. Это картины персонифицированных эмоций, полностью проявивших своё присутствие, — не моё. Вопрос о личности модели не более интересен, чем гипотетический символизм любой другой детали».

(Цит. по: Тейлор, 2006: 95)

Постмодернизм стал своеобразной антитезой модернистской эстетике, с её культом автора-художника, противопоставлявшего своё оригинальное видение и «высокое» искусство шаблонной коммерческой продукции массовой культуры. Розалинда Краусс в своём известном эссе «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1981) указывает на исчерпанность для нового поколения художников стратегий авторского самовыражения, но и собственно модернизм с его эстетическими претензиями и постулатами ею определяется как миф.

Постмодернистские фотографические практики 1980-х особенно близки идее Р. Барта о «смерти автора» (Барт, 1994: 384–391). Если «произведение искусства», указывал Барт, рассматривается как определённое послание художника-автора, понятие «текст» никогда не имеет какого-то фиксированного значения, его содержание всегда зависит от культурного контекста и всегда отсылает нас к другим текстам благодаря качеству интертекстуальности. Поэтому, чтобы понять текст, недостаточно изучать биографию автора или пытаться понять, что автор хотел сказать. Смысл текста полисемантичен и зависит от интерпретатора-читателя. «Смерть автора, — заключает Барт, — становится рождением читателя».

Конечно, идея зрительского влияния на понимание произведения не нова: зритель/читатель всегда являлся своего рода «автором» собственной интерпретации произведения. Но фотографы-постмодернисты нашли нечто необычное: они показали, что могут стать авторами чужой художественной работы. Эта стратегия получила название художественной *апроприации*. Ценность апроприированного фотообраза обнаружилась не в его оригинальности или отношении к реально существующему объекту, но в дискурсивности и особом пространстве диалога и размышления, которые предлагала зрителю новая фотография.

Шерри Ливайн в начале 1980-х заново переснимала работы известных фотографов-мужчин: Э. Уэстона, Э. Портера, А. Родченко и У. Эванса, копировала акварели Э. Лисицкого, Х. Миро, П. Мондриана. В работах Ливайн визуальные фрагменты образов вырваны из самых различных источников: из монет, журналов, 35-миллиметровых слайдов, фотоотпечатков или собственной репродукции.

Ливайн писала:

«Мир полон так, что не продохнуть. Мы можем только симитировать жест, который всегда ниже по качеству, всегда неоригинален. Следуя по стопам художника, плагиатор свободен от страстей, юмора, чувств, впечатлений, но зато у него в голове целая энциклопедия, из которой он и заимствует».

(Levine, 1996: 379)

Работы Ричарда Принса и Барбары Крюгер в середине 1980-х следовали этой же эстетике. Принс перефотографировал образы из газетных объявлений и байкерских журналов, а Крюгер демонстрировала шелкографическим способом напечатанные чёрно-белые, заимствованные из популярных журналов

Р. Краусс. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003.

Барт Р. Смерть автора. // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.



Дэвид Салле. «Self Made Labyrinth» (1992)



Дэвид Салле. «Old Bottles» (1995)

фотографии, в тело которых были вживлены краткие и чёткие, набранные шрифтом Футура (чаще белым по красному) текстовые комментарии, соединяющиеся с изображением в неразрывное целое. Она стремится выработать своего рода антидот против назойливого консьюмеризма, пропитавшего визуальное поле современной цивилизации.

Такие стратегии работы художников с фотообразами стали своего рода ответом на тотальное доминирование масскультурной образности в информационном пространстве капиталистического общества. Многие из художников поддерживали идеи движения ситуационистов во главе с французским революционером леворадикального толка Ги Дебором, провозгласившим тотальную действительность «общества спектакля». Суть современного состояния Ги Дебор определяет как утрату непосредственности:

«Всё, что раньше переживалось непосредственно, отныне оттеснено в представление <...> социальные отношения между людьми, опосредованные образами <> Образы, оторванные от различных аспектов жизни, теперь слились в едином бурлящем потоке, в котором бывшее единство жизни уже не восстановить. Реальность, рассматриваемая по частям, является к нам уже в качестве собственной целостности, в виде особого, самостоятельного псевдомира, доступного лишь созерцанию».

(Дебор, 2000: 23, 180)

В качестве альтернативы ситуационисты предложили «конструирование ситуаций», что предполагало замену «публики» и «актёров» спектакля на «людей жизни» — ради всеобщего участия в производстве образов. В искусстве для этого практиковался приём «*detournement*» (буквально — «искажение или незаконное присвоение»). Он определялся как «обращение образов капиталистической системы и её медиакультуры против неё самой».

Следуя стратегии ситуационистов, Барбара Крюгер вводит провокативный текст в фотоизображение в своей работе «*You Are Not Yourself*» (1981), чтобы зритель обнаружил фиктивность образа, поверхность которого предстала разбитой и фрагментированной, как растрескавшееся зеркало. Ричард Принс переснял рекламные иллюстрации с ковбоями Мальборо из старых журналов и рекламы сигарет Мальборо в серии фотоколлажей «*Ковбой*» (1989). Из обычного скотовода и героя вестернов ковбой Ричарда Принса превращается в гипермаскулинный секс-символ.

Продолжением эстетико-критических воззрений В. Бенямина и Т. Адорно стала постмодернистская концепция фотографии Ж. Бодрийяра. Ж. Бодрийяр



Ричард Принс. «Cowboy» (1991–92)



Лори Симмонс. «Walking Gun» (1991)



Барбара Крюгер. «You Are Not Yourself» (1984)

производит радикальное переосмысление феномена «образ» и характера его включения в культурные и социальные практики. Фотография в эпоху «симулякров» лишается всех ранее закреплённых за ней гносеологических привилегий, поскольку процессы развития фотоиндустрии привели к утрате фотографией её медиальной роли между человеком и миром. Образ, за которым уже не стоит какого-либо вещного субстрата, как и единой идеальной сущности, сам выступает субстратом реальности нового типа — гиперреальности, синтезирующей технический и антропологический потенциал информационного общества. Если язык фотографии ранее выступал языком, на котором говорила скрытая сущность (онтология) вещей, то язык образа-симулякра есть тавтология воспроизводства себя самого. Однако, если взгляд через объектив фотоаппарата более не означает контакт с вещью, то основной проблемой становится контакт человека и техники, что ставит перед человеком вопрос о свободе, подразумевающий выбор человека между превращением в функциональный придаток аппарата или творца.

Фредерик Джеймисон указывает:

«В ситуации перепроизводства визуальных образов и знаков <...> видоизменяется само прошлое <...> оно постепенно само превратилось в гигантское собрание образов, множественный фотографический симулякр <...> В полном соответствии с постструктуралистской лингвистической теорией прошлое как „референт“ постепенно обнаруживает себя вынесенным за скобки и затем стёртым вообще, оставляя нас только лишь с текстами».

(Джеймисон, 1991: 1–54)

В работах Дэвида Левинталя, Грегори Крюдсона, Джефа Уолла, Сэнди Скоглунд, Джоель-Питер Уиткина, Лори Симмонс, Синди Шерман фотография представляет собой копию отсутствующей реальности, симулякр без референта в реальном мире, который может быть оценён и интерпретирован только через апелляцию к его собственным качествам.

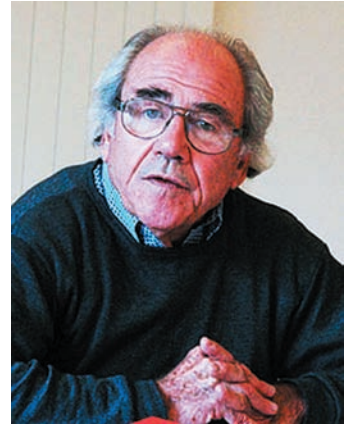
Исследуя стратегии этих художников, арт-критик и теоретик искусства профессор истории искусств Колумбийского университета (Нью-Йорк), известный куратор и критик Розалинда Краусс выступает против индексальной природы фотографического образа и определяет фотографию как:

«средство, которое непосредственно производит копии, т.е. средство, хранящее копии без оригинала. <...> именно удвоение приводит нас к осознанию, что к оригиналу добавлена ещё его копия. Двойственность — это симулякр; двойник есть репрезентация оригинала. Он приходит вслед за оригиналом и, соответственно, может существовать только как подобие, как изображение. Но вот, будучи представлен вместе с оригиналом, двойник разрушает чистую единичность оригинала».

(Краусс, 2003: 114–115)

Р. Краусс предлагает свою теорию «индексального знака», чтобы определить современное искусство. Индекс — это пример совпадения репрезентации и её объекта. Индексы, «пустые знаки» необходимы Р. Краусс, чтобы «впустить в искусство материю, незапятнанную нашими мыслями и идеологически обусловленными интерпретациями». Цель Краусс как исследователя фотографии — освободить художественную материю от пут всякого рода классификаций и конвенций, обнажить во всей её бессмысленности. Примером индексальности в области визуальных искусств для Краусс является фотография.

Краусс признаёт, что «индексальное искусство» нуждается в сопроводительном тексте, оно может функционировать лишь как часть символической



Жан Бодрийяр (1929–2007) — французский социолог, преподавал в Йельском университете, культуролог и философ-постмодернист, фотограф.

Симулякр (от лат. *simulacrum* — 'изображение, от *simulo* — 'делать вид, притворяться') — копия, не имеющая оригинала в реальности. Иными словами, семиотический знак, не имеющий означаемого объекта в реальности. В современное употребление слово «симулякр» ввел Жорж Батай. Также этот термин активно используется такими философами, как Делёз и Бодрийяр.

John Tagg. *The Burden of Representation. Essays on Photographs and Histories.* USA: Univ Of Minnesota Press, 1993.
 Abigail Solomon-Godeau. *Photography At The Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* University of Minnesota Press, 1994.

системы. Форма в искусстве, таким образом, теряет свою автономию, она не способна самостоятельно продуцировать содержание. Но «тексты», сопровождающие это «сообщение без кода», согласно Краусс, также должны «молчать», они выполняют функцию рамы или пробела. Путём удвоения первоначального «сообщения без кода», произведения современного искусства достигают уровня минимальной формы осмысленного высказывания. Вся область репрезентации, согласно Краусс, основана на отсутствии, отсутствие есть главнейшее условие репрезентативной функции знака. Фотография как вид репрезентации приобретает смысл только в контексте тех культурных практик и значений, в которые она вовлечена.

В своих рассуждениях о фотографии ни историк фотографии Дж. Тэгг, ни фотограф-практик А. Соломон-Годо не стремились обнаружить специфику фотоискусства и качества, присущие только лишь фотографии. Фотография в их понимании становится «полой формой» для вложения в неё различных смыслов, которые передают «послания» социально-репрессивного аппарата власти. Центральным для постмодернистской критики становится не сам фотообраз, но культурный и политический контекст, в котором этот образ используется. Фокус внимания сместился на функции фотографии, в поле зрения при этом попадают не только художественные практики или произведения, обладающие художественными достоинствами, но и то, что можно обозначить как прикладную, повседневную, массовую, бытовую фотографию.

Начиная с работ художников 1960-х годов (Эдда Рушей, Бернд и Хилла Бехер), через концептуальные эксперименты 1970-х (Дуглас Хьюблер, Кейт Арнатт, Джон Хиллиард, Виктор Бёрджин) к искусству постмодернистов (Синди Шерман, Шерри Ливайн и Ричард Принс) сама траектория развития современного искусства, как и история фотографии, демонстрирует переход от «эстетики автора» к «эстетике зрителя». Все эти художники при всех различиях индивидуальных творческих стратегий имеют одно общее: они используют фотографию как визуальный реди-мейд на манер М. Дюшана, чтобы реконтекстуализировать образ и лишить его первоначального заложенного его создателем смысла.

Как пишет исследователь Марк Кингвелл:

«фотографии — не разноформатные изображения какой-либо единой реальности, которые только и ждут, чтобы их поместили в альбом, подрезали и поместили, что означает каждый образ. Напротив, фотографии открывают множественные смыслы. Образ — это не отражение и даже не интерпретация какой-то реальности. Это способ создания нового мира»

(Kingwell, 2006: 16–19)

Фотография более не воспринимается как факт и как «то, как было», она рассматривается как пространство рождения смыслов, как зона активности зрителя, становящегося пользователем информационных поводов, выявляющихся через пространства фотографических образов. Автор такого искусства — уже не столько художник, сколько *создатель коммуникаций*. Место эстетического «возвышенного» занимают новые режимы формирования культурной идентичности, эстетически связанные с сетевыми коммуникациями, компьютерами, видеоиграми и виртуальной реальностью.

Как указывает философ Олег Аронсон:

«Условно говоря, сегодня заявление, что произведений современного искусства не существует, уже не звучит шокирующе, поскольку очевидно, что привычное словосочетание „произведение искусства“ всё более отдаляется от художника,

а главной становится особая средовая коммуникация, которая формирует определённые артефакты, называемые нами по-прежнему произведениями».

(Аронсон, 2002: 74)

В классической линейной модели креативной коммуникации и творчества художник имеет привилегированный статус создателя произведения-сообщения (картины, скульптуры, текста, фотографии и т. п.). Современные коммуникационные технологии способствуют развитию иной парадигмы, представляющей художника в качестве инициатора открытого коммуникативного поля, в котором осуществляется креативное взаимодействие. В первом случае произведение-сообщение имеет физическую, знаковую и семантическую целостность и открыто лишь для интерпретаций; оно представляет собой следы-репрезентации случившегося и оставшегося в прошлом креативного поиска и авторской интенции. Во втором случае произведения как такового не существует, система смыслов и значений не репрезентируется, а непосредственно присутствует, демонстрируя ход существующего и длящегося креативного процесса, она создаётся художником совместно с бывшим зрителем, который теперь сам стал участником креативного диалога.

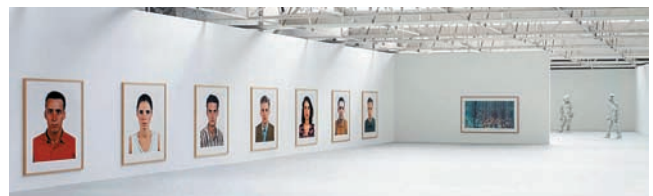
По мнению Е. Андреевой, во второй половине 1990-х всё содержательное пространство современного искусства оказывается поделённым на дискурсы, среди которых: дискурс «смертности, отчуждённости тела», «детский дискурс», дискурс «антропология повседневности», «делокализация окружающего пространства», «синтетичность как жизненный признак», дискурс «возрождения образов традиции» и пр.

Фотография 1990-х годов также испытывает на себе влияние общехудожественных дискурсов. Так, например, возникает направление художественной концептуальной фотографии, занятой фиксацией внешности нового поколения. Здесь апелляция к жизни противостоит всякой оценке, всякому обобщению, всякому субъективному мнению внутри кадра. Как правило, это некая визуальная социология, её основной метод — бесстрастное и неоценивающее перечисление. Художник намеренно устраняется от своего искусства, просто указывая на тот или иной феномен как симптом этого социума. Один из самых частых художественных приёмов для этой стратегии — выстраивание длинных рядов почти идентичных визуальных примеров.

Рийнеке Дийкстра снимает подростков на пляжах. Подростки разные, но позы одинаковые, похожие купальники, одинаковая смесь робости и позёрства. Билл Берк фотографирует соседей. Томас Струт — ничем не примечательные улицы. Фотографа Бориса Михайлова интересуют случаи самодистанцирования жизни — её попытки выглядеть хорошо, радостно, привлекательно, импозантно. Люди, которых Михайлов показывает на своих фотографиях, в основном откровенно позируют и по мере сил стараются предстать в лучшем свете. Томас Руф в серии «Молодёжь» (1989) предъясвляет два с лишком десятка фотографий, более всего напоминающих фотографии на паспорт: портреты мужчин и женщин анфас, одинаковые, очень чёткие, они демонстративно подавляют какую бы то ни было возможность сюжета, интриги, повествования, они опять же ни о чем не говорят и говорить напрочь отказываются.

Эти проекты могут иметь отсылку к острой социальной проблематике (например, когда перед зрителем чередой проходят беженцы из горячих точек или,

Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007



Томас Руф. «Portraits» (1986–1990)



Джиллиан Виринг. «Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say» (1992–93)

скажем, малолетние наркоманы), а могут и не иметь. Сам используемый метод предполагает отсутствие каких-либо выводов — вместо выводов и результатов предлагает бесконечную демонстрацию банальности: она тавтологична, одновременно неэстетична и аморальна, бесцельна (то есть лишена завершения и в потенциале бесконечна).

Примечательны работы группы «Молодые британские художники» (*Young British Artists*), среди которых Дэмиен Херст, Трейси Эмин, братья Чэпмены, которые нередко задействуют фотографию для того, чтобы представлять свои провокативные, интимные, доходящие местами до самого настоящего эксгибиционизма работы.

Работы англичанки Джиллиан Виринг тоже провокативные, например, серия фотопортретов «*Signs That Say What You Want Them To Say And Not Signs That Say*

What Someone Else Wants You To Say» (1992–1993): художница останавливала прохожих на улицах и предлагала им написать на листе бумаги всё, что они хотели, а затем фотографировала их.

Ряд художников-постмодернистов объединяют попытки переместить границы приемлемого по отношению к человеческому телу. Так, начиная с 1985 года Синди Шерман в сериях «Бедствия» (1986–1989), «Волшебные сказки» (1985) и «Гражданская война» (1991) представляет лица мутантов и разъятые, раненые, запачканные жидкостями и отбросами, гниющие тела.

Тем не менее уже к середине 1970-х годов художественные практики, задействовавшие средства «механического тиражирования образов» — фотография, видео, проекции и инсталляции были приняты институциями в качестве признанного искусства. Музеи стали не только составлять архивы фотографий, сделанных художниками-концептуалистами, но и приобретать концептуальные работы, материально помогая художникам.

Регулярно начинают проводиться международные фотофестивали и смотры лучших работ фотохудожников. Первый такой фестиваль был устроен в 1970 году в городе Арль (Франция) и включал экспозиционную программу, лекции, мастер-классы и встречи с лучшими фотохудожниками. С 1980 года устраивается большой европейский фестиваль «Mois de la Photo» в рамках Парижской биеннале. Фотографические произведения также становятся частыми гостями на других крупных биеннале современного искусства, например Венецианском биеннале или на «Документе» в Германии.

К концу 1990-х начинает формироваться рынок художественной современной фотографии. Возрождается интерес коллекционеров к фотографии конца XIX — начала XX века. В музеях создаются отделы фотографического искусства. В художественных институтах и арт-колледжах открывается творческая специальность «фотограф». К этому времени критики, институции и общественность приняли фотографию не только как средство запечатления реальности, но и как способ интеллектуальной рефлексии о важнейших общественных и культурных вопросах современности.

Одновременно с закреплением фотографии в структуре художественных и культурных институций стремительное распространение цифровых технологий способствовало экспансии фотографических практик далеко за пределы



Синди Шерман. «Untitled» (1993)

музеев и галерей. Возможность просматривать фотографии в сети Интернет, множественные виртуальные музеи, представленные в Сети, архивы и базы данных с самыми модными и интересными фотоснимками — всё это в значительной степени упростило доступ широкой аудитории к фотографии. Кроме того, любой начинающий фотохудожник получил теперь возможность стать известным, демонстрируя и распространяя в Сети свои работы.

Интернет ускорил обмен идеями и предоставил неограниченную ресурсную базу для циркуляции творческих идей, поиска материалов для творчества и обмена опытом фотохудожников и просто любителей фотографии по всему миру.

1.13. ГЛОБАЛИЗАЦИЯ АРТ-РЫНКА И ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИКИ ФОТОИСКУССТВА

В XXI веке искусство фотографии выходит на глобальный мировой уровень. Музеи, международные выставки, аукционные дома, коллекционеры теперь обмениваются информацией о самых заметных фотоработах, невзирая на расстояния и национальные особенности. Арт-индустрия функционирует по законам экономики и рынка. Самые необычные и заметные фотографии продаются за миллионы долларов, а фотовыставки в крупных музеях, например в английском «Тэйт» или в российской Третьяковской галерее, доказывают, что фотография пользуется неизменным успехом у современного зрителя.

Унификация мировой экономики 1990–2000-х годов, ускоренная и умноженная после падения Берлинской стены в 1989 году, автоматически повлекла за собой унификацию мировой культуры. Среди западного населения стали активно пропагандироваться толерантность и интерес к другим чуждым культурам. Этот процесс фиксирует пришествие *мультикультурализма* в конце 1980-х, особенно активно отстаиваемого Чарльзом Тэйлором — теоретиком «политики признания», провозгласившего чувство собственного достоинства культурных меньшинств насущной потребностью человека.

Ещё в 1955 году Музей современного искусства Нью-Йорка устраивал передвижную выставку «Род человеческий» (*The Family of Man*). Цель фотовыставки была обозначена как попытка собрать художников, этнически принадлежащих к разным странам, но осевших в США или странах Европы, и таким образом представить новую мультинациональную культурную среду через их работы. В дальнейшем подобные выставки начинают устраиваться всё чаще.

Вместе с тем, глобальное распространение фотографии, которое, казалось бы, должно расширить эстетические и интерпретационные границы благодаря включению экзотических и непривычных дискурсов и образов, на практике приводит к сужению национальных различий и частичной унификации, поскольку находится под влиянием международного арт-рынка и трендов глобализирующего современного искусства.

Несмотря на интерес художественных институций к национальной фотографии разных стран, любому иностранному художнику, работающему в США в 1980-х очень часто недвусмысленно указывали на его национальную принадлежность. Обращение американцев с согражданами африканского и карибского происхождения или же европейцев с иммигрантами, к примеру из Индии или Африки, всё ещё напоминало поведение колонизаторов. Для художника, представляющего одну из таких групп, попасть в элитные галереи, редакции журналов, добиться коммерческого успеха всегда стоило нелёгкой борьбы.

Мультикультурализм — политика, направленная на сохранение и развитие в отдельно взятой стране и в мире в целом культурных различий и обосновывающая такую политику теория или идеология. Мультикультурализм признаёт права этнических и культурных групп. Такие права могут выражаться в предоставлении возможности этническим и культурным общинам управлять обучением своих членов, выражать политическую волю и т. д. Мультикультурализм — один из аспектов толерантности, заключающийся в требовании параллельного существования культур в целях их взаимного проникновения, обогащения и развития в общечеловеческом русле массовой культуры. Идея мультикультурализма выдвигается главным образом в экономически развитых странах Запада, где наблюдается значительный приток иммигрантов. По мнению ряда зарубежных и российских культурологов и социологов, к 2010–2011 годам сама идея и политика мультикультурализма, особенно в Европе, вошла в кризисную стадию.

В попытке преодолеть расовую дискриминацию в 1980-х всё чаще проводятся специализированные фотовыставки художников национальных меньшинств. Например, в Англии — выставка фотографии «*Reflections of the Black Experience*» (куратор — Моника Бэйкер, Brixton Art Gallery, 1986) или «*D-Max*» (куратор — Эдди Чамберс), на которой были показаны работы афро-кубинских фотографов, проживающих в Англии. Постколониальные проблемы и желание исследовать этнические различия — таковы задачи художников. Среди тем их работ — расизм, проблемы разделённых семей, вопрос диаспор, интернационализм и межкультурные отношения, представление собственной идентичности и др.

Так, например, фотоработы Ингрид Поллард, показывая темнокожих людей, ставят вопросы культурных стереотипов и национальной идентичности. Темнокожий художник Дэвид Льюис представляет критические фотопроекты, в которых карта Африки представлена в виде игры в шахматы, в которые играют западноевропейцы. Шотландец Рон О’Доннелл работает в жанре постановочной фотографии, пародийно и иронически представляя жизнь шотландцев и их культуру. Многие свои постановки он осуществляет в заброшенных зданиях, используя в качестве реквизита «шлак» современной жизни. Колин Макферсон работает в области документальной и репортажной фотографии, проявляя особый интерес к экологическим и социальным проблемам — от уничтожения тропических сельв Южной Америки до проблем СПИДа в Африке.

Всё больший интерес художественные институции проявляют к работам художников из Азии и Среднего Востока, а также из стран постсоветского пространства.

Пакистанец Рашид Араин заимствует приёмы западного абстракционизма и минимализма, чтобы бросить им вызов на их же языке. В «*Зелёной картине 1*» (1985–86) четыре зелёных панели цвета пакистанского флага располагались вокруг фотографий кровавых луж, снятых во время жертвоприношения животных в праздник Курбан-Байрам. Понимать всё это следовало как символ организованного политического насилия.

Маргинальная канадская художница Шелли Ниро из племени Могаук становится известной благодаря апроприации стратегий таких известных художниц, как Шерри Ливайн и Синди Шерман. Для маленькой, раскрашенной от руки фотоработы «*Бунтарка*» (1987) Ниро сфотографировала свою мать, которая, опершись на локоть, вальяжно лежит на забрызганном грязью багажнике семейной машины. Этим она пародирует стереотипные рекламные картинки типа «красавица и лимузин», но использует свою маргинальность и неизвестность, чтобы вписать себя в уже устоявшиеся дискурсы западного искусства, тем самым обратив на себя внимание.

Художественный мультикультурализм представляет собой своего рода идеологию, в которой универсальный язык Запада доминирует над национальными культурами, которые наделяются значимостью лишь при условии, что они выступают как типические, т. е. несущие в себе «отличие», ассимилируемое этим международным языком. В «мультикультурном» идеологическом пространстве хороший художник незападного происхождения чувствует себя обязанным предъявлять свою «культурную идентичность» как несводимую татуировку на теле. Согласно идеологии мультикультурализма, ганский или вьетнамский художник обязан создавать художественные образы, исходя из собственного предполагаемого

отличия и из истории своей страны, с одной стороны, и по возможности используя стандарты и коды Запада — с другой.

Однако современное искусство в большинстве азиатских и африканских стран не появилось как натуральный и логический феномен, а было импортировано как идея/инструмент/мода. Поэтому, молодые неевропейские художники начинают работать с желанием быть современным больше, чем с желанием открывать миру собственный особый продукт современности. Так, например, в последнее время коммерческое и изобразительное искусство Японии, быстро распространяющееся в Восточной и Юго-Восточной Азии, показывает, что чем более азиатские страны развиваются технологически, тем более они подпадают под «культуру зависимости», западную культуру, что заметно в работах Такаши Мураками, Ёситомо Нара и многих других.

Художники Брайан Юнген и Ромуальд Хазуме демонстрируют, что результатом художественного мультикультурализма является двойная потеря: утрачивается самобытность малых народов, но и цивилизацию они в полной степени не способны воспринимать, предпочитая кроить из неё свои традиционные предметы и образы. Так, Юнген шьёт церемониальные маски индейцев северо-западного побережья США из распоротых кроссовок Nike. Хазуме аналогично использует любой синтетический утиль, встречающийся в любом современном поселении.

Эти вопросы породили в 1990-х так называемую *постколониальную теорию* (*постколониализм*) — определённый постмодернистский интеллектуальный дискурс, состоящий из анализа и реакций культурного наследия колониализма. *Постколониализм* направлен на изучение истории европейского колониализма отчасти как терапевтический подход, который помогает вспомнить колониальное прошлое и его последствия. Постколониальная логика приводит художников к осмыслению земной цивилизации как эпохи googlemaps, когда не осталось ни одной точки на карте, где была бы сокрыта тайна, — terra incognita.

В моду входят проекты, в сущности игнорирующие понятие истории. Наиболее эмблематичным примером может служить проект Жана-Юбера Мартена «Один образ может скрывать другой. Арчимбольдо — Дали — Ретц» (Париж, 2009), и «Бесконечная загадка. Дали и магия многозначности» (Дюссельдорф, 2003).

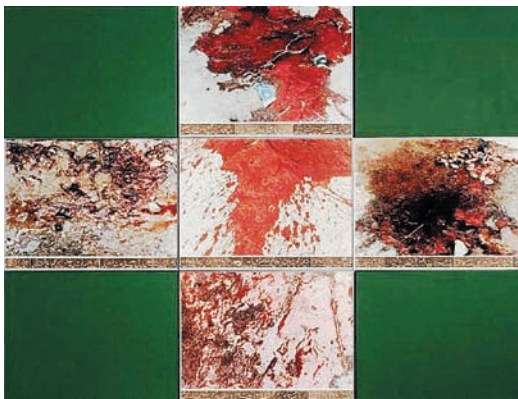
Постколониализм — одно из течений в современном искусстве, направленное на преодоление последствий экономико-политической и культурной зависимости «незападного мира» от западных образцов и прототипов.

Подробнее о постколониализме в современном искусстве см.: Akin Adesokan . *Postcolonial Artists and Global Aesthetics* . Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press , 2011.

G.Dimitriadis, C. McCarthy. *Reading and teaching the postcolonial: From Baldwin to Basquiat and beyond*. New York: Teachers College Press, 2001.



Такаси Мураками. «Reborn» (2012)



Рашид Араин. «Зелёная картина 1» (1985–86)



Ромуальд Хазуме. «Bidon Arme» (2004)



Ширина Нешат. «Женщины Аллаха» (1993–1997)



KIMSOOJA. «2727 KM Bottari Truck» (2001). Из серии «Cities on the Move» (1997–2001)

Западный, или классический, ориентализм подчеркивает видение самим западным не-западного Другого и «замораживание» того, Другого, в категориях этнической, религиозной и духовной сущности. Восточный ориентализм предполагает, что такие категории, как подлинность, являются объектом пристального рассмотрения западным: либо по причине репрезентации самих себя, либо для того, чтобы высветить культурную уникальность. Противостояние этих двух подходов прослеживается в работах художников из бывшего третьего мира, которые заново интерпретируют и разворачивают образы, метафоры, символизм, исходящий из традиций духовности.

Показательным примером могут служить работы Ширин Нешат, в частности её проект 1993–1997 годов «Женщины Аллаха». Это серия чёрно-белых фотографий, созданных Нешат после возвращения в постреволюционный Иран (ранее революция вынудила художницу покинуть страну). На этих photographиях изображены женщины в чадре, зачастую с оружием, чьи лица, руки и ступни покрыты текстами иранской феминистской эротической поэзии. Стратегия Нешат заключается в том, чтобы представить иранскую женщину в самой её непредставимости, заговорить о её немоте, показать её сокрытость. Только так, по ту сторону ориентализма, можно представить угнетённое положение женщины, сохранить её «самость».

Вместе с тем, далеко не многим художникам из «периферийных» стран удалось включиться в центральную систему современного искусства, продолжая при этом проживать у себя на родине. Такие художники, как Риркрит Тираваний, Кимсуджа, Паскаль Мартин Тайю, преодолевая какую-либо культурную детерминированность с помощью своего последующего *реукоренения*, оказываются способными успешно пользоваться знаками своей местной культуры, только находясь в экономическом центре. Они должны учиться говорить на двух языках: одном, обозначающем свое собственное, и другом, откликающимся на присутствие западного.

Современность выдвигает на передний план решение веками накопившихся проблем: ликвидацию бедности, бесправия, развитие здравоохранения и образования. Решение этих проблем при сохранении культурной идентичности — вот главная задача стран, стремящихся обрести себя в глобалистском мире.

Современная фотография имеет полноправное с другими визуальными искусствами положение. Художественные институции признали не только авторскую и документальную фотографию, но заинтересо-

вались некоторыми видами коммерческой фотопроизводства, в частности фотоснимками из области индустрии моды или репортажно-натуралистичными photographиями. Фотография обсуждается критиками и искусствоведами, выпускается немалое количество как теоретической, так и практической литературы об особенностях работы с фототехнологиями.

Будучи детерриториализующим феноменом, увеличивающаяся глобализация художественной сцены, выраженная в автономизации произведений от местной конъюнктуры и в росте транснационального художественного сообщества, вносит свой вклад в обесценивание идентифицирующего подхода, как сексуального и телесного, так и территориального и национального.

1.14. ФОТОГРАФИЯ В ЭПОХУ «ПОСТМЕДИЙНОГО СОСТОЯНИЯ»

Динамично развивающаяся культура информационного общества к концу XX века приводит к кризису традиционной типологии искусства, которая основывалась на наборе материальных средств репрезентации образа (или «носителей» искусства): холст, бумага, камень, дерево, фото- и киноплёнка.

Начиная с 1960-х годов художники контемпорари-арта со всех частей мира (Мэл Бохнер, Роберт Моррис, Ханс Хааке, Даг Хьюблер, Дэн Грэхэм, Брюс Науман, Деннис Оппенхейм, Роберт Смитсон, Майкл Ашер и др.) создавали интермедийные работы с использованием разных художественных средств: текстов, изображений, видео, фотографии, киноплёнки, экрана, телеприёмников, радио и спутниковой связи и пр. Эти практики не только дематериализовывали объект искусства, но и демонстрировали движение к устранению специфичности каждого из художественных средств (*арт-медиумов*) по-отдельности. Полноценно этот процесс был отрефлексирован в художественной и культурологической критике только в 1990-х годах и получил название «постмедийного состояния» искусства.

Впервые термин «постмедийная эра» появляется в теоретических исследованиях Феликса Гваттари, опубликованных в его книге «*Soft Subversions*» (1996). Гваттари использует термин достаточно свободно, прежде всего для политической критики состояния современного общества и появления сети Интернет (он рассуждает о французской сети «Minitel»). Философ прослеживает изменения, связанные с переходом от независимых радиостанций, распространённых в странах Европы в 1970-е годы, к завершению эпохи масс-медиа и наступлению «постмедийной эры», когда медиа становятся средством свободного продвижения разных точек зрения и пересмотра традиционных отношений между производителями и потребителями информации.

В 1999 году Розалинда Краусс публикует своё эссе «*A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*», в котором использует термин «постмедийное состояние» в ином значении. Краусс рассуждает о современном искусстве второй половины XX века и опровергает тезис своего учителя американского теоретика искусства К.Гринберга об обязательной медиаспецифичности «высокого» искусства.

Краусс утверждает, что постмодернизм подрывает веру в особенность, специфику конкретной художественной практики. Технологические новации и цифровые технологии приводят не только к дематериализации объекта искусства, но и к свободному экспериментированию художниками с самыми различными творческими средствами. Так, видеохудожники используют в своём творчестве не только видеокамеру и видеотехнологии, но и цифровую обработку видео на компьютере, перформативные и инсталляционные формы. Фотографы не ограничиваются съёмкой фотоаппаратом, а активно дорисовывают и совмещают фотоизображения на компьютере, создают многослойные коллажи. Искусства, в том числе фотография, перестают существовать как «специфические авторские медиумы» и становятся своего рода «надмедиумами», в постмедийном состоянии которых Розалинда Краусс видит возможности для нового определения фотографии и видео как бесконечно мутирующих, изменчивых и плюралистичных коммуникативных средств эпохи постмодернизма.

Американский культуролог и философ Лев Манович тоже говорит о зарождении особой «постмедийной эстетики», на установление которой повлияли — во-первых, появление в XX веке новых художественных форм (ассамбляж,

Информационное общество — концепция постиндустриального общества; новая историческая фаза развития цивилизации, в которой главными продуктами производства являются информация и знания. Большинство теоретиков постиндустриального общества (Д. Белл, З. Бжезинский), рассматривали информационное общество в качестве одного из проявлений постиндустриализма. Происходит бурное развитие новых научных направлений, таких как информационная теория, информатика, кибернетика и т. д.

Слово «**медиум**» (англ. medium) означает определённый инструмент преобразования опыта в знание, а его форма множественного числа «медиа» обозначает знаки, которые придают смысл событиям повседневной жизни, причем подразумевается существование многочисленных знаковых систем. Медиум — это любой инструмент коммуникации, который передает, или «медирует» значение. Средства массовой информации определяются как медиа: печать, телефон, радио, фильм, телевидение и пр. Оригинальные носители информации, на которых запечатлены произведения искусств, называют медиумами: живопись, скульптура, древние фолианты, архитектура, цифровые произведения и пр.

Lev Manovich. *Post-Media Aesthetics* // *(Dis)Locations*, ed. Astrid Sommer. Karlsruhe: ZKM, 2001.

хэппенинг, инсталляция и пр.), во-вторых, появление новых медийных технологий (фотография, кино и видео) и, в-третьих, цифровая революция. Компьютер способен включить в себя все существующие медиа и предоставляет возможность оперировать данными с помощью команд «скопировать», «интерполировать», «совместить». В этой связи, по мнению Мановича, различия между фотографией и живописью, фильмом и анимацией более не критичны.

Сеть Интернет задаёт формат мультимедиа-документа, в котором объединяются тексты, изображения, звук, графика и пр. Флэш-анимация может быть сохранена на DVD диске, а может быть представлена в программной среде, текст можно читать на КПК или конвертировать в видеоформат для просмотра на экране проектора, интерактивное произведение можно увидеть на выставке, а можно ознакомиться с ним же в сети Интернет.

Вот почему, пишет Л. Манович:

«традиционный концепт творческого средства неприменим к работам в постдигитальной, постсетевой культуре. И всё же, несмотря на очевидную слабость концепта творческого медиума применительно к описанию современной культурной и художественной реальности, он продолжает использоваться».

(Manovich, 2001)

В результате оцифровки любые объекты культуры (образы, произведения прежних эпох) могут быть описаны математически (например, изображение или форму можно описать, используя математическую функцию) и могут быть трансформированы при помощи алгоритмов, то есть обладают свойством *программируемости*. Это даёт возможность перейти от репрезентации образов и звуков (что свойственно произведениям предыдущих эпох) к программированию генерации объектов и форм в соответствии с алгоритмами, задаваемыми разработчиками (дизайнерами, программистами). Художник программирует инструкции по созданию информации на компьютере, а пользователь инициирует генерацию объектов собственными действиями и выбором заданных программой вариантов.

На основе этих качеств Манович выдвинул концепцию авторства как подбора в качестве основополагающего принципа творчества в цифровую эпоху. В компьютерной культуре подлинное создание замещено процессом выбора из меню. В процессе работы дизайнер выбирает элементы из библиотек звуков, моделей, текстур, процессов, кнопок, картинок, фильтров, переходов и т. п. Творческая энергия автора направлена скорее на упорядочение имеющихся элементов, чем на создание принципиально новых.

Цифровая революция в середине 1990-х изменила условия создания и циркуляции произведений искусства, способы рецепции, обсуждения и экспонирования работ современных художников. Само искусство стало иным, открыв для себя новые ценности, экономические возможности и новые способы функционирования.

По мнению Питера Вайбея, организовавшего в 2005 году выставку под названием «Постмедийное состояние» (*Postmedia Condition*), всё современное искусство — постмедийное. Постмедийное искусство — это искусство, которое приходит после господства медиа. Как указывает П. Вайбель:

«Постмедийное восприятие становится нормой для любого эстетического опыта, поскольку в искусстве нет ничего, что не испытывало бы влияния медиа. Никто не может избежать воздействия медиа. Нет и не может быть никакой

Программирование — сложное культурное, социальное и экономическое явление. Ключевыми непосредственными задачами программирования являются создание и использование алгоритмов и структур данных. Кроме прикладного использования в области компьютерной техники термин «программируемость» применяется для исследования социальных (В. Н. Минина, В. Э. Гордон), культурных (Л. Манович, М. Фуллер), искусствоведческих (Ерохин, К. Поул, Т. Корби) проблем.

живописи вне медийного опыта. Нет и не может быть никакой скульптуры вне медийного опыта. Нет никакой фотографии вне медийного опыта».

(Вайбель, 2006: 98)

Опыт работы с медиа гибриден и эклектичен. Соответственно, и жанры фотографии, которые ранее считались самостоятельными, с появлением компьютера начинают мутировать и, взаимодействуя друг с другом, терять свою специфичность. Так, например, в области реалистической фотографии всё чаще используются цифровые эффекты обработки изображений, так что всё сложнее различить, где реальная деталь, а где созданная с помощью компьютера. Так, например, в изданном сборнике лучших цифровых фэшн-фотографий *«The Impossible Image»* работа итальянца Андреа Джакоббе *«Симплекс Конкордия» (Simplex Concordia, 1996)* представляла собой полураздетых мужчин и женщин, позирующих в роботизированных позах в смоделированных искусственно пространствах. Джакоббе показывает, каким образом мода и модная фотография откликнулись на панические настроения и переживания, связанные с концом тысячелетия. «Laura de Palma» — цикл фоторабот британского фотографа Ника Найта, созданный для издания «*Visionaire*» в том же году, — представляла гладкокожую девушку с металлическим стилетом, опоясывающим всё тело и туфлями на шпильках, прорывающихся прямо из голых пяток.

По мнению французского критика и теоретика современного искусства Николаса Буррио (Nicolas Bourriaud), новые технологии оказывают решающее воздействие и на социокультурные аспекты функционирования искусства. В своём исследовании *«Relational Aesthetics»* (1998) он демонстрирует, как эффекты и признаки, свойственные компьютерной революции, проникают в творчество художников, не использующих компьютер в своем творчестве. Буррио прослеживает тесные связи между интерактивным искусством и теми арт-практиками, которые он обозначил как «искусство взаимодействия» (relational art).

В своей последующей работе *«Постпродукция. Культура как сценарий: как искусство перепрограммирует мир»* (2002) Н. Буррио утверждает, что:

«современный художник действует как программист или диджей, который выбирает объекты из области культуры и включает их в новые контексты <...> Современное произведение искусства не обозначает своей целью сворачивание творческого процесса как такового (искусство как продукт продолжает существовать), но искусство становится средством навигации, выхода, генератором активностей».

(Bourriaud, 2002: 19)

Н. Буррио ссылается на новое поколение художников (например, на Риркрита Тиравания), которые в 1990-е годы предлагают арт-работы, где произведение задумывается как место, промежуток, переход и никогда — как завершение, результат. В отличие от конечного, завершённого и инертного предмета, перед которым зрителю предлагается стоять и рассматривать его, здесь произведение являет собой отношение, гипотетически и временно установленное между ситуацией и тем, что она может произвести. Для Риркрита Тиравания, создающего открытые и удобные пространства, зоны отдыха, кафе и кухни, в самих местах искусства. Зрителей приглашают отдохнуть, выпить или поесть, чтобы превратить их в участников процесса и изменить те отношения, в которых они состоят с произведениями, галереей или музеем. Произведение становится местом общения, дискурсивно множественным пространством: контекст является и его субъектом,

Подробнее об истории моды и модной фотографии см.:

Битон С. Зеркало моды. М.: КоЛибри, 2015.

Уильямс В. Фотография. Почему это шедевр : 80 историй уникальных фотографий. Пер. с англ. О. Перфильева. Синдбад, 2014.

Knight N., Sanders M., Poynter P., Derrick R. The impossible image: Fashion photography in the digital age. London: Phaidon, 2000.

Фэшн-фотографии всё чаще походят на артефакты современного искусства (что, например, продемонстрировала выставка «Fashioning Fictions» в Museum of Modern Art в Нью-Йорке в 2004 году).

и его проектом. Выставка сама по себе превращается в произведение, а зритель одновременно является исполнителем и материалом. Событие, процесс, социальное взаимодействие, обмен превалируют над предметом. Роль художника отныне состоит в том, чтобы предлагать публике план, создавать возможности для того, чтобы что-то произошло, — не вещь, но отношение в постоянном становлении: пребывание вместе, воздействующее на поведение каждого. Так мы входим в новую эру, где произведение остается на периферии: оно больше не является центром, а только выражает связи.

Буррио стремится освободиться от медиаспецифичности и медиадетерминизма. В книге «Укореняющийся от стебля» (*The Radicant*, 2009) он указывает:

«Новое искусство означает конец медиаспецифичности, отказ от любых попыток исключить что-либо сущее из области искусства <...> разве что-то могло быть более чуждым искусству, нежели способ мышления, основанный на разделении на дисциплины, на специфики медиа?»

(Bourriaud, 2002: 53–54)

В том, что Никола Буррио называет «эстетикой взаимоотношений», репрезентация отменяется ради отношений с миром, художественные формы уступают место способам человеческих взаимоотношений, искусство-вещь начинает исчезать за искусством-событием.

Некоторые художники, например Альфредо Хаар, изготавливают фотографические изображения только для того, чтобы открыть, расколоть их, чтобы преодолеть репрезентацию и документальную идеологию, установить диалог со зрителями, стимулировать их активную ответственность.

Когда видимое становится уже не данностью, которой следует строго подчиняться, а материалом, который можно формировать по воле художника или зрителя, вопросы сходства, референта, оригинала и копии, модели и симулякра больше неактуальны.

Фотографирование больше не заключается в производстве хороших или плохих копий реальности: оно состоит отныне в том, чтобы актуализировать, делая видимыми здесь и сейчас, проблемы, потоки, аффекты, чувствования, плотности, интенсивности. Так, по мнению А. Руйе:

«переход от традиционной фотографии к [цифровой] не только технический. Он затрагивает саму природу фотографии настолько, что нет уверенности в том, что цифровая фотография — это всё ещё фотография. Во всяком случае, здесь нет слияния. <...> Именно этим разрывом физической и энергетической связи цифровая фотография фундаментально отличается от традиционной, именно здесь рушится тот режим истины, который поддерживала последняя. Референт [и образ] больше не соприкасаются, изображения оторваны от их материального источника. Цифровой мир не знает ни следа, ни отпечатка, потому что вся материя исчезла, потому что изображения как серии чисел и алгоритмов без ограничений поддаются расчёту и бесконечным вариациям. <...> Мы покидаем мир изображений-вещей ради мира изображений-событий, то есть ради другого режима истины, другого использования изображений, других технологий, эстетических практик, ради новых скоростей, территориальных и материальных конфигураций — ради других отношений с временем».

(Ruyé, 2014: 579–582)

Некоторые критики и исследователи говорят о некоем новом состоянии культуры — «постпостмодернизме» (Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков).

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000 г.

Пост-постмодернизм (англ. Post-postmodernism) — термин, обозначающий обновление понимания задач критической теории, философии, искусства, литературы, архитектуры и культуры путём преодоления постмодернизма. Термин «псевдомодернизм» ввёл английский философ Алан Кирби в статье «Death of postmodernism and beyond» (2006), но позднее заменил его на «цифромоде́рнизм» в своей книге «Digimodernism». Одной из особенностей постпостмодернизма является то, что это течение не только отказывается от интертекстуальности, но переходит на качественно новый уровень воссоздания перцептивных и культурных пластов информации, в которых виртуальная реальность занимает одно из ключевых положений и понятие «гиперреальность» является одним из базовых. В искусстве на данный момент уже есть авторы и произведения, которые причисляют к постпостмодернизму, в литературе — это Харуки Мураками, Роберто Боланьо, Дэвид Фостер Уоллес и Джонатан Франзен, в музыке — CocoRosie, Antony and the Johnsons, Жорж Ленц и Девендра Банхарт, в изобразительном искусстве — это Питер Дойг и Олафур Элиассон, в архитектуре — здания Херцога и де Мёрона.

Другие полагают, что современное искусство окончательно становится инструментом власти постдемократического, позднекапиталистического общества. В результате ряд художников 2000-х возвращается к товарному объекту, отказываясь от процесса, и предлагает коммерчески выгодную попытку модернизма XXI века. Этим, вероятно, можно объяснить постепенную утрату институционализированным современным искусством права на лидерство в утверждении нового и современного в искусстве. Роль лидера захватывают разного рода сетевые архивы, базы данных и социальные сети, в которых идут активные дискуссии (в том числе специалистов и арт-критиков) относительно новомодных артефактов, а также планетарно массовые практики пользователей сети Интернет, многопользовательские игровые миры с развитой арт-инфраструктурой геймеров и практики коммуникаций соучастников массовых арт-акций (организуемых уже даже не художниками, а «создателями коммуникаций», дизайнерами перцептивного опыта), которые по старинке всё ещё продолжают называть современным искусством.

Наиболее важные для актуального искусства события в начале XXI века во многом происходят в области популярной и массовой культуры, поддерживаемые стремительно совершенствующимися технологиями.

Как отклик на происходящие трансформации уже в 1990-е годы в США и странах Европы быстро развиваются новые виды и жанры современного искусства: цифрового, компьютерного, интерактивного, виртуального. Большинство арт-проектов в электронном пространстве и в галереях цифрового искусства демонстрируют именно исчезновение искусства, каким его представляли в последние столетия.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
- Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. М.: Азбука-классика, 2007.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
- Аронсон О. Богема: опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности. М., 2002.
- Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения / Кантен Бажак. М.: АСТ, Астрель, 2006.
- Бакштейн И. . Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве / Иосиф Бакштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
- Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
- Беньямин В. Краткая история фотографии / Вальтер Беньямин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Беньямин В.. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
- Беньямин В. Автор как производитель // Учение о подоби: медиаэстетические произведения. М.:Издательский центр РГГУ, 2012.
- Беньямин В. Автор как производитель : эссе //Логос. №4 (77), 2010.
- Бергер Д. Искусство видеть / Джон Бергер. М.: Клаудберри, 2012.
- Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин : Политика & Эстетика. Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

- Бычков В. В., Маньковская Н. Б. КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 2000.
- Взгляд с Востока. М.: MediaArtLab, 2000.
- Гринберг К. Авангард и китч / пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60.
- Даниэль С. М. Искусство видеть. М: Искусство, 1990.
- Дебор Ги. Общество спектакля / Пер. Б. Немана. М.: Логос, 2000. 184 с.
- Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. СПб.: Астерион, 2010. 474 с.
- Дземидок Б., Орлов Б. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология. Екатеринбург, 1997.
- Дыко Л. П. Основы композиции в фотографии. 2-е изд-е. М.: Высшая школа, 1989.
- Дыко Л. П. Беседы о фотомастерстве. 2-е изд., переработ. и доп. М.: Искусство, 1977.
- Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Фредерик Джеймисон // Современная литературная теория: антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. М.: Флинта; Наука, 2004.
- Ерохин С. В. Цифровое компьютерное искусство / С. В. Ерохин. СПб.: Алетейя, 2011.
- Кириллова Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну. М., 2005.
- Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинда Краусс. М: Художественный журнал, 2003. (Классика современности).
- Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Розалинда Краусс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Левашов В. Г. Фотовек. Краткая история фотографии за 100 лет. Н. Новгород: КАРИАТИДА, 2002.
- Левашов В. Г. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа Контент, 2014.
- Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.
- Мерло-Понти М. Феноменология восприятия (1945) / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Медиаарт / MediaArt. СПб.: Новый мир искусства, 2000.
- Мигунов С. А., Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
- Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989.
- Митчел Э. Фотография / Пер. с англ. канд. физ.-мат. наук М. В. Фоминой, под ред. канд. искусств. А. Г. Симонова. М.: Мир, 1988.
- Петровская Е. Антифотография. М.: Три КВАДРАТА, 2003.
- Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995.
- Новые аудиовизуальные технологии: уч. пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005.
- Рауниг Г. Искусство и революция : художественный активизм в долгом двадцатом веке / Пер. с нем. и англ. А. В. Скидана, Е. А. Шраги. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2012.
- Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством : пер. с фр. СПб.: Клаудберри, 2014.
- Савчук В. В. Топологическая рефлексия. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2012.
- Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005.
- Собрание Дома Джорджа Истмена. История фотографии с 1839 года до наших дней. М.: Арт-Родник, 2010.
- Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг; пер. с фр. Виктора Голышева. М.: Ад Маргинем, 2013.
- Турчин В. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем / Валерий Турчин. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
- Тейлор Б. . ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005 / Тейлор Брэндон. М.: СЛОВО/ SLOVO, 2006. 257 с.
- Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов-на-Дону: ЦВВР, 2001

- Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008.
- Новая история фотографии / Ред. Мишель Фризо. СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008.
- Чибисов К. В. Очерки по истории фотографии. М.: Искусство, 1987.
- Arnheim R. Über die Natur der Fotografie. // Theorie der Fotografie III. 1945–1980. Hrsg. von W.Kemp. München: Schirmer/Mosel. 2000.
- Adesokan Akin. Postcolonial Artists and Global Aesthetics . Bloomington and. Indianapolis : Indiana University Press , 2011.
- Bate David. Photography The Key Concepts. Oxford: Berg, 2009.
- Bourdieu Pierre. Photography. A Middle-Brow Art. Translated by Shaun Whiteside. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bourriaud Nicolas. Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Bourriaud Nicolas. The Radicant. New York: Sternberg Press, 2009.
- Bull Stephen. Photography. Routledge introductions to media and communications. New York: Routledge, 2010.
- Burgin Victor (ed). Thinking Photography. London: Macmillan, 1982
- Dimitriadis G., McCarthy C.. Reading and teaching the postcolonial: From Baldwin to Basquiat and beyond. New York: Teachers College Press, 2001.
- Hausmann R. Courier Dada//Ades D., Photomontage. NY, 1976.
- Kingwell M. The truth in photographs: Edward Burtynsky's revelations of excess. Gottingen, Germany: Steidl Publishers. 2006.
- Levine Sherrie. Statement (1982)//Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Lovejoy Margot. Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media New Jersey, 1997
- Kristine Stiles, Peter Howard Selz (ed.). University of California Press, 1996.
- Manovich Lev. Post-Media Aesthetics//(Dis)Locations, ed. Astrid Sommer. Karlsruhe: ZKM, 2001. www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc
- Paul Christiane. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2006. Peres Michael. The Focal Encyclopedia of Photography: Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science. Taylor & Francis, 2007.
- Rush Michael. New Media in the Late 20th-Century Art. London, 1999.
- Szarkowski John The Photographer's Eye. Published by 1966. New York: Museum of Modern Art, 2007. 155 p. Так же: <http://www.tfaoi.com/aa/7aa/7aa982a.htm>
- Siegel Jeanne. Artwords. Discourse on the 60s and 20s. New York: Da Capo Press, New York 1992
- Solomon-Godeau Abigail. Photography At The Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices University of Minnesota Press, 1994.
- Tagg John. The Burden of Representation. Essays on Photographs and Histories. USA: Univ Of Minnesota Press, 1993.
- Taylor B. The art today. London, Calman & Kind LTD, 1995.
- Weibel Peter. The Post-media Condition // AAVV, Postmedia Condition, cat. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2006.
- Wells Liz. Photography A Critical Introduction. Fifth edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

2. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

Цифровая культура — это система механизмов социальной интеграции и производства культурных благ, основанная на использовании цифровых технологий, определяющая образ жизни и ценностно-нормативные ориентиры людей. К феноменам цифровой культуры относят: персональный компьютер и его модификации в виде мобильных устройств, всемирную компьютерную сеть Интернет; технологии искусственного интеллекта, программные средства и приложения, иммерсионные среды виртуальной реальности (включая 3D), видеоигры и мультимедийные системы, инструменты компьютерной графики и визуализации (CGI), цифровые форматы традиционных средств коммуникации (книги, фотографии, аудио- и видеозаписи, цифровое ТВ); современное медиаскусство (в т. ч. цифровую фотографию). Активность аудитории цифровых медиа не ограничивается рецептивными и интерпретационными практиками. Она становится непосредственным участником медийного процесса через производство (благодаря доступности цифровых технологий) и дистрибуцию медиаконтента вплоть до создания собственных медиа. Цифровая культура органично связана с культурой предыдущих эпох. Это хорошо показывают многие исследователи, например Л. Манович, Э. Дарли, О. Грау и др.

Подробнее о цифровой культуре см.:
Gere C. *Digital Culture*. London: Reaktion Books, 2002.
Digital Cultures: Understanding New Media. G. Creeber, R. Martin. N.Y.: Open University Press, 2009.
Hand M. *Making Digital Cultures: Access, Interactivity and Authenticity*. Ashgate Publishing, 2008.
Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Как и многие изобретения XX века, цифровая фотография изначально разрабатывалась для военных и научно-исследовательских целей (впервые цифровая фотография была использована в исследованиях НАСА в США в 1960-х гг.).

За период с конца 1970-х по 1990-е годы цифровые технологии стремительно распространяются по всему земному шару, проникая в жизнь каждого человека. Появляются первые коммерчески реализуемые персональные компьютеры и видеоигровые приставки, цифровые фотокамеры, сканеры, смартфоны и прочие цифровые приборы.

Благодаря стремительному развитию компьютерной техники и технологий, цифровая фотография завоевала большую популярность, практически вытеснив традиционную плёночную фотографию. Цифровая фотография в настоящее время используется повсеместно: в полиграфическом производстве, в журналистике, в научных исследованиях, в рекламе, при создании видео- и кинофильмов, телевизионных программ, средств мультимедиа, в Интернете.

Многие фотографы теперь работают исключительно с цифровыми камерами и, освоив компьютер, не принимают узкую специализацию, выполняя в своих практиках работу и фотографа, и типографа, и графического дизайнера, редактора и оператора. Массивные оптические объективы вытесняются высококачественным цифровым зумом, с плёнки переходят на использование цифровых носителей (флеш-карты и пр.). Даже бытовая фотография часто «снимается» с помощью цифрового захвата с телевизионного экрана или компьютерного монитора.

Повсеместное применение цифровой фотографии в коммерческих индустриях, в медицине, в журналистике, в области современных художественных практик, появление мощных и доступных по цене персональных компьютеров, программного обеспечения для работы с цифровыми изображениями сделало работу с цифровой фотографией доступной не только художникам, но и любому желающему, даже непрофессионалу.

Современный человек ежедневно встречается с самым разнообразным цифровым визуальным материалом: цифровые селфи, фотографии, изменённые при помощи Photoshop и других компьютерных программ, цифровые снимки с камер наблюдения, отсканированные изображения, высокореалистичная компьютерная графика и специальные визуальные эффекты — всё это внешне напоминает фотографию, но технически имеет к фотографии малое отношение.

Тем не менее многие пользователи и зрители по старинке называют фотографией продукты современной визуальной «цифровой революции». Отличить

цифровые образы, созданные с помощью компьютера, от традиционных фотографических изображений становится всё сложнее, поскольку технология достигла значительных успехов в области реалистичности искусственных образов. Как и традиционные фотографические изображения, цифровая фотография может быть распечатана на фотобумаге или опубликована на страницах книг/журналов/газет. Зрителю требуется внимательно всматриваться в изображение, чтобы с уверенностью определить, нет ли в нём признаков искусственности и цифрового редактирования.

В некоторых современных книжных изданиях, посвящённых фотографии, сама цифровая фотография нередко описывается как разновидность традиционной фотографии, которая с появлением цифровой технологии становится более качественной и удобной в использовании. Считается, что техника усовершенствуется, но прежней остается задача необычной, творческой фиксации «документальных» образов реальности.

Даже на выставках современного визуального искусства в качестве «искусства цифровой фотографии» нередко представляются высокоточные изображения природы, реальных или постановочных событий, искусно зафиксированных цифровой фотокамерой.

Всё это порождает вопросы относительно того, что считать искусством цифровой фотографии? Можно ли называть цифровые визуальные образы фотографическими? Имеются ли значимые различия между цифровыми образами и достоверными репрезентациями мира, полученными традиционным фотографическим способом?

2.1. ТЕХНИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ АНАЛОГОВОЙ И ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Термин *аналоговая фотография* условен и частично заимствован из области физики и электроники, где аналоговый сигнал (непрерывный сигнал) — это носитель информации в виде непрерывно меняющегося электрического напряжения или электрического тока. Цифровой сигнал (дискретный сигнал) — электрический сигнал, напряжение которого может изменяться только дискретно и соответствует определённой цифре. Цифровой сигнал воспроизводится посредством единиц и нулей по двоичной системе.

Традиционная фотография является аналоговой, поскольку фиксирует на плёнке любые объекты и события аналогично их реальному существованию во времени и пространстве (в непрерывности процесса «явление — фиксация»), в отличие от дискретности цифровой фотографии, подвергающей образ разбиению на дискретные абстрактные единицы и нули (бинарный код).

В процессе аналоговой фотофиксации лучи света попадают через линзы на разноформатный химический носитель, где после спуска затвора камеры формируется изображение, аналогичное отражённому. Полученный «негатив» затем должен быть проявлен для получения позитива изображения. При этом процесс проявления (качество увеличителя, особенности химического раствора, само затемнённое помещение и другие параметры) самым решительным образом влияет на финальное фотоизображение, проявляющееся на фотобумаге.

В процессе цифрового фотографирования лучи света проходят через линзы фотообъектива и затем попадают на чувствительный сенсор, с помощью

Подробнее о технологии цифровой фотографии см.:

Келби С. Цифровая фотография. Том 1, 2, 3 / Скотт Келби. М.: Вильямс, 2014.

Надеждин Н. Технология цифровой фотографии. М.: Кудиц-Образ, 2004.

Гринберг С. Цифровая фотография : Самоучитель / Стивен Гринберг. СПб.: Питер, 2005.

Кишик А. Цифровая фотография : практ. рук-во по съёмке и обработке изображений в Photoshop CS . М.: ДиаСофтЮП, 2005.

Айсмэнн К., Дугган Ш., Грей Т. Цифровая фотография : Эффективный самоучитель. М.: DiaSoft, 2005.

Быстро и легко осваиваем цифровую фотографию / Д. Сиэгла, Б. Лондон, Д. Аптон, П. Кунс. М.: Триумф, 2005.

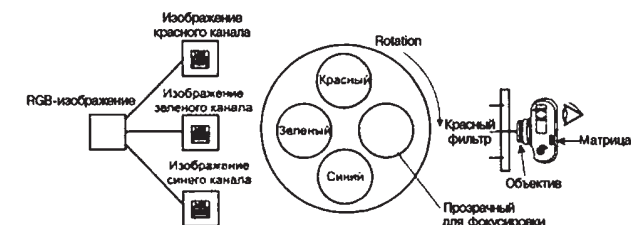
Буш Дейвид Д. Цифровая фотография : мастер-класс М.: Эксмо, 2005.

Литвинов Н. Н. Я люблю цифровую фотографию. 20 программ для хранения, обработки, печати и демонстрации цифровых фотографий : учеб. пос. М.: Только для взрослых, 2002.

Мураховский В. И., Симонович С. В. Большая книга цифровой фотографии. 2-е изд. СПб.: Питер, 2012.

Фриман М. Цифровая фотография: секреты мастерства : пер. с англ. / Майкл Фриман. М.: Добрая книга, 2011.

Фриман М. Дао цифровой фотографии. Искусство создавать удачные фотоснимки / Майкл Фриман. М.: Добрая книга, 2008.



Оцифровка изображения
в светочувствительной матрице

RGB-фильтра разделяющий световые лучи на компоненты спектра, которые в соответствии с их интенсивностью далее конвертируются в цифровой поток с помощью аналого-цифрового преобразователя и сохраняются на флеш-карту или встроенный жесткий диск фотоаппарата. Цифровая технология переводит изображение в сетку *пикселей*, т. е. минимальных элементов изображения, каждому из которых присваивается определенное числовое значение, определяющее для

каждого из них индивидуальное горизонтальное и вертикальное расположение, специфические параметры цвета, интенсивности, контрастности и пр. Цифровой образ не представляет собой оптический след реального референта, как аналоговый образ, а является логической моделью, включающей алгоритмы, с помощью которых информация переводится в удобную для визуального восприятия форму. Компьютер считывает цифровую информацию и декодирует числовые значения в видимое изображение.

Образ в цифровой форме больше не зависит от материальной формы, а потому открыт к самому разного рода модификациям, трансформациям. Функционирование цифровых образов выходит за рамки фотографической теории «механической воспроизводимости образа» и его «массовой репродукции» (Бениамин). Цифровой образ обнаруживает характеристики, обсуждаемые философом Ж. Бодрияром, образы становятся симулякрами — копиями копий без реального оригинала.

Вместе с тем фотографии в цифровой форме обретают небывалую мобильность: они циркулируют по всему миру через сеть Интернет, с помощью и-мейлов, архивов и баз данных изображений.

Цифровые системы оказываются предпочтительнее аналоговых, так как позволяют работать быстрее, получать более качественный результат и предлагают удобство в эксплуатации. Благодаря своей технологической специфике, цифровой сигнал сохраняет данные в неизменном виде независимо от количества воспроизведений. Образ может быть скопирован неограниченное количество раз, причём каждая копия будет неотличима от оригинала.

Цифровое оборудование позволяет получать высококачественные изображения реальности с удивительной точностью и чёткостью. Программное управление фотоаппаратом позволяет пользователям меньше внимания уделять настройкам фотоаппарата при съёмке и не беспокоиться о техниках проявления изображения, которые теперь оказываются не актуальны — изображение появляется мгновенно на экране цифрового фотоаппарата или на мониторе. Вся процедура получения образа оптимизируется по времени и по качеству: не нужно ждать процесса проявки фотографии, необходимо лишь добиться наилучшей картинки на экране и нажать кнопку «START».

Благодаря компьютерному программному обеспечению доступны самые разнообразные способы улучшения и трансформации качеств цифровых образов. Изображение можно монтировать, колоризировать, высветлять, масштабировать и т. п.

Однако обнаруживаются и недостатки цифрового образа. Так, по мнению американского историка искусства Вильяма Дж. Митчелла, исследовавшего особенности цифрового изображения в своей известной книге «The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era»:

«Плёночная фотография включает в себя потенциально бесконечное количество информации, соответственно фотоувеличение (снимка) раскрывает новые подробности, но приводит к зернистости и размытости изображения <...> Цифровой образ, напротив, ограничен в пространственной и тональной детализации и содержит фиксированное количество информации».

(Mitchell, 1994: 6)

Действительно, увеличение («зум») цифрового фотоснимка с небольшим исходным разрешением не привносит детализированности изображению, лишь приводит к искажению контуров оригинального образа, поскольку цифровое изображение имеет технологически ограниченные градации тональной и контурной информации. В результате ничего нового в изображении выявить не удаётся, лишь увеличиваются прямоугольники пиксельной «сетки».

Фотографический аналоговый негатив имеет больший «запас» устойчивости к масштабированию и увеличению образа. Каждый раз, масштабируя образ, можно обнаруживать дополнительные детали изображения и тональные вариации.

Более того, аналоговая фотография — это не только визуальный образ, но и материальный носитель, физический объект. Через собственные физические изъяны, потертости, трещины и пр. фотография сохраняет память о собственной истории, уникальности и аутентичности момента съёмки. Материальные качества фотоснимка могут быть не менее информативны, нежели его визуально-образное содержание. Цифровой фотографии такая аутентика носителя недоступна.

Цифровая технология подвергает реальный объект фотографирования процессу «дематериализации». Как указывает в своей книге *«Each Wild Idea Writing Photography History»* теоретик искусства Дж. Батчен:

«Сущность цифрового образа, его идентификация более не связана с бумагой, частицами серебра, отображением мгновения или оригинальностью; вместо этого образ состоит из пластичного набора цифровых кодов и электрических импульсов <...> Его репродукция, использование, обмен, сохранение и разрушение конституирует нашу культуру»

(Batchen 2001: 155)

Если в аналоговой фотографии поверхность фотобумаги и нанесённый на неё образ составляют видимый материальный образ-объект, то носитель цифрового изображения — цифровой код — невидим, нефиксируем через поверхность цифрового образа. Просматривая цифровые изображения на экране компьютерного монитора, мы не можем ничего сказать про структуру цифрового кода, благодаря которому мы видим изображение; как и рассмотрение самого кода мало что может поведать о деталях конкретного изображения, закодированного этим кодом. Да и код может по-разному конвертироваться в образ: в зависимости от качества и особенностей цифровой аппаратуры могут добавляться ошибки конвертирования или специально накладываться разнообразные фильтры, меняющие изначальное изображение.

В этом смысле любой цифровой образ виртуален: он является репрезентацией потенции к неограниченному разнообразию, это всегда лишь один из множества возможных образов, самим фактом своего существования указывающего на весь необъятный спектр неактуализованных потенциальных комбинаций.



Уильям Дж. Митчелл (William J. Mitchell, 5.12.1944–11.06.2010) — архитектор и урбанист, много лет возглавлявший отделение архитектуры и планирования Массачусетского технологического института. Автор семи книг, среди которых важнейшие исследования цифровой фотографии: *«City of Bits: Space, Place, and the Infobahn»*. Cambridge MA: MIT Press, 1996; *«The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era»*. Cambridge MA: MIT Press, 1992; *«The Logic of Architecture: Design, Computation, and Cognition»*, 1990 и др.

2.2. ПРАКТИЧЕСКИЕ РАЗЛИЧИЯ АНАЛОГОВОЙ И ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

С появлением цифровой технологии фиксации и создания визуальных образов художникам и фотографам стали доступны новые практики: во-первых, это оцифровка уже существующих аналоговых фотографий и др. визуальных материалов с помощью сканеров, цифровых камер и пр. техники; во-вторых, возможность создавать гиперреалистичные образы и моделировать несуществующие в реальности визуальные объекты, используя 3D компьютерную графику и цифровое моделирование; в-третьих, возможность почти мгновенно передавать цифровые образы на значительные расстояния через компьютерные сети.

Работа с аналоговой и цифровой фотографией имеет ряд практических отличий между. Так, аналоговая фотография — это прежде всего сам момент запечатления образа. Фотограф может долго искать подходящую натуру, объект, воссоздавать обстановку для фотографирования. Но, как только фотограф нажал на кнопку спуска затвора фотоаппарата, камера работает автоматически.

Цифровая же фотография — это преимущественно процесс манипуляций с уже полученным образом. Фотохудожник может рисовать на фотографическом образе с помощью программных средств, закрашивать, смешивать цвета и добавлять новые слои изображений, накладывать сотни необычных фильтров и пр. Все эти средства работают в некотором роде механически, программно. Они запрограммированы, функционируют по заложенным алгоритмам. Однако программные алгоритмы цифровой обработки и автоматизм аналоговой фотографии — это не одно и то же. Цифровой «автоматизм» предоставляет художнику больше возможностей и времени для экспериментирования с создаваемыми изображениями, даже если он выбирает установки из программного меню. Аналоговая фотография в этом смысле проигрывает цифровой по вариативности и разнообразию вариантов манипуляции образами.

Конечно, традиционный фотографический процесс проявки негатива всегда подразумевал возможность манипуляции характеристиками проявляемого образа. Художники М. Эрнст, Дж. Хартфилд, М. Рэй, Л. Мохой-Надь и др. в начале XX века применяли различные техники изменения фотоизображений, резки, коллажирования, множественные негативы, рефотографирование, ретуширование и пр. Но, по мнению В. Митчела, все эти методы технически были достаточно трудоёмки, затратны по времени и легко заметны при визуальном осмотре фотографии и поэтому оставались «маргинальными» для обычной практики фотографирования (Mitchell, 1994: 64).

Лишь приход цифровой фотографии кардинально меняет положение. Теперь можно мгновенно изменить любой цвет, вставить любую фигуру на место прежней, незаметно комбинировать реальные объекты с генерируемыми искусственно на компьютере. Ретушь, фотомонтаж, всякого рода художественные эффекты осуществляются здесь гораздо проще, значительно быстрее и, самое главное, практически не требуют от исполнителя каких-либо особых навыков и квалификации. Однако самой впечатляющей является возможность коррекции и полного исправления таких недостатков экспозиции, перспективных и геометрических искажений, которые в традиционной фотографии невозможны. Можно быстро удалить с цифрового изображения загрязнения, пыль, пятна и царапины, откорректировать цвета, яркость и контрастность, усилить резкость, изменить фон, вырезать фрагмент и объединить несколько фотографий и выполнить многие другие операции.

Ранее фотографу необходимо было искать желаемый объект для фотографирования в реальности. Теперь же цифровой образ может быть сгенерирован целиком в компьютере, так что необходимость в реальном существовании его референта отпадает.

Аналоговая фотография в определённом смысле опиралась на случайность, когда фотограф мог получить самый лучший снимок неожиданно для себя. Но с появлением компьютера цифровой образ может в ещё большей степени быть открытым для экспериментирования и случайных творческих находок. Компьютер становится своего рода творческим партнером художника, предлагая иногда такие комбинации, которые сам художник никак не ожидал увидеть.

Одним из основных преимуществ цифрового фото является его моментальная доступность. Это особенно существенно при выполнении срочных работ. Удобство использования жидкокристаллического дисплея, расположенного на задней стенке цифровой фотокамеры, способен оценить даже тот, кто впервые взял такую камеру в руки. Глядя на этот дисплей, вы сразу оцените яркость, резкость и композицию будущего снимка. Даже самые дешевые цифровые фотоаппараты оснащены функцией быстрого просмотра. Буквально через несколько секунд после съёмки можно увидеть качество сделанного снимка.

Преимущества цифровых камер первыми оценили фотожурналисты. Теперь они имеют возможность в течение нескольких минут из любой точки планеты с помощью портативного компьютера и сотового телефона передать снимок на компьютер редакции.

Но, пожалуй, самое главное преимущество цифровой фотографии — простота. В цифровых аппаратах не используется плёнка и, следовательно не теряется время на её обработку, не требуются реактивы для проявления и печати снимков. Не нужно экономить кадры, не нужно идти в пункт проявки, тратить деньги и время. С цифровой камерой этот процесс сокращается до элементарного нажатия кнопки и соединения с компьютером.

Впрочем, есть у цифровой фотографии и практические недостатки. Традиционный фотоснимок, если он корректно проявлен и правильно хранится, доступен для просмотра в любое время.

Воспроизведение цифрового образа требует наличия специального программного обеспечения и компьютерной техники. Визуальное представление цифровой фотографии на экране изменяется в зависимости от того, на каком приборе осуществляется просмотр (на высокоточной плазменной или LCD панели или на экране мобильного телефона), с какими настройками качества изображения, в каком формате представляется файл, используется ли компрессия или перекодирование и т. п.

Кроме того, перенос файла с одной цифровой системы на другую (например, с одного компьютера на другой) может привести к тому, файл вовсе не сможет быть прочитан. Приходится постоянно следить за совместимостью форматов цифрового изображения.

2.3. «ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ» РАЗЛИЧИЯ АНАЛОГОВОЙ И ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Цифровая фотография — детище постиндустриального, информационного общества. Цифровые сети, компьютеры, свобода передвижения людей и капиталов, открытое мировое информационное поле — всё это ведёт

Движение хакеров

Создание и распространение цифровых технологий и Интернета пришлось на время постмодернизма, провозглашавшего устами философа М. Фуко «конец великих метанарративов». Сам Интернет стал воплощением плюралистичности взглядов и мнений. Однако вскоре, как и постмодернизм, Интернет стал новым «великим метанарративом» с его собственными ценностями и идеологемами. Первые предпосылки создания виртуальных идеологий обнаруживаются ещё в 1960–1970-х гг. в этике хакеров. В основе этики хакеров лежит тезис о свободе информации, которая не должна каким-либо образом ограничиваться с помощью бюрократических барьеров. Основные ценности хакеров заключались в свободном и неограниченном доступе к информации, отрицании доверия к любым авторитетам, децентрализованности, бескорыстности и вере в неограниченные возможности нового виртуального мира.

Киберпанк (англ. cyberpunk) — молодёжное движение, возникшее в начале 1980-х годов в США. Основные политические идеи киберпанков — противостояние правительству и корпорациям, которых автор именует Системой. Цель действий адептов киберпанка состоит в установлении контроля над технологией. Хотя киберпанк, как и хакерская субкультура, не был способен перерасти в политическую идеологию, поскольку в его основе лежали ценности крайнего индивидуализма, предполагающего отгороженность участников от общественных процессов, именно киберпанки заложили основу таким более современным течениям Интернета, как киберлибертарианство, криптоанархизм, киберфеминизм и др.

к мировоззренческим изменениям в культуре в целом и в искусстве в частности: переходу от мира субстанций, вещей, объектов к миру событий и процессов, переходу от произведений как средства передачи эстетических знаний к цифровым произведениям как средству переработки, пересборки и переинтерпретации информации; от авторского текста к гиперреалистичным симуляционным пространствам, создаваемым для индивидуальных и коллективных физических действий и взаимодействий пользователей. Поэтому, по мнению исследователя фотографии А. Руйе:

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

(Руйе, 2014: 8–9)

Появление фотографии 150 лет назад было воспринято с энтузиазмом, поскольку механическая природа фототехнологии, казалось, гарантировала беспристрастное, точное отражение действительности, могла показать «жизнь без прикрас», предоставить достоверные свидетельства событий и фактов реальной жизни. Считалось, что аналоговая фотография хранит связь с материальным миром, с тем моментом, когда она производилась, и с теми объектами/явлениями, которые она запечатлела. Р. Барт называл это «онтологическое» качество фотографии *«посланием без кода»*, считая, что присутствует непрерывная связь между реальным миром и его образом на фотоснимке, связь, которую нельзя не учитывать при интерпретации или декодировании фотографии. Поэтому фотография признавалась индексальным знаком или следом того события, что послужило поводом для фотографирования.

Цифровая фотография разрывает индексальную связь между фотоизображением и фотографируемым объектом. Как пишет Митчелл:

«Файлы с изображениями более не следы реальности, и, более того, невозможно зафиксировать оригинальный источник цифрового образа».

(Mitchell, 1994: 50)

В этой связи Митчелл видит важное «онтологическое» отличие аналоговой от цифровой фотографии в «изменчивости цифрового образа». Митчелл признаёт, что фотография всегда была подвержена определённому рода трансформациям — ретушированию, фотомонтажу и пр. (он указывает на работы пионеров фотографии XIX века Генри Пича Робинсона и Оскара Гюста Рейландера, а также на фотомонтажи Джона Хартфилда). Однако большая часть фотографических практик представляла, по мнению Митчелла, «прямую», неретушированную фотографию, которую он определяет как нормальную фотографическую практику:

«Нет никаких сомнений в том, что изменение и редактирование фотографических образов технически непростой труд, требующий определённого времени, из-за чего не часто применяющийся в традиционных фотографических практиках. Когда мы смотрим на фотографию, если у нас нет веских оснований сомневаться, мы предполагаем, что она не была сфабрикована <> Цифровая фотография, напротив, может быть быстро и незаметно отредактирована на компьютере».

(Mitchell, 1994: 67)

Поэтому, по мнению Митчелла, цифровой образ производит собственную действительность, *киберреальность*. Реальность — только поставщик данных для создания цифрового образа. Возникшие на их основе изображения — скорее

поверхности, проецируемые друг на друга «отсканированные» пластические информационные модули. Эти образы изготовлены на экране, созданы в образе как клонированная натура. Собственно говоря, это продукт скорее пластической работы, моделирования с помощью бинарного кода и пикселей на проекционной поверхности экрана.

Достаточно непросто обнаружить различия между оригинальным фотоснимком и фотоизображением, подвергнутым цифровой обработке. Цифровая форма существования образа дезавуирует оригинал (точнее, право предъявления оригинала). Электронный образ позволяет себя воспроизводить бесконечное число раз и всегда оригинально. Проблематично, изучая цифровой образ, требовать предъявления доказательств реальности и оригинальности событий, зафиксированных на фотографии. Возможность любых манипуляций с образом поставила под вопрос аутентичность фотографического образа (реальности), что было воспринято рядом исследователей и современников как катастрофическое для традиционной фотографии явление. Фотография больше не может восприниматься как «окно открытое в мир».

В новых условиях меняется отношение к фотографии. Цифровое фотографическое изображение не воспринимается как совпадающее с реальной вещью ни материально, ни пространственно, ни темпорально. Образ можно бесконечно изменять, дополнять, варьировать, рекомбинировать. Если фотография лишается какой-либо связи с реальностью, она не может более вызывать безусловное доверие зрителя. Такое положение, по мнению американского искусствоведа Фреда Ритчина, приводит к неизбежной *«смерти фотографии в том виде, в котором мы её знали»*, провозглашаемой в его книге *«После фотографии»* (Fred Ritchin. *After Photography*. New York: W.W. Norton & Co, 2009).

Продолжая кибертарианские теории, Уильям Митчелл заявляет, что человечество сделало ещё один эпохальный шаг в сторону совершенствования техник визуальной репрезентации и вошло в «постфотографическую эру», в которой традиционную фотографию ожидает туманное будущее, так же как когда-то «смерть живописи» была постулирована в связи с появлением фотографии.

Как констатирует Митчелл:

«1990-е годы запомнились как время, когда генерируемый компьютером цифровой образ стал вытеснять образ, фиксируемый на плёнке с помощью серебряной эмульсии. <...> К моменту своего столетия фотография уже была мертва или, точнее, кардинально и радикально трансформировалась — как живопись за 150 лет до этого».

(Mitchell, 1994: 19)

Цифровая технология, по мнению Митчелла, позволит избавиться от многовекового авторского контроля над созданием художественных образов. Искусство как объект, значение которого предзадано автором, как оформленная авторская работа будет заменено на иные формы организации арт-мира, в котором свободная циркуляция цифровых образов обеспечит их постоянные мутации и изменчивость. В таком случае различия между автором и читателем, между продюсером и аудиторией перестанут иметь какое-либо значение. Образ более не будет востриниматься ни как «аура», подменяющая собой ритуальный объект, ни как объект потребления. Цифровые образы фрагментированы, циркулируют в глобальных сетях, постоянно мутируя, трансформируясь, складываясь в новые структуры со своими значениями и смыслами.

Киберлибертарианство — собрание идей, сочетающих экстатический энтузиазм по поводу возможных электронных форм жизни и радикальные либертарианские идеи об истинном значении понятий «свобода», «экономика» и «сообщество». Главным постулатом является признание принципиальной неприкосновенности границ индивидуальной и экономической свободы, значительное расширение которых должно стать нормой в информационном обществе. Основные тезисы сетевого либерализма были оформлены в 1996 г. Дж. П. Барлоу в «Декларации независимости киберпространства». Барлоу объявил Интернет «глобальным общественным пространством», в котором нет места органам власти. Он противопоставил киберпространство, объявленное «цивилизацией сознания», реальному миру, подчеркнув тем самым, что Интернет не является физической реальностью. Киберпространство, согласно Барлоу, вообще не подчинено каким-либо законам и регулируется исключительно неписаным этикетом Сети. Ярче всего киберлибертарианская идеология выражена в статьях и книгах Эстера Дайсона, Джорджа Гилдера, Элвина Тоффлера, Джона Перри Барлоу, Тимоти Лири, Николаса Негропonte и др. Уже во второй половине 1990-х годов киберлибертарианство подверглось жёсткой критике леворадикальных философов в лице Р. Барбрука, Питера Ладлоу, М. Дери, Дж. Перди, Хю Бея и др.

Подробнее о критике киберлибертарианства см.:

Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. Питера Ладлоу. Ультра. Культура, 2005.
Барбрук Р. Интернет-революция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

В цифровой век производство культурных благ отличается *процессуальностью*: образы не отсылают к реальности, они создаются друг из друга. Образы в постфотографическую, цифровую эпоху *«не могут гарантировать визуальной правды — или даже служить обозначением устойчивого значения и ценности»* (Mitchell, 1992: 57) Образы становятся материалом, через который субъекты конструируют свою идентичность в киберпространстве. В этом смысле, по мнению Митчелла, такие образы фундаментально отличаются от образов традиционной фотографии и живописи.

Схожую позицию занимает известный исследователь Дж. Крэри, который считает, что искусственные виртуальные визуальные пространства компьютерных образов радикально отличаются от миметических образов кино, плёночной фотографии и телевидения. По мнению исследователя, аналоговая фотография характеризуется:

«статичной перспективой, расположением образа в реальном пространстве, в то время как в компьютерном образе «точка обзора не зависит от положения наблюдателя. <...> Одна из самых важных функций человеческого зрения была отвергнута в практиках, в которых визуальный образ более никак не связан с позицией наблюдателя в реальном, оптически ощущаемом мире», превратившись в «абстрактные визуальные и структурные элементы» для свободной циркуляции и коммуникации пользователей.

(Crary, 1992: 1–2)

Аналоговая фототехнология сыграла свою значимую роль в эволюции техник репрезентации визуальной культуры XIX–XX вв. Однако с приходом цифровых технологий визуальная культура вступает в новую парадигму репрезентации — *симуляционную*.

Компьютер объединяет тексты, звуки, изображения в единые базы данных. Образы не пребывают в поле человеческого зрения, но сохраняются в памяти компьютера. Они не присутствуют физически в реальном мире, а должны быть выведены на дисплей по желанию пользователя. Изображения теперь более похожи на компьютерные программы с алгоритмическим управлением и процессуальными качествами.

Компьютер предлагает альтернативу традиционному ренессансному пространству живописи с его укоренённостью в положениях евклидовой геометрии. Цифровые пространства более не симулякры вещей и объектов, но симуляции пространств, модели для оживления и действия.

В новых условиях эстетической ценностью становится не форма и содержание изображаемого, не визуальный или концептуальный контент произведения, но процесс использования показываемого и отобранного образа. Компьютер снимает различия между формами репрезентации, включая в мультимедийный объект любые медиа (видео, фото, кино, тексты и пр.), превращая объективные формы в мультимодальные среды моделирования.

Фред Ритчин вводит термин *«постцифровая фотографическая эра»* (Post-Digital Photographic Era), считая, что с появлением цифровых техник не только фотография испытывает революцию, но и вся человеческая культура входит в «цифровой век». Весь реальный мир теперь лишь один референт к множествам цифровых симуляционных пространств, в которых все находится в движении, постоянной пересборке и перестройке, от mp3-файлов на планшетах и ноутбуках до пикселей фотографий (Ritchin, 2009: 15–51).

Симуляция (англ. simulation) — имитация какого-либо физического процесса при помощи искусственной (напр., механической или компьютерной) системы. В вычислительной математике «математическое моделирование» используется как синоним симуляции. В постмодернистской философии симуляция — понятие, фиксирующее феномен тотальной семиотизации бытия вплоть до обретения знаковой сферой статуса единственной и самодостаточной реальности. Говоря о различии между симуляцией и репрезентацией, Жан Бодрийяр выводит, что последняя исходит прежде всего из принципа эквивалентности знака и реальности. Симуляция исходит, наоборот, из «утопии принципа равенства, она исходит из радикального отрицания знака как ценности, исходит из знака как возвращения к прежнему состоянию и уничтожения всякой референции». Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. М. : ПОСТУМ, 2015.

2.4. КРИТИКА «УНИКАЛЬНОСТИ» И СПЕЦИФИЧНОСТИ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

В своих книгах начала 1990-х годов В. Митчелл и Ф. Ритчин восторженно принимают «наступившую революцию», утверждая, что сам факт появления цифровой технологии полностью изменяет принципы того, что раньше называлось фотографией.

Однако уже к середине 1990-х ряд исследователей (Л. Манович, Дж. Батчен и др.) демонстрируют более взвешенный подход к определению роли цифровой фотографии.

В своем эссе «*The paradoxes of digital photography*» американский культуролог и исследователь современного искусства Л. Манович приходит к выводу, что само противопоставление аналоговой и цифровой фотографии малопродуктивно (Manovich, 1995). Манович вступает в полемику с основными тезисами В. Митчелла, защищавшего специфичность и особые отличительные качества цифровой технологии в «постфотографическую эру».

Манович признаёт, что благодаря цифровой передаче информации, цифровая фотография потенциально может сохранять образ без каких-либо видимых изменений.

Как пишет Манович:

«Это в принципе верно <...> Однако в действительности вероятность искажений и потерь данных при копировании цифрового образа ничуть не меньше, чем при работе с традиционной фотографией. Каждое цифровое изображение состоит из миллионов пикселей. Вся эта информация требует соответствующего места для сохранения в компьютере; требуется также немало времени (в отличие от текстовых файлов), чтобы передать эту информацию по сети. Чтобы ускорить этот процесс, многие компьютерные программы предлагают функцию компрессирования, чтобы сделать объём файлов меньше, удалив из них часть не критично важной информации. Эта технология предлагает пользователю выбор между качеством изображения и размером информации: чем меньше размер компрессированного файла, тем более заметны визуальные артефакты в образе из-за удаленной информации». <...> Тем не менее «деструктивная компрессия лежит в самой основе современной цифровой визуальной культуры. И это ещё один парадокс цифрового образа: хотя в теории цифровая технология обещает вечную сохранность данных, её реальное использование сопряжено с потерей данных, разрушением и паразитными помехами; искажениями, которые нередко даже сильнее, чем в традиционной фотографии».

(Manovich, 1999: 54–55)

По мнению Мановича, утверждение Митчелла о том, что цифровой образ заключает в себе ограниченное количество информации, а аналоговая фотография — избыточное количество информации, не столь принципиально для практики цифровой фотографии. Действительно, цифровые изображения состоят из строго определённого количества пикселей, но это количество на сегодняшний день позволяет передавать качество изображения гораздо лучше, чем могла себе позволить любая аналоговая фотография. Различия в качестве передаваемого образа между аналоговой и цифровой фотографией больше не существует.

Манович считает, что Митчелл напрасно ассоциирует традицию реалистичного изображения с плёночной фотографией, а традицию коллажа



Лев Манович (Lev Manovich) — философ, арт-критик, эксперт в области Новых медиа, профессор Высшей школы Городского университета Нью-Йорка, руководитель лаборатории Software Studies Initiative, автор книг «*The Language of New Media*» и «*Software Takes Command*», переведённых на множество языков мира.

и монтажа — с цифровой. Все эти техники свойственны как аналоговой, так и цифровой фотографии.

Манович считает, что не правы и те, кто рассматривает цифровую технологию как угрозу достоверности аналоговой фотографии, для которой нормой было документальное и нерукотворное отражение реальности (например, в жанре уличной фотографии). Такая фотография, по мнению Мановича, вовсе не норма, а лишь одна из форм фотографических практик, и множество фотографов прошлого комбинировали, редактировали и ретушировали свои фотографии (например, викторианские фотоальбомы или фотомонтажи Оскара Рейландера).

Как заключает Манович:

«Цифровая фотография не отменяет „обычную“ фотографию, потому что „обычная“ фотография никогда не существовала <...> Логика цифровой фотографии кроется в её исторической преемственности и дистанцировании от традиции. Цифровой образ стремится порвать связи с семиотическими режимами, способами представления и зрелищными принципами фотографии и вместе с тем делает эти связи ещё крепче».

(Manovich: 2003: 241–245)

Американский исследователь, арт-критик Дж. Батчен идет ещё дальше и доказывает, что не только фотомонтажи и коллажи, но и любая фотография всегда рукотворна и манипулятивна:

«Самим актом перевода реального трёхмерного мира в двухмерный мир изображения на фотографии фотограф неизбежно фабрикует образ, который делает».

(Batchen 1997: 212)

На примере жанра фотожурналистики Дж. Батчен в статье *«Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography»* показывает, что работа с фотографией никогда не подразумевала обязательного сохранения на фотоизображении какой-то «всеобщей» истины:

«Традиционная фотография — то, чему наша культура всегда безоговорочно доверяла, никогда не была „истинной“ по сути. Фотографы влияют на любой фотоснимок, который они делают, будь то выбор плана или непосредственное определение интерьера съёмки; или выбор, обрезка и другие способы работы с кадром, включая высветление, ретуширование и масштабирование финального изображения в момент проявки плёнки и, наконец, при добавлении надписей и прочих элементов к изображению, чтобы объяснить то, что хотел выразить фотограф».

(Batchen, 1994: 48)

Дж. Батчен утверждает, что технологические изменения не влекут исчезновения фотографии, которая не исчерпывается только лишь своими технологическими качествами. История фотографии показывает, что на пути её становления постоянно происходили технологические открытия и ни одно из них не привело к «смерти» фотографии. Любая технология всегда несла в себе идеи, смыслы, зависящие от экономических и социальных условий общества. Фотография и есть ещё одно средство выстраивания связей человека с природой, обществом, историей, временем и пространством.

Согласно Дж. Батчену, цифровая фотография делает то же самое, что фотография делала всегда, — *«отражает мир в качестве версии этого мира»*. В этом случае цифровая технология предстаёт не как тотальная визуальная революция, но как закономерная и неизбежная эволюция самой фотографии. В век дигитализации, геномной инженерии и косметической хирургии, виртуальной реальности,

искусственного интеллекта не существует разделения между природой и культурой, человеческим и нечеловеческим, реальным и вымышленным. Границы между фотографией и другими творческими средствами (медиа) размываются, так что, с одной стороны, фотография повсеместна, но, с другой, непросто определить её именно как фотографию. Фотография не исчезает и не умирает, но существенно изменяет свою сущность, свои смыслы, задачи и ценности.

Ряд исследователей (Ritchin, 1990; Warburton, 1998) указывают, что цифровые технологии, вместо того чтобы затмить собой документальную, репортажную и журналистскую фотографию, позволили улучшить качество, скорость и достоверность работы с реальными событиями и фактами. Конвенции аналоговой фотографии продолжают существовать в пикториальных образах цифровой фотографии и в цифровых работах современных фотохудожников.

В книге *«Photography: A Critical Introduction»* Лиз Уэллс отмечает, что индексальность играет лишь малую роль в конструировании значения фотообраза. Смысл фотографии «всегда коррелирует с замыслом фотографа» (Wells, 2004: 314). Вместо того чтобы искать технические различия между традиционной и цифровой фотографией, необходимо рассматривать, какие социальные и культурные условия привели к созданию конкретного фотообраза и «разбирать, как используются образы, кем и с какой целью» (Wells, 2004: 317).

Wells L. *Photography: A Critical Introduction* / Liz Wells. 3 edition. Routledge, 2004.

Признавая, что различия между цифровым и аналоговым способом представления фотографии всё же существуют, Уэллс предупреждает, что те, кто чрезмерно превозносит «уникальные» качества цифровой фотографии, не учитывают тесных её связей с фотографической культурой в целом.

Художница и теоретик искусства Марта Рослер доказывала, что обязательное требование незыблемой реалистичности вовсе не является непреложным качеством самой фотографии: *«ассоциирование фотографии с объективностью — это стереотип нашего времени»* (Martha Rosler, 2004: 264), и он влияет на наше понимание того, что есть фотография так же, как и другие идеи модернистского века, такие, например, как мнимая *«вера в прогресс»*. Чтобы разобраться в том, что такое фотография, необходимо обращать внимание на фундаментальную связь фотографии и её документальных качеств с социальными, политическими и дискурсивными контекстами, что сближает цифровую и аналоговую фотографию.

Таким образом, несмотря на все технологические и практические различия между цифровой и аналоговой фотографией, очевидны их взаимосвязь и взаимовлияние.

Сами цифровые фотоснимки нередко с трудом визуально отличимы от традиционных. Поэтому, когда мы смотрим на цифровые образы на экране, в журналах, в рамках, мы продолжаем называть их фотографиями, интерпретируем их как фотографии и получаем удовольствие от цифровых образов не меньшее, нежели от традиционных фотоизображений. Цифровой фотографический снимок чаще всего воспринимается как знак фотографии, которая в свою очередь воспринимается как знак реальности.

2.5. ФОТОГРАФИЯ В ЭПОХУ ПОСТСЕТЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

Если практики цифрового фотографирования в определённой степени родственны практикам традиционной фотографии, то социокультурный аспект циркуляции изображений претерпевает значительные трансформации начиная с последнего десятилетия XX века.

Цифровые образы обретают новую среду распространения благодаря экспансии сети Интернет, а также с появлением доступных по цене смартбуков, смартфонов и iPad-ов. Компактные мультимедийные устройства объединили в себе возможности мобильной связи, выхода в Интернет, цифрового фотографирования и воспроизведения изображений и видео, работы с программами и приложениями. Будучи соединены с многопользовательскими социальными сетями в Интернет (*Фэйсбук, ВКонтакте, Фликр* и др.), они позволили людям практически мгновенно обмениваться любыми изображениями, заимствовать и цитировать любые образы. Так, Инстаграм (Instagram.com) — одна из наиболее популярных социальных сетей для обмена фотоснимками и различного рода изображениями. По состоянию на 2015 год количество аккаунтов в Инстаграме превысило 400 миллионов.

С распространением смартфонов (iPhone, Samsung, HTC и др.) со встроенными мегапиксельными камерами и средствами простой работы с изображениями фотографирование становится неотъемлемой частью жизни любого человека. Приложения для iPhone и Android позволяют пользователям увеличить возможности своих смартфонов и редактировать изображения «на лету». Любой может использовать профессиональные пакеты для работы с изображениями, такие как Adobe Photoshop или Final Cut. Новое поколение пользователей осваивает профессиональные техники обработки образов и демонстрируют работы такого качества, что всё сложнее различить профессиональную и любительскую фотографию.

В начале 2000-х годов практически все производители фотокамер (Nokia, Canon, Fujifilm и др.) перешли на цифровую платформу. Те, кто не успел перестроиться, быстро обанкротились (как, например, Polaroid и Eastman Kodak).

С усовершенствованием качества фототехники различия между профессиональной и любительской фотографией всё менее различимы. Любой владелец цифровой фотокамеры среднего ценового диапазона может получить фотоснимки хорошего качества, а также передавать изображения и обмениваться ими через сеть Интернет.

Цифровые технологии обеспечили пользователей более удобными средствами для личного самовыражения, для общения с другими людьми. Терабайты контента, генерируемого пользователями, демонстрируют стремительное развитие нового типа рецепции визуальных образов, основанного на массовых взаимодействиях пользователей, на практиках соучастия в производстве контента и осуществления интерактивных коммуникаций. В таких практиках функция фотографических образов заключается не только и не столько в сохранении и демонстрации зафиксированных на фотоизображении моментов личной жизни или демонстрации реальности. Цифровые изображения становятся удобным материалом для самопрезентации в Сети, экспериментов с идентичностью, комментирования, коммуникации. Так, например, любители многопользовательских онлайн-игр («World of Warcraft», «Ultima Online» и пр.) часто загружают скриншоты самых ярких и запоминающихся моментов игры или фоторуководства по прохождению сложных игровых заданий на сайты-хостинги цифровых фотографий (Flickr, Яндекс. Фотки).

Пользовательские сетевые практики по обмену цифровыми изображениями (так называемая фолксонмия) представляют собой свободную циркуляцию образов, их комментирование и переинтерпретацию посредством создания тегов и сылок. Авторство здесь подразумевает не создание нового изображения,

но переставление существующих образов в новые контексты. Смысловое поле изображений не ограничивается замыслом автора, но свободно назначается любым человеком, кто заинтересован в подобных практиках.

Как указывают Ж. Делез и Ф. Гваттари:

«Поскольку значение изображений не фиксировано, и образ может быть вычленен из бесконечного потока данных и затем использован в новых контекстах и процессах, он обнаруживает себя как соединительное звено между цепочками значений, силовыми потоками и ситуациями».

(Deleuze and Guattari 2003: 7)

В связи с распространением цифровых технологий многие исследователи (O'Reilly, Battelle, Pierre Lévy, Jenkins) отмечают изменения в сфере культурного обмена: переход крупных медиакорпораций от производства контента к предоставлению платформ для контента, создаваемого самими зрителями-пользователями (например, Flickr, YouTube, Zenfolio, Яндекс.Фотки и др.).

В статье «*The Practice of Everyday (Media) Life*» (2008) Лев Манович обсуждает движение от традиционных медиа к «социальным медиа», выявляя результаты влияния этого перехода на культуру и современное искусство. Он обозначает современное состояние цифровых визуальных практик как «*постсетевую культуру*» (*post-net culture*). Для Мановича постсетевая культура — это особое состояние современной жизни и практики культурного производства в обществе, при котором коммуникация осуществляется не от разработчиков (авторов) к зрителям (аудитории), но от одной группы пользователей к другой («*от-многих-к-многим*»).

Концепт постсетевой культуры демонстрирует, как тотальная технологичность современного социума, соединение массовых коммуникаций и современных форм искусства, потеря специфичности каждого из искусств, глобальные сетевые коммуникации и индивидуальные пользовательские практики изменяют традиционные границы того, что ранее называлось искусством. Постмодернистское, постмедийное и постсетевое состояние делает современное искусство современным.

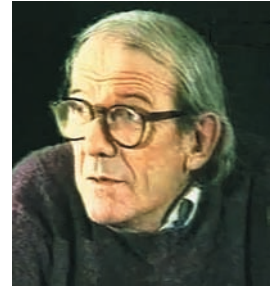
Следующий парадигмальный шаг, вероятно, появление доступных технологий многомерной цифровой фотографии, трёхмерных видео и компьютерной графики, которые вместе с высокоточными камерами захвата движения и техникой проецирования изображения на сетчатку глаза откроют новые возможности для навигации и управления технологическими виртуальными реальностями и дополнят привычную окружающую реальность нашего мира многомерными виртуальными образами.

2.6. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ СЕГОДНЯ?

Цифровая фотография всё еще связана с традиционной (аналоговой) фотографией, но предоставляет новые возможности для коммуникации, становится особым средством обмена и циркуляции информации.

Цифровая фотография — своего рода карандаш или кисть в руках современного художника и пользователя. Её можно использовать и для фиксации жизни, и для творческих практик, и в качестве средства коммуникации с друзьями, знакомыми, и для множества других задач.

Если специфическим качеством традиционной плёночной фотографии всегда считалась достоверная фиксация реальности, то современная цифровая фотография не только теряет любые основания для утверждения собственной



Жиль Делёз (Gilles Deleuze) — французский философ, представитель континентальной философии, крупнейший представитель постструктурализма. Совместно с психоаналитиком Феликсом Гваттари написал знаменитый трактат «Анти-Эдип» (1972). Делёз и Гваттари ввели в философский лексикон термины «ризома», «шизоанализ», «тело без органов».

онтологии (она может быть чем угодно), но представляет собой процесс свободного управления образами, а не фиксацию конкретных образов. То, что цифровая фотография — это прежде всего практика управления образами, а не только опыт рассматривания фотоснимков, позволяет рассуждать о цифровой фотографии как преимущественно *процессуальной практике*.

Если традиционная фотография рассчитана на всматривание, вглядывание и интерпретацию, представляет собой ценностный объект, призванный сохранить и передать образ, выбранный автором, цифровая фотография не имеет никакой «онтологической» ценности вне практик её конкретного использования.

Как точно подмечает Л. Манович:

«изображение — более не то, во что следует пристально вглядываться, погружаясь в воспоминания, чтобы оценить, насколько эффект реальности точно схвачен изображением. Цифровое изображение — то, что ожидает активного использования, зумирования или нажатия мышкой на часть образа, содержащего гиперссылки на другие образы. Новые медиа превращают изображения в «образы-интерфейсы» и «образы-инструменты».> Изображения становятся интерактивными, поскольку функционируют как интерфейсы между пользователем и компьютером или другими устройствами».

(Manovich, 2001: 183)

Цифровая фотография, по мнению американского философа Питера Луненфильда, потеряв свою индексальную связь с реальностью, становится новым средством выражения, своего рода индивидуального «письма», «как письменный текст», поскольку:

«истинность цифровой фотографии должна рассматриваться в наше время с той же долей доверия, как и истинность письменного текста. Таким образом, намечается определённый возврат к эстетике дофотографической эры, семиосфера которой вновь сводится к логике противопоставления слова и изображения, но на этот раз и слово и изображение едины в том, что они есть двоичной код».

(Lunenfeld, 2001: 61)

Теперь любой может общаться и конструировать собственную идентичность благодаря свободному обмену цифровыми образами. Но для того, чтобы освоить язык цифровых образов, необходимо владеть набором кодов и знаний, в том числе знаний в области медиатеории и медиапрактики.

Как показывает искусствовед и арт-критик американка Кристиан Поул:

«[...] невозможно рассматривать цифровые произведения лишь в контексте истории художественных практик: история технологий и медиаисследований оказывает не менее важное влияние на становление и рецепцию этих искусств. Искусство новых медиа требует владения медиаграмотностью».

(Paul, 2008: 5)

Сегодня, вместо того чтобы задавать вопрос, что такое цифровая фотография, более уместно интересоваться, что можно сделать с помощью цифровой фотографии. Можно сказать, что произошел значительный шаг вперед от эстетики авторского подражания природе, действовавшей со времён Платона, к функциональной эстетике свободного использования медиаинформации, утвердившейся с приходом постмодернизма. Вместо того чтобы стать нематериальным симулякром (Бодрийяр) или всеобщей визуальной галлюцинацией (Гибсон), цифровой образ апеллирует к реальным, и в этом смысле «материальным» действиям пользователей, реальным взаимодействиям соучастников коммуникационных процессов

с помощью цифровых изображений. «Материальность» и конкретность индивидуальных пользовательских действий с цифровыми изображениями играет важную роль в генерации смыслов и значений конкретных медиапрактик.

В своем исследовании *«Новая философия для Новых медиа»* американский философ и исследователь цифрового искусства Марк Хансен доказывает, что взаимодействие пользователей с цифровыми образами не ограничивается только лишь манипуляцией внешними качествами и обменом изображениями. Он устанавливает, что современное цифровое искусство демонстрирует парадигмальный сдвиг эстетических доминант в современной культуре: от долгое время доминировавшей «окулярноцентричной» эстетики к тактильной, гаптической эстетике и кинестетическим режимам пользовательских взаимодействий, осуществляемых благодаря прямой связи между цифровыми образами и телесностью участников, которые интерпретируют, создают и актуализируют образы, делая их ценностными для других (Mark B. N. Hansen, 2004).

Можно ли утверждать, что с появлением цифровой фотографии человек стал видеть мир и взаимодействовать с окружающей действительностью по-иному? Вероятно, можно дать утвердительный ответ. Мы живем в культуре, основанной на циркуляции визуальных образов, и новые поколения молодёжи с рождения обучаются считывать, понимать и использовать цифровые изображения. Эти навыки применяются как в повседневной жизни, так и в области учёбы, науки и искусства. Зрители привыкают к роли пользователей, манипуляторов, актантов, взаимодействующих с цифровой техникой. Они обладают техническими возможностями ежедневно создавать, перерабатывать и интерпретировать сотни, тысячи самых различных цифровых изображений. Став планетарным, благодаря обмену сети Интернет, цифровой образ воспринимается как средство для самовыражения пользователя, как материя взаимообмена информацией и возможность для массовых коммуникаций.

В искусстве современной цифровой фотографии, в которой любой образ — это опыт ментального (интерпретационного) и физического (манипуляционного) действия зрителя (пользователя), задача автора как организатора коммуникаций — не выражение какой-либо идеи/идей, не запечатление реальности, а создание разомкнутого, свободного коммуникационного пространства для зрителя или пользователя. Пользовательский опыт навигации в этом смоделированном визуальном, концептуальном, физическом пространстве смыслов и образов характеризует *искусство цифровых медиа*. Результаты и процессы взаимодействий, ощущения и эмоции, испытываемые пользователем, самореализация его возможностей, а вовсе не сама форма конкретной цифровой фотографии/фильма/программы как объекта самовыражения художника или независимая текстуальная структура оказываются определяющими для обсуждения статуса цифровых произведений в современной художественной культуре.

Такая эстетика связывает цифровую фотографию с современными формами медиаискусства, в частности с эстетикой *цифрового, компьютерного и виртуального искусства*.

ЛИТЕРАТУРА

- Айсманн К., Дугган Ш., Грей Т. Цифровая фотография : Эффективный самоучитель. М: DiaSoft, 2005.
- Барбрук Р. Интернет-революция / Ричард Барбрук. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. М.: ПОСТУМ, 2015.
- Буш Дейвид Д. Цифровая фотография. Мастер-класс М.: Эксмо, 2005.
- Гринберг С. Цифровая фотография : Самоучитель / Стивен Гринберг. Спб.: Питер, 2005.
- Келби С. Цифровая фотография. Том 1, 2, 3 / Скотт Келби. М.: Вильямс, 2014.
- Кишик А. Цифровая фотография. Практическое руководство по съёмке и обработке изображений в Photoshop CS . М.: ДиаСофтЮП, 2005.
- Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. Питера Ладлоу. Ультра. Культура, 2005.
- Литвинов Н. Н. Я люблю цифровую фотографию. 20 программ для хранения, обработки, печати и демонстрации цифровых фотографий : Учебн. пособ. М.: Только для взрослых, 2002.
- Мухомовский В. И., Симонович С. В. Большая книга цифровой фотографии. 2-е изд. СПб.: Питер, 2012.
- Надеждин Н. Технология цифровой фотографии. М.: Кудиц-Образ, 2004.
- Быстро и легко. Осваиваем цифровую фотографию / Сизгла Д., Лондон Б., Аптон Д., Кунс П. М.: Триумф, 2005.
- Фриман Майкл. Цифровая фотография: секреты мастерства : пер. с англ. / Майкл Фриман. М.: Добрая книга, 2011.
- Фриман М. Дао цифровой фотографии. Искусство создавать удачные фотоснимки / Майкл Фриман. М.: Добрая книга, 2008.
- Batchen Geoffrey. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography//Aperture 136, 1994. Так же см.: Batchen G. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography. Art and Electronic Media. ed. Edward Shanken. London: Phaidon Press, 2009.
- Batchen Geoffrey. Each Wild Idea Writing Photography History Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001
- Batchen Geoffrey. Burning with Desire. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Crary Jonathan. Techniques of the observer , on vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- Creeber G., Martin R. (eds.). Digital Cultures: Understanding New Media/eds. N.Y.: Open University Press. 2009.
- Deleuze G. & Guattari F. A Thousand Plateaus, Trans. B. Massumi. London: Continuum. 2003.
- Geoffrey Batchen. Each Wild Idea Writing Photography History Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Gere C. Digital Culture. London: Reaktion Books. 2002.
- Hand M. Making Digital Cultures: Access, Interactivity, and Authenticity. Ashgate Publishing, 2008.
- Hansen Mark B. N. New Philosophy for a New Media. MIT Press, 2004.
- Hirsch Robert. Light & Lens: Photography in the Digital Age. Focal Press, 2008.
- Lister Martin (ed.). The photographic image in digital culture. Second edition. Routledge, 2013.
- Lunenfeld Peter. Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures. MIT Press, 2001.
- Manovich Lev. The Paradoxes of Digital Photography //Photography after Photography. Exhibition catalog. Germany, 1995.
- Manovich Lev. The Paradoxes of Photography // Liz Wells (ed.) The Photography Reader London: Routledge, 2003.
- Manovich L. The language of new media. MIT Press, Cambridge Mass, 2001.
- Mitchell William J. From Today Photography is Dead// Creative Camera, 1993.
- Mitchell William J. The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge, MA/London: MIT Press, 1994.
- Peres Michael R., Osterman Mark. The Concise Focal Encyclopedia of Photography. Focal Press, 2007.
- Paul Christiane. New Media in the White Cube and Beyond. University of California Press 2008.
- Ritchin Fred. After Photography, New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2009.

- Ritchin Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture, 1990.
- Rosler Martha. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Squiers Carol (Editor). *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*. The New Press 1999.
- Warburton N. *Ethical Photojournalism in the Age of the Electronic Darkroom*// M. Kieran (ed.), *Media Ethics*. London: Routledge, 1998.
- Warren Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (3 Volumes). New York: Routledge, 2005.
- Mahwah, New Jersey London : Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2002.
- Wells Liz. *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, 2003.
- Wells Liz. *Photography A Critical Introduction*. 3 edition. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.
- Wheeler Tom. *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*.
- Wombell Paul (ed.). *PhotoVideo. Photography in the Age of the Computer*, exhibition catalogue. London, 1991.

3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Цифровой художник (англ. *digital artist*) — специалист, который использует цифровые телекоммуникационные технологии для создания электронных изображений и высокотехнологичных цифровых произведений.

Цифровое искусство (иногда компьютерное искусство) — творческая деятельность, основанная на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которой являются художественные произведения в цифровой форме, которые модифицируются при помощи компьютерных программ. Цифровое искусство может представлять формы и образы, имитирующие доцифровые жанры и направления искусства, например цифровой коллаж, цифровую абстракцию, цифровую скульптуру, цифровую живопись, цифровую поэзию, гипертекстовую литературу, цифровую фотографию и пр. Кроме этого, часть практик цифрового искусства направлена на выявление и демонстрацию собственных, присущих только цифровой технологии характеристик. Это использование цифровых технологий в новых видах творчества, попытка выработать новые художественные языки посредством необычного применения цифровых технологий, попытки предсказать возможные пути развития искусства. К последним относятся: интерактивные инсталляции, киберперформансы, мультимедиа-арт, виртуальное искусство, сетевое искусство, гейм-арт, искусство программного обеспечения, Ascii-арт, пиксель-арт и пр.

Совершенствование и широкое распространение цифровой техники в конце XX века оказало значительное влияние на всю сферу современного визуального искусства, в том числе на художественные фотографические практики.

К началу 2000-х годов многие художники отказываются от использования плёночных фотоаппаратов, аналоговых приборов, от ручного процесса проявления изображений и работают преимущественно с цифровой фототехникой и компьютерами. Цифровая техника обеспечила ряд преимуществ перед аналоговой, прежде всего в удобстве, скорости работы, в разнообразии эффектов и способов обработки цифровых фотоизображений. Немаловажную роль в успехе цифровой фотографии сыграл интерес публики к возможностям компьютера как нового творческого средства.

Художники, применяющие цифровую фотокамеру и компьютер для обработки фотоизображений, стали называть себя цифровыми художниками (*digital artists*), а результаты своего творчества — цифровой фотографией (*digital photography*).

Цифровая фотография в визуальном искусстве — это категория творческих практик, связанных с созданием, редактированием, трансформацией и представлением цифровых изображений в качестве авторских произведений. Цифровая фотография может быть представлена как самостоятельное визуальное произведение (фотоснимок, фотопринт, фотолайтбокс), но может включаться в качестве компонента и в более крупные формы, например инсталляции, перформансы, компьютерные художественные программы и базы данных, интернет-проекты.

Цифровую фотографию относят к *цифровому искусству* — направлению в современных высокотехнологичных компьютерных арт-практиках. Кроме цифровой фотографии к этому же направлению относят «цифровую образность» (*digital imaging*), которая представляет собой более широкую категорию цифровых произведений, создание которых не связано с фотографическими технологиями, например сгенерированные и смоделированные на компьютере образы, цифровую живопись, цифровую скульптуру, компьютерную анимацию, 2D и 3D графику и др.

Термин «цифровая фотография» позволяет дифференцировать изображения, созданные с помощью процесса цифрового фотографирования и/или компьютерного редактирования, от изображений, полученных в результате съёмки плёночной аналоговой фотокамерой.

Как указывают исследователи Дж.Д. Болтер и Р. Грусин:

«Цифровой фотограф — тот, кто снимает изображения цифровым способом, добавляет элементы компьютерной графики к обычным фотоизображениям или объединяет две или более оцифрованных фотографий, но всё ещё желает, чтобы результат его деятельности рассматривался как фотография».

(Bolter, Grusin, 1999: 105)

Согласно определению англоязычного издания «*Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*»:

«Цифровая фотография определяется как цифровой захват образа, представляющий собой запись фотографического изображения камерой с электронными датчиками и сохранение данных в цифровом формате, и как цифровая конвертация посредством сканирования плёночных фотокадров или проявленных фотоснимков».

(Tobia, 2006: 391–392)

Таким образом, современное цифровое фотографическое произведение может выглядеть как фотография, но при этом быть создано не только с помощью цифровой фотокамеры, но при использовании и ряда других цифровых техник, таких, например, как оцифровка и переработка видеоизображений, сканирование фотографий, монтаж фотографических снимков с искусственно сгенерированными визуальными образами. Как указывает искусствовед Кристиан Поул:

«Цифровая <...> фотография и печать — это широкое поле работ, созданных и трансформированных в цифровом виде, а затем распечатанных традиционным способом, а также изображения, которые были созданы изначально без использования цифровых технологий, но затем распечатаны с помощью цифровой техники».

(Paul, 2003: 28)

Вопросы идентификации цифровой фотографии как самостоятельной формы художественного творчества стояли довольно остро вплоть до середины 2000-х годов.

Некоторые исследователи признавали сам термин «цифровая фотография» малопримемым, поскольку считали, что цифровая фотография имеет малое отношение к тому, что традиционно называлось фотографией (Mitchell, 1994; Batchen, 2009; Lunenfeld, 2001).

Другие утверждали, что нет смысла выделять цифровую фотографию из других форм творческой работы с компьютерной обработкой визуального материала, поскольку носителем образов в любом случае являются пиксели и цифры. Они предпочитали относить такие образы не к «цифровой фотографии», а к общему направлению, обозначенному как «цифровая образность» (Lovejoy, 2004; Paul, 2003).

Для третьих цифровая фотография — это прежде всего практика фотографирования, но с применением более удобных цифровых камер. Для них цифровая фотография потому и фотография, что подразумевает сам процесс фотографической фиксации образа. По их мнению, изображение не может относиться к цифровой фотографии, если оно получено только с помощью компьютера, будь то синтетический образ или коллаж из фотографий со сгенерированными образами (Bamberg, 2005; Hedgесое, 2006; Келби, 2011; Рудаков, 2007; Гринберг, 2004; Данилова, 2005; Дейвид Д. Буш, 2007).

Сегодня большинство исследователей сходятся во мнении, что художественную цифровую фотографию следует понимать расширенно, не только как

Цифровое искусство может быть определено как искусство, которое исследует компьютерные, инженерные технологии и закодированное в цифровой форме информационное содержание, как инструмент и материал для творчества. Цифровой контент определяется как информационный материал, способный стать проводником идеи, действовать для передачи сообщений, инициирования взаимодействий, как ментальных (интерпретационных), так и физических (интерактивных).

Lucy Soutter. *Why Art Photography*
London: Routledge

изображения, изначально зафиксированные цифровой фотокамерой, но и включать в эту категорию работы, выполненные с привлечением других технических средств: компьютеров, графики, коллажирования, цифрового монтажа изображений, сканографии, 3D-моделирования и пр. (Wolf, 2010, Soutter, 2013).

Так Люси Соуттер в своей книге *«Why art photography?»* (2010) показывает, что цифровая фотография — мультидисциплинарное поле современных художественных практик: это и комбинирование фотографий с элементами оцифрованных живописи, скульптуры, видео, включение фотографий в перформансы и инсталляции, сканография, термографическая образность, фотографии, скомбинированные с 2D и 3D компьютерной анимацией и пр. Исследовательница полагает, что в постмедийный век компьютеров любые разграничения между фотографией и другими художественными формами становятся малозначимыми, что очевидно из творчества многих современных художников, например Эвы Стенрам, Йона Рафмана, Кенджи Хирасава, Ричарда Колкера, Уалида Бешти, Рэйчел Харрисон, Клиффорда Оуэнса и др.

Для эстетики цифровой фотографии более важны не технологические или формальные различия арт-практик, а то, ради чего эти практики создаются.

По мнению американского искусствоведа и арт-критика К. Поул, современные цифровые художники могут задействовать компьютерные образы для создания работ, близких к эстетике традиционной фотографии, в других случаях цифровая фотография может быть средством исследования специфических дискурсов современного искусства и качеств самой цифровой технологии, её языка и эстетики (Paul, 2003:8).

Ряд фотографов-художников используют цифровые фотоапараты для работы с реальными образами, технологически изменяя и усвершенствуя свои фотографии, стремясь столкнуть образы реальные и искусственные, продемонстрировать образы «идеальной» красоты или необычные качества привычных реальных объектов и событий. Они стремятся к превосходным визуальным качествам своих фотографий, таким, которые не могли быть получены с помощью традиционной аналоговой фототехники. Эту группу можно отнести к *«изобразительной цифровой фотографии»* или жанру *«цифровое искусство фотографии»* (*digital art photography*).

Другие художники в большей степени интересуются созданием экспериментальных и концептуальных произведений, задействуя фотоизображения и возможности цифровой технологии как материал для выражения собственных идей. Они следуют исканиям художников-концептуалистов и постмодернистов, выбрав фотографию для сообщения собственных критических взглядов, демонстрации возможностей технологии и поиска новых режимов интерперсональной коммуникации. Сами цифровые технологии могут становиться предметом критического осмысления в практиках художников. Подобные произведения относятся к общей категории *творческих практик «современного искусства»* (контемпорари арт) и составной частью *«цифрового искусства»* (*digital art*).

Эти две группы творческих стратегий работы с цифровой фотографией не изолированы друг от друга. Работы художников с цифровыми образами нередко пересекаются по использованию технических приёмов, по визуальному контенту и нередко демонстрируются, соседствуя друг с другом в рамках общих выставок.

Принципиальные различия между ними могут быть обнаружены в характере интерпретации образов и специфике зрительской рецепции произведений

цифровой фотографии: первая группа художников-фотографов сохраняет эстетические признаки фотографии как преемницы фигуративного искусства прежних эпох, вторая группа художников работает с цифровой фотографией, опираясь на эстетику современного цифрового искусства, формируя отличные от классических критерии эстетичности, художественности и ценности произведения искусства.

Следует также различать бытовую цифровую фотографию и цифровые фотоработы профессиональных художников и фотографов. По своим стратегиям, целям создания, своей форме и специфике это разные области цифровых творческих практик. Неправоммерно рассматривать бытовую фотографию в сети Интернет, пользовательские изображения, результаты видеозахвата образов с экрана компьютера и пр. с теми же критериями, что и для авторских произведений цифровой фотографии.

Если циркуляция бытовых цифровых образов нацелена на утилитарные задачи массовой рецепции и коммуникации, то произведения цифровой фотографии создаются для демонстрации в галереях и музеях (реже на специальных интернет-страницах) для подготовленной публики и осуществляются при поддержке специальных художественных институций. Первым близок язык традиционной репрезентации и визуального иллюзионизма, вторые нацелены на поиски путей преодоления бытового иллюзионизма, визуальной репрезентации и демонстрируют дискурсивные и концептуальные модели современного художественного языка.

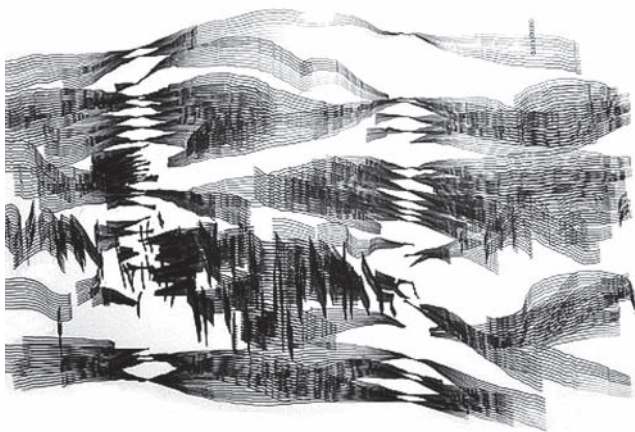
В отличие от свободно циркулирующих в сети бытовых цифровых образов, произведения цифровой фотографии создаются художниками в единственном варианте, сохраняются в музейных и в частных коллекциях. Они оцениваются критиками и искусствоведами в соответствии с исторически сложившимися критериями оценки фотографии и фотографических практик как искусства.

Впрочем, некоторые фотографии, будучи изначально представлены в Интернете на личных страничках пользователей, оказываются столь популярны, что попадают в поле зрения кураторов и исследователей фотографии, далее проникают на профессиональные фотофестивали и выставки цифровых произведений, становясь частью современного искусства.

3.1. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ АРТ-СОБЫТИЙ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Технологическими предшественниками цифровой фотографии можно назвать телеграфные агентства (предшественники технологии факса в 1920-х годах), освоившие передачу по проводам простейших изображений, телевизор (в технологии которого использовался электронный сенсор, для того чтобы направлять свет на лучевую трубку), космические технологии, благодаря которым впервые были применены технологии конвертации аналогового сигнала в цифровой для передачи изображения на большие расстояния, технологии спутникового слежения и медицинские технологии для визуального исследования человеческого организма. Первые сканеры под компьютерным управлением были разработаны в 1950-х годах. Инженеры НАСА (США) сконструировали первый цифровой процессор для работы с изображениями в 1960-х гг., а в 1970-х реализовали технологию цифровой передачи изображений на расстоянии.

Появление цифровой технологии совершило переворот в фотографии и привело к новому всплеску интереса пользователей и зрителей к фотографическим практикам.



Чарльз Ксури. «SineScape» (1967)

Первые эксперименты по созданию цифровых изображений принадлежат американскому художнику и дизайнеру Чарльзу Ксури (Charles Csuri), который задался целью продемонстрировать самые интересные и специфические возможности компьютерной обработки. Это были визуальные формы с периодически повторяемыми структурами, изменение которых на экране управлялось математическими функциями и компьютерной программой. Например, «SineScape» (1967) Чарльза Ксури представлял собой абстрактный пейзаж, прорисованный линиями таким образом, что с каждым повторением образ приобретал всё более специфические характеристики.

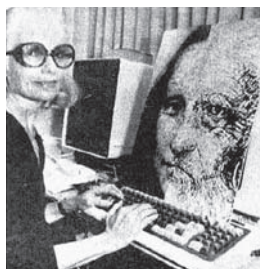
Эксперименты с цифровой графикой под управлением математических функций были не единственным способом творческого использования компьютеров. Художники быстро приспособили технику для совмещения, монтажа и обработки фотоизображений и сгенерированных образов.



Нэнси Бёрсон. «Mankind» (1983–85)

Первые работы такого рода относятся к началу 1980-х годов. Кто-то работал с техникой потребительского уровня, оцифровывая изображения слабого качества с видеокамер, обрабатывая его, используя первые персональные компьютеры Commodore и Atari и распечатывая изображения с помощью чернильных матричных принтеров. Другие, как, например, Нэнси Бёрсон, получили возможность работать с современной техникой и программистами в крупных научно-исследовательских университетах. Они создавали очень необычные и новаторские на то время работы концептуального содержания. Одно из таких произведений «Mankind» (1983) Нэнси Бёрсон (Nancy Burson) представляло собой гибридный фотопортрет из лиц разных народностей, смешанных друг с другом в пропорции, соответствующей популяции каждого из рас. В результате в образе оказалось больше от азиатского типа, но заметны были и элементы внешности других рас.

Нэнси Бёрсон называют пионером цифрового фото, она одна из первых применила технику визуального морфинга — визуальный эффект, создающий впечатление плавной трансформации одного объекта в другой. В наше время морфинг используется повсеместно в игровом и телевизионном кино, в телевизионной рекламе, в компьютерных играх.



Исследовательница Лилиан Шварц демонстрирует «синтетический» портрет Моны Лизы Леонардо да Винчи

Изучением возможностей цифровой обработки изображений в 1980-х годах заинтересовалась американская исследовательница и художница Лилиан Шварц. Она в 1987 году совместила на компьютере основные линии лица Джоконды и автопортрета Леонардо и убедилась в том, что они практически полностью совпадают. Тогда, вместо того чтобы продвигать свою теорию в научных кругах, она недолго думая устроила художественную выставку, на которой выставила изображения с результатами своего научного исследования, обратив на себя внимание. Только в 2006 году Шварц подробно познакомила научную общественность со своими выводами на специальном симпозиуме, организованном во Флоренции. Гипотеза американки была поддержана несколькими специалистами, впрочем, всеобщего признания не нашла.

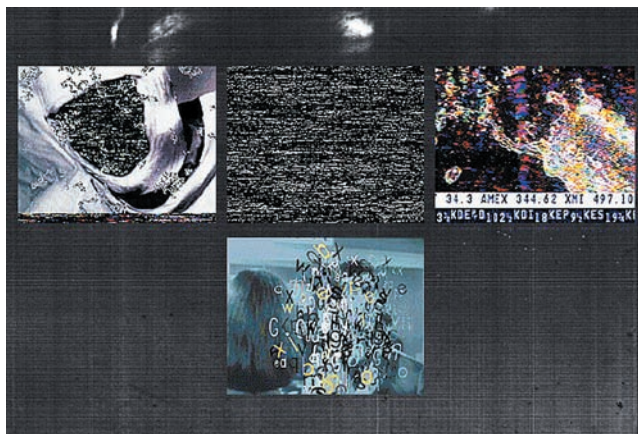
Одно из первых крупных арт-событий, на котором были продемонстрированы артефакты цифровой фотографии, стала выставка «Нематериальное» (*Les immatériaux*), проведённая в Музее современного искусства им. Ж. Помпиду

в Париже с 28 марта по 15 июня 1985 г. Официально кураторство осуществляли два видных специалиста — философ Ж.-Ф. Лиотар и директор Центра технического творчества Т. Шапут. Однако именно Лиотару принадлежит идея выставки.

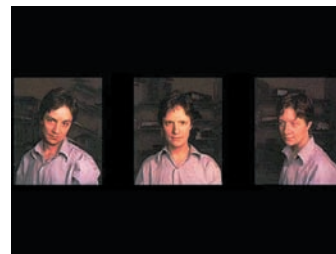
Само название «Нематериальное» является своеобразным ответом на «дематериализацию» искусства, подготовленную поколением художников 1950–60-х годов. Задумывая выставку, Лиотар отразил уже существующую тенденцию трансформации произведения искусства в событие искусства, вовлечение зрителя в активное действие в ходе выставки, создание интерактивного выставочного поля в отсутствие традиционно понимаемой фигуры автора. В «Нематериальном» кураторы отказались от «оформления» объектов в пользу создания эстетического события. Это событие разворачивалось в виде своеобразного интерфейса, состоящего из элементов коммуникативного соединения, представленных как объектами собственно искусства, так и элементами, передающими различного рода информацию, обработанную цифровым способом, а узлами интерфейса становились сами зрители. Нематериальность — одна из главных характеристик эпохи постмодерна. Она отсылает к информационным, цифровым технологиям, мультимедиа, непрощупываемому и неосязаемому. Претворяя замысел Ж.-Ф. Лиотара, на серых стенах выставочного пространства в Центре им. Ж. Помпиду показывались голограммы, фотографии космоса, металлы, снятые через электронный микроскоп.

Первая выставка собственно цифровой фотографии «*Digital Photography: Captured Images, Volatile Memory, New Montage*» была показана в Cameraworks Gallery в Сан-Франциско (США) в 1988 году. Куратор Джим Померой (Jim Pomeroy) в качестве лейтмотива выставки заимствовал слоган авангардистов 1930-х годов: «Любой зритель может стать вещателем». Экспонированные произведения представляли собой изображения и текстовые диаграммы, распечатанные с компьютера в нарочито низкоккачественном варианте, как хомаж к концепциям дадаизма, сюрреализма и конструктивизма. Кураторы задались целью представить компьютерные образы как современные коллажи, состоящие из фрагментарных фотографий и текстов различного происхождения. Компьютер задаёт принципы их построения через сопоставление и соединение разнородных материалов. В этой лоу-фай эстетике грубоватых по разрешению, мозаичных цифровых визуальных образов с заметными искажениями и ошибками передачи (как, например, в работе «*The Noise Factor*» (1988) Джорджа Легради) была выражена позиция, противопоставлявшая цифровую эстетику художников цифровым продуктам массовой культуры — эффектным глянцевым журналам и коммерческим голливудским фильмам. «Эстетика ошибки» не только избегала иллюзионистских эффектов, но и демонстрировала работу компьютера «изнутри».

После появления в открытой продаже первой версии компьютерной программы Photoshop художники получили новые возможности для работы с цифровыми изображениями. Теперь они могли создавать монтажи и обрабатывать образы так же, как дизайнеры крупных медиакомпаний. Таковы серии работ «*Affaires infinies*» Беттины Хоффманн (1997) или «*Le jeu de la règle*» (1992) Алана Флейшера. Первый снимок всегда представляет собой достоверное изображение



Джордж Легради. «The Noise Factor» (1988)



Вибекке Тандберг. Faces #1–12 (1998)



Инез ван Ламсверде. «Sasja»
(1992)



Кейт Коттинем. «Fictitious Portraits»
(1992)



Вали Экспорт. «О.Т. 12.1.» (1989)

фотографического качества. А последующие демонстрируют, как видимое постепенно растворяется, открывая новые горизонты смысла.

К середине 1990-х годов настольные компьютеры стали достаточно быстрыми, чтобы работать с качественными изображениями среднего размера. Усовершенствовались сканеры и принтеры, они стали более доступны по цене, но всё же не для каждого пользователя (для сравнения, «сублимационный» принтер, например, стоил примерно 10,000\$).

Одним из самых ярких событий начала 1990-х годов стала выставка цифровой фотографии по названию «Iterations: The New Image». Кураторы Тимоти Дракери (Timothy Druckery) и Чарльз Стэйнбек (Charles Stainback) показали её в 1993 году на Международном фестивале изображений Montage'93 в Рочестере (США) и в 1994 году в Международном центре фотографии в Нью-Йорке. В ней приняли участие фотохудожники Эд Хилл, Сьюзан Блум, Майкл Бродски, Кэрол Флэкс, Эйшер Парада, Джим Померой и другие.

В 1994 году также увидела свет выставка «Metamorphoses: Photography in the Electronic Age», включившая работы Барбары Кастен, Питера Кампуса, Дэвида Бёрна, Педро Мейера, Нэнси Бёрсон и др. Она открылась в Fashion Institute of Technology в Нью-Йорке и далее показывалась по всей Северной Америке: в Хьюстоне, Тампа, Филадельфии и Сан Хосе, а затем даже в Хельсинки (Финляндия). Эти выставки состояли из изображений, подвергнутых значительным цифровым изменениям с помощью компьютера.

Тенденция выдвижения фотографии на первый план в художественных выставках достигла экстремума на юбилейной Венецианской биеннале 1995 года. Основная экспозиция, посвященная мутациям человека и человечности в модернизме и постмодернизме и названная «Идентичность и инаковость», состояла из сотен и сотен объектов, фотокарточек, материальных остатков «лучевого» искусства с вкраплениями шедевров живописи и скульптуры, которые благодаря контексту также становились «не-произведениями», манифестациями той или иной особенности восприятия, культурной адаптации технического открытия или психического сдвига. Благодаря переизбытку документальных, цифровых, исторических фотографий и фотообъектов, эта художественная выставка превратилась в грандиозный архив улик и вещественных свидетельств о производстве культуры за последние сто лет.

Ещё одно знаковое для цифровой фотографии событие — выставка «Photography after Photography» в 1996–97 годах. В качестве кураторов выступили Хьюбертус фон Амелюнксен (Hubertus von Amelunxen), Стефан Иглхут (Stefan Iglhaut) и Флориан Рютцер (Florian Rötzer). Выставка продемонстрировала способы и техники использования цифровой фотографии в информационном обществе и художественные стратегии художников, задействующих цифровые технологии обработки образа. Основными темами стали телесность человека, идентичность, аутентичность и вопросы памяти. Кураторы захотели разобраться, чем отличается образ, произведённый электрическим, цифровым способом, от образов аналоговых, может ли применение цифровых изображений привести к пересмотру таких фундаментальных понятий, как «реализм» или «репрезентация»?

Большинство художников этой выставки исследовали новые программные средства для творчества (программы Photoshop, Paintbox и пр.) и прослеживали влияние технологии на способы отображения человека и природы: человеческие тела подвергались деформации и мутации (Инез ван Ламсверде), собирались из разных элементов (Кейт Коттинем «Fictitious Portraits», 1992);

фрагментировалась (Вали Экспорт, «о.т.», 1989), теряли свои отличительные внешние признаки (Энтони Азиз и Сэмми Качер «*Dystopia*», 1994), свою индивидуальность (как в серии «*Chimären*», 1982, у Нэнси Бёрсон). Художники обратились к актуальной теме «постчеловеческого», потери идентичности человека в эпоху генной инженерии и косметической хирургии. Они выразили свою неуверенность в преемственности традиционных принципов человеческой культуры в условиях тотальной цифровизации и мутаций человеческой идентичности. В этой ситуации выразить существующие опасения они смогли исключительно средствами цифрового и компьютерного визуального дизайна.

К концу 1990-х практически все полноформатные цветные фотографические проекции, фотопринты, демонстрировавшиеся в галереях и музеях, так или иначе были произведены с использованием цифровых технологий. В некоторых фотоработах влияние цифровых манипуляций было более заметно (Патрик Нагатани, группа Энтони Азиз / Сэмми Качер), в некоторых случаях цифровые манипуляции искусно скрывались художниками (Джефф Уолл, Андреас Гурски). В большинстве же случаев для зрителей выставок было не столь важно, каким способом изготавливались фотоизображения — цифровым или аналоговым, важнее оставались визуальные качества и содержание финального произведения. Таким образом, цифровая технология стала рассматриваться как ещё одно рядовое средство в создании фотографий.

Необычную выставку организовала куратор Миа Файнман (Mia Fineman) в Музее Метрополитен (Metropolitan Museum of Art) в 2012–2013 годах. «*Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*» стала первой крупной выставкой, продемонстрировавшей техники манипуляции и трансформации фотообразов, применявшиеся фотографами задолго до появления цифровой технологии. Выставка состояла из двухсот чрезвычайно выразительных экспонатов, созданных в период с 1840-х по 1990-е годы для самых разных сфер — искусства, средств информации, рекламы, индустрии развлечения и коммерции, политической агитации и пр. Все они проливали новый свет на историю фотографии, прослеживали, как непросто менялось отношение зрителя к фотографической «визуальной правде». Фотографии, представленные на выставке, были трансформированы с помощью самых различных методов, в том числе многократной экспозиции (фиксации двух или более изображений на единый негатив), комбинированной печати (создании одного снимка из элементов двух или более негативов), фотомонтажа, рисунка поверх фотографии, ретуши на негативе или фотокарточке.

Смысл и содержание исходного образа были значительно изменены в процессе манипуляций с изображением. Пространство выставки «*Faking It*» было разделено на семь секций, каждая из которых демонстрировала различные аспекты манипуляций с фотообразами. Так, секция «Совершенство картинки» исследовала фотографию XIX века и попытки фотографов преодолеть технологические ограничения: применялись различные пигменты и ухищрения при проявке, чтобы сделать образ более выразительным и достоверным. Последняя секция выставки «Фотошоп» представляла фотографии второй половины



Энтони Азиз и Сэмми Качер.
«*Dystopia*» (1994–1995)



Карла Родригес. «*Jonathan*» (2014)



Лэйси Прик Хедтке. «*Headless Ghost*» (2013)



Кевин Заппа. «Untitled» (2009)



Глен Граффелман.
«Composition #5» (2013)



Московская Фотобиеннале.
Выставочный зал «Манеж»,
Москва, 2016.

XX века Ива Кляйна, Джона Балдессари, Дуэйна Мичалза, Джерри Уэлсмана и других художников, которые применяли ретроприёмы обработки изображений — замутнение образа, ретуширование фотографий ради того, чтобы размышлять над стереотипами восприятия фотографии как средства «объективной» фиксации реальности.

В январе 2015 года состоялось открытие выставки «*Afterimage: Life After the Death of Photography*» в College of Art and Design в Миннеаполисе (США). Этот ретроспективный показ позволял проследить историю фотографических практик, включая искусство цифровой фотографии. Среди экспонатов выделялись работы Глена Граффелмана, Лэйси Прик Хедтке, Сэма Хулиана, Зуй Мелф, Дэйва Молнара, Стэфани Мотта, Дэйва Рембоу, Карла Родригес, Кевина Заппа.

Художники, вошедшие в экспозицию, своими работами доказывают пластичность и разнообразие фотографии как искусства. Каждое новое поколение фотохудожников не просто копировало старые техники, но переосмысляло их в контексте своего времени. От традиционных для фотографии тем, таких как сексуальность, религия, природа, художники переходили к исследованиям самого материала, поверхности и фотохимических реакций, а далее к техникам цифровой обработки и дискурсам современности. Технически противоположный плёночной химической фотографии, цифровой образ тем не менее не потерял концептуальной преемственности с практиками фотографов-классиков. Фотография как искусство предстаёт как квинтэссенция самых разных форм, смыслов, дискурсов и идей. В ней нет разделения на правду и вымысел, чёрное и белое, цифровое или аналоговое, репортажное или постановочное. Все эти качества могут присутствовать в фотопроизведениях одновременно.

В России и странах постсоветского пространства выставки цифровой фотографии не часты, но тем не менее проводятся.

В Москве фестивали цифровой фотографии проводятся в рамках ежегодных выставок фотоаппаратуры, например «*Международной выставки цифровых технологий для дизайна, полиграфии, фотоиндустрии и рекламы DigiPrintMedia*». Аналогичные события происходят и в Красноярске, например, в рамках специализированной выставки «*IT-технологии. Телекоммуникации-2009*» в рамках раздела «ФотоЭкспо». В 2009 году на выставочной площадке свои услуги и лучшие работы представляли профессиональные цифровые фотографы и фотографы-любители, дизайнеры, фотосалоны и студии.

Начиная с 1996 года Московским домом фотографии раз в два года проводились международные выставки фотографий в рамках «*Фотобиеннале*». Выставки организуются в Манеже, в выставочном центре «Винзавод», Музее современного искусства, ГУМе и в других галереях и залах.

В 2006 году «Якут-галерея» в Москве организовала нашумевшую выставку «*Цифровая арт-фотография*», на которой были представлены произведения, созданные в цифровом виде ведущими российскими фотографами рубежа третьего тысячелетия. В экспозиции были представлены разные жанры, техники, оригинальные цветовые и композиционные решения. В одной разноликой выставке объединились и документальная, и арт-фотография, и актуальное искусство.

С 16 по 26 февраля 2011 года в Санкт-Петербурге галерея «Квартира Алексея Сергиенко», фонд «Петербургские фотомастерские» и студия «VOG» представили выставочный проект «*Цифровая арт-фотография*». Авторы, чьи работы вошли в экспозицию, умело совмещают приёмы hand-made, съёмку и послойную технику обработки в программе Adobe Photoshop. И при помощи цифровых

технологий создают сложные художественные образы, возникшие в воображении художников.

Выставка «Секреты цифрового фото» была успешно проведена Новосибирской государственной областной научной библиотекой в 2011 году. А в Минске цифровую фотографию можно было увидеть на крупнейшей выставке-ярмарке цифровой фотографии и коллажа «Арт-рынок — 2011».

13 октября 2014 года в Мультимедиа Арт Музее в Москве состоялось открытие выставки «Факты и вымыслы», на которой был представлен в том числе ряд цифровых произведений известных фотографов. «Факты и вымыслы» — название, в котором выделены два ключевых понятия, характеризующие фотографию с момента её возникновения, или, скорее, составляющие неотъемлемую часть самой природы фотографии. Экспозиция проекта «Факты и вымыслы» состояла из трёх разделов: «Документирование реальности», «Трансформация реальности» и «Изобретение реальности». Особый интерес представляла вторая часть выставки «Трансформация реальности», включавшая фотографии Андреаса Гурски, Миммо Йодиче, Луиджи Гирри, Сабины Хорнинг, Джузеппе Пеноне и других авторов. Все они придают изображению более субъективный характер. Даже когда реальность, зафиксированная камерой, сохраняется, они создают образы, открытые для личных интерпретаций. В разделе «Изобретение реальности» внимание зрителя акцентировалось на значении манипуляции в фотографическом искусстве, которая благодаря цифровым технологиям стала использоваться в последнее время всё больше. В этой части выставки реальность придумана или заново создана при помощи искажения фактов и посредством использования специальных эффектов. Здесь были представлены произведения Адриана Пачи, Грация Тодери, Карена Кнорра, Ширин Нешат.

3.2. ЭСТЕТИКА ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА И ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Художники во все времена стремились осваивать, обживать неизвестные пространства, и высокотехнологические практики современных художников продолжают давнюю традицию. Здесь все та же попытка проникнуть в окружающий мир, осмыслить современную реальность, научиться жить в ней, художественно овладев, преобразив, отобразив. Художники ищут способы предсказать будущее искусства, наметить траекторию его дальнейшего движения и развития.

Цифровое искусство (иногда также *компьютерное искусство*, *дигитальное искусство*, *мультимедийное искусство*) — творческая деятельность, основанная на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которой являются как произведения в цифровой форме или созданные изначально с применением компьютера, так и принципиально новые виды художественных работ, основной средой существования которых является компьютерные и сетевые платформы. Термин относится к произведениям, которые создаются, модифицируются и представляются при помощи компьютерной техники.

К произведениям цифрового искусства (*digital art*) не относят произведения традиционного искусства, переведённые в цифровую форму, имитирующую первоначальный материальный носитель, например отсканированная фотография, оцифрованный фильм или записанная в компьютер классическая музыка.



«Цифровая арт-фотография». Постер выставки от 15–21 января 2006 года. Якут-галерея (Москва)



Выставка «Цифровая арт-фотография». С-Петербург, 2011



Выставка «Факты и вымыслы» в Мультимедиа арт музее Москва, 2014

Такие оцифрованные произведения, впрочем, могут включаться в структуру цифровых проектов художников как своего рода «строительные элементы», материалы.

Цифровое искусство может быть интерактивным (интерактивные инсталляции, сетевое искусство), машинно-генерируемым (фрактальное и алгоритмическое искусство) или созданным рукой автора, точнее с помощью монтажного и векторного графического программного обеспечения (цифровая фотография, цифровая живопись, 3D арт-анимация).

Цифровое искусство включается в более общее понятие «*искусство Новых медиа*», которое, в свою очередь, входит в сферу так называемого *медиаискусства* как части современного искусства (контемпорари-арт).

Ещё модернистские и авангардные художественные практики XX века утвердили понимание искусства как революционного средства обновления эстетических норм и художественной традиции, как средства, способного утверждать будущее, как площадки для апробации и исследования новых форм, новых языков, новых смыслов.

Цифровое искусство тоже представлялось некоторым художникам, критикам и исследователям как передовой фронт в эстетизации человеческо-машинных коммуникаций, биотехнологий, искусственного интеллекта, компьютерных интерфейсов и пр. В начале 1990-х цифровое искусство воспринимались как авангард современной культуры.

В высокодинамичной информационно-коммуникационной среде любые произведения цифрового искусства оказываются изменчивыми и отвечают характеристикам «открытого произведения», как его определял У. Эко (Эко, 2004: 9–10). «Чтение» такого произведения позволяет читателю самому себе прокладывать пути, его перечитывание можно начинать с любого места, составляя о нем другое представление. В такой ситуации читатель становится «сотрудником» автора в деле создания произведения.

Когда Ролан Барт и Мишель Фуко провозглашали «смерть автора», они сводили роль автора к минимуму в сфере зрительского творчества и интерпретации. Для Барта «говорит не автор, а язык как таковой» (Барт, 1994). А Фуко в своем эссе «*Что такое автор?*» утверждает, что автор больше не владеец и не инициатор текста (Фуко, 1996: 7–46).

Многие художники сами инициировали дебаты об уменьшении роли авторства в современном произведении. Так, в 1966 году композитор Джон Кейдж выражал мнение, что художник «ничем не отличается от своих зрителей и должен уступить им свой пьедестал славы» (Cage, 2002, 93).

Примерно в это же время медиахудожник Рой Эскот сопровождал свои «*телематические произведения*» статьями, в которых утверждал, что:

«В прошлом художник всегда оставался в выигрыше, поскольку именно он устанавливал правила и всегда доминировал в игре. Зритель не мог выиграть, потому как всё за него было предопределено художником. Сегодня искусство движется к новой ситуации, когда нет тех, у кого приоритетное положение, и всё самое важное происходит в самом процессе игры. Если основной контекст художественного произведения задаёт художник, то процесс развития авторской идеи непредсказуем и полностью зависит от соучастия зрителя».

(Ascott, 2003: 111)

Сьюзан Зонтаг в знаковом для 1960-х годов эссе «*Против интерпретации*» указывает на превалирующие в восприятии и понимании искусства «*акцент*

Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
Фуко Мишель. Что есть автор? // ВОЛЯ К ИСТИНЕ: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996.

на содержании», «никогда не завершающийся труд интерпретации» и «поиск истинного смысла искусства» (Зонтаг, 1997: 9–19). Как сокращалась Зонтаг:

«В культуре, подорванной классическим уже разладом — гипертрофией интеллекта за счёт энергии и чувственной полноты, интерпретация — это месть интеллекта искусству. Более того. Это месть интеллекта миру. Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир „смыслов“.<...> Наш мир и без того достаточно обеднён, обескровлен. Долой всяческие его дубликаты, покуда не научимся непосредственнее воспринимать то, что нам дано».

(Зонтаг, 1997: 13)

За призывом к критикам оставить произведение художника таким, какое оно есть, уметь испытывать «свет самой вещи», научиться объяснять, что делает произведение таким, а не что оно значит, стоит протест Зонтаг. Она заключала, что «функция критики — показать, что делает его таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит» и заканчивает своё эссе провокативным утверждением: «вместо герменевтики нам нужна эротика искусства» (Зонтаг, 1997: 18)

В своих работах «Прощай, интерпретация» (1994), «Производство присутствия» (2005), «В 1926 году: на острие времени» философ, теоретик литературы и историк культуры Ханс Ульрих Гумбрехт подхватывает идею Зонтаг и, сетуя на европейский логоцентризм, выделяет два типа культуры, которые пребывают друг с другом рядом, но не тождественны — «культуру значения» и «культуру присутствия». Выступая против придания исключительного статуса «толкованию» в культуре значения, Гумбрехт пишет:

«Интерпретация становится всё более „ирреальной“; она вырождается в эзотерическое „камлание“ и в то же время „ожесточается“; она обращается к активной полемике; она проникается взаимным насилием. Она отнюдь не участвует в изгнании насилия, а притягивает его. Одним словом, дело с ней обстоит так же, как и с любой жертвенной формой: когда она приходит в упадок, её благотворные последствия превращаются в пагубные. Суть интеллектуального кризиса наших дней именно в этом»

(Гумбрехт, 2005: 426)

По мнению Гумбрехта, в отличие от порочного герменевтического круга «культуры значения», «культура присутствия» построена на восприятии, переживании и опыте человека. Произведение содержит в себе ряд эффектов присутствия, действия которых повергает зрителя в безмолвное состояние переживания, ощущения пространства вне времени.

Гумбрехт ожидает возрождения «культуры присутствия», указывая:

«..мы больше не ищем глубин, скрытых за поверхностью; мы больше не рассматриваем знаки (точнее, следы) на странице как последовательность, а учимся воспринимать их в их симультанности; мы больше не предполагаем, что последовательности управляются причинно-следственной связью, основанной на субъективности и действии, то есть мы допускаем случайность»

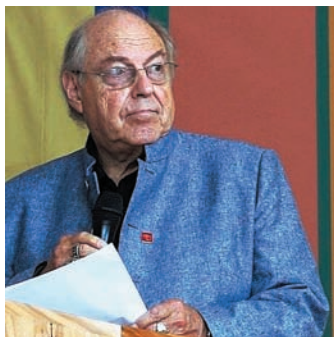
(Гумбрехт, 2005: 478)

В современных исследованиях цифрового искусства симультанность и процессуальность прослеживаются через влияние перформативной и «телесно-чувственной» эстетики. Ряд исследователей (Fischer-Lichte, 2008; Gumbrecht, 2004; Mersch, 2002) отмечают смену парадигмы от «культуры текста» к «культуре перформанса». Многие медиахудожники экспериментируют с интерактивными компьютерными технологиями, создавая новые необычные жанры: «интерактивное

Зонтаг С. Мысль как страсть. / Составление, общая редакция, перевод с франц. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.

Зонтаг С. Мысль как страсть. / Составление, общая редакция, перевод с франц. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.

Гумбрехт Х. У. В 1926 году: На острие времени / Пер. с англ. Е. Канищевой. М.: Новое литературное обозрение, 2005.



Рой Аскотт (Roy Ascott) — британский художник, исследователь, теоретик искусства. Один из пионеров кибернетического и телематического направлений в современном искусстве. Автор телематических, сетевых и интерактивных проектов. Опубликовал книги и более двухсот статей по вопросам искусства и новых технологий в журналах, каталогах, антологиях и т. д. Более сорока лет преподает в различных учебных заведениях мира, был деканом художественного института (Сан-Франциско, 1975–78), главой факультета коммуникативных теорий Венского университета прикладных искусств (1985–92), президентом Колледжа искусств (Торонто, 1971–72). Основатель журнала «Technoetic Arts» (Intellect Books), член редакций журналов, в т. ч. «Leonardo» (MIT Press, с 1972), «Convergence» (Luton Press), «Digital Creativity» (Swets & Zeitlinger); консультант медиа-арт центров в Японии, Корее, Бразилии, Северной Америке и Европе. В настоящее время является профессором техники и искусства на факультете технологий Университета Плимута, а также президентом научно-художественной ассоциации «The Planetary Collegium» (Плимут, Великобритания).

искусство», «бихевиористское искусство» (М. Крюгер), «реагирующее искусство» (Р. Эскотт), «искусство отношений» (Н. Буррио), в которых основное внимание художника сконцентрировано не на текстах и фактах, а на событиях и процессах. Как указывает Н. Буррио:

«Вместо передачи какого-либо сообщения, такое искусство предоставляет специфическое пространство взаимодействия, «опыт межчеловеческих отношений» и «альтернативных форм социализации», место диалога».

(Bourriaud 2002, 44)

Весьма радикальную позицию в этой связи занимает видный американский искусствовед Майкл Раш, утверждающий, что цифровое искусство (искусство Новых медиа) знаменует собой конец эпохи традиционного искусства. Раш считает, что интерактивность и виртуальность — основы цифровой эстетики. *«Интерактивность — это новая форма визуального опыта. Это фактически новая форма восприятия искусства, которая расширяет каналы восприятия от визуальности к тактильности»* (Rush, 1999: 216).

Раш рассматривает новые интерактивные возможности технологии как признак исчерпанности возможности художника выступать в качестве «арбитра эстетического опыта», как признак устранения безусловного права художника на выбор и представление арт-объекта, наделение объекта искусства каким-либо смыслом. В появлении технологий виртуальной реальности Раш видит конец как самого объекта искусства, так и искусства в традиционном понимании, его замену техниками моделирования и дизайна.

Современная цифровая фотография в руках художников, следует процессам виртуализации образа и в некоторых случаях оказывается весьма близкой дизайнерскому искусству. Некоторые работы фотохудожников включают как высокодетализированные фотографические образы, так и спроектированные с помощью компьютерных программ графику, интегрированную в общую композицию (К. Йонут А. Жаров, С. Дусе, Э. Йоханссон, Д. Хилл, М. Винсент, Б. Хайне Х. Бломквист, С. Силтон). Другие работы фотохудожников и вовсе стремятся нивелировать различия между искусственным и реальным образами (А. Гурски, AES+F, Э. Эссер, М. Найджар, К. Коттингем, П. Мейер).

Ряд исследователей полагают, что в связи с нынешним уровнем развития технологий прежние ценности и специфика художественной деятельности более нерелевантны, а современные практики цифровых медиа демонстрируют значительный разрыв с традицией высокого искусства.

Один из таких «революционеров» цифровой эпохи — американский художник Рой Эскотт (Roy Ascott) в своих манифестах и статьях особенно активно призывает к обновлению искусства. В своих ранних исследованиях Эскотт, опираясь на работы Норберта Винера в области кибернетики, выдвигает гипотезу, согласно которой только лишь с появлением компьютера возникает возможность создавать произведения, с помощью которых зрители и художники могут общаться на равных. Эскотт приветствует объединение современного искусства и технологий и превращение искусства в новый социальный процесс, в котором *«соединение компьютеров, коммуникаций и биотехнологий приводит к переосмыслению субъективности, трансформации телесности и расширению возможностей человеческого мышления. Таким образом, искусство изменяет фокус внимания с выбора форм к формированию возможности выбора»* (Ascott, 1966: 247–264).

Эскотт считает, что «техноэтика», которую он определяет как сплав технологии и современной эстетики, позволяет подключать индивидуальное сознание

к расширенному коллективному «сознанию», своего рода маклюэновской «глобальной деревне», первобытному досознанию, в которых нет границ между искусством и наукой, между человеческим и машинным. В интерактивном мультимедийном творчестве нет произведения, есть система создания и производства культуры в реальном времени, где пересекаются креативные потоки и нет постороннего зрителя, так как он тут же оказывается вовлечённым в креативное сообщество.

Некоторые художники, работающие с цифровой фотографией, поддерживают идеи Эскотта, рассматривая психические механизмы и телесность зрителя как материал для своего искусства (например К. Селтер, С. Силтон, К. Гонзалес-Дэй, Л. Самарас, У. Колет, Дж. Расмуссен, Й. Шульц).

По мнению П. Леви, в киберискусстве XXI века главным художником, субъектом искусства становится «инженер миров» (Levy, 2001: 125). Инженеры миров — это создатели виртуальных реальностей, строители коммуникационных пространств, разработчики коллективных инфраструктур распознавания и накопления информации (баз данных), конструкторы сенсорно-моторных взаимодействий с цифровой вселенной.

Levy P. Cyberculture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

В такой пространственно-временной среде искусство как произведение, как предмет, многократно воспроизведённый, теряет своё присутствие во времени и пространстве, своё уникальное существование в месте, где ему случилось быть. Присутствие и субъекта, и объекта искусства заменяется телеприсутствием, при котором произведение теряет свою привязанность к локальности: зритель не подходит к произведению, а произведение не направлено к исключительно отдельному зрителю. Телеприсутствие обеспечивает доступ к виртуальным пространствам на глобальном уровне, который ощущается одновременно как пребывание и как перемещение в совершенно различные места. Искусство как база данных имеет многочисленные и одновременные точки входа и множественные возможные пути движения через базу данных (Manovich, 2001: 227).

Исследователь современной цифровой культуры Л. Манович считает, что форма «базы данных» (*data base*) — центральная культурно-эстетическая форма в эпоху компьютеров и цифровой культуры. Он противопоставляет компьютерную базу данных (где информация систематизирована в форме распределённых и каталогизированных объектов) повествованию (нарративу) как традиционной форме передачи опыта, в котором информация преподносится в виде фиксированной, разворачивающейся во времени последовательной истории (как, например, в книге или голливудском кинофильме).

Ряд современных фотографов работают с цифровыми изображениями как с информационной «базой данных». Современное произведение цифровой фотографии нередко предстает перед зрителем в форме такой «базы данных» смыслов и значений, закодированных в изображениях. Зрителю предлагается исследовать изображения и, опираясь на собственные знания, опыт и владение контекстами, выстроить свой «путь-интерпретацию» в многослойном, дизъюнктивном пространстве цифрового произведения (Х. Заре, М. Билотта, С. Гризбах, Р. Раушенберг, Ш. При Брайт и др.).

Впрочем, не всем утопическим мечтам художников начала 1990-х суждено было сбыться. Скорейших и тотальных изменений в культуре с приходом цифровой технологии так и не последовало.

Противоположное «дистопическое» направление теоретической мысли намечилось с конца 1990-х годов. Исследования Л. Мановича, К. Квастек,

Манович Л. Интервью для журнала «SWITCH», 2008.

Французский историк, антрополог и социальный философ **Мишель де Серто** в книге «Изобретение повседневности» исследует обыденную жизнь, всё то, чем живет обычный человек, вынужденный подчиняться правилам и действовать в соответствии с навязанными обществом схемами, человек, который обозначается автором как «пользователь» или «потребитель». Мишель де Серто создаёт оригинальную концепцию повседневности, согласно которой «пользователи» ведут постоянную борьбу, сопротивляясь господствующему порядку, пытаясь освоиться в навязанном пространстве, превратить его в своё собственное творческое пространство. Анализируя телевидение, де Серто делает вывод, что «телевизионные репрезентации и рефлексии об опыте просмотра телепередач необходимо совмещать с анализом того, как зритель использует / может использовать изображения. Он считает, что потребление — это продуктивная, а не только рецептивная форма, форма, «характеризующаяся своей изворотливостью, фрагментированностью, присвоиванием, скрытностью, постоянной, но при этом незаметной активностью, поскольку потребление проявляет себя не в продуктах, на которые направлено, но в специфике их использования». Мишель де Серто. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / [пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной]. СПб., Издательство Европейского университета, 2013.

Р. Симоновски и ряда других современных исследователей (Н. Уардрип-Фрюин, О. Грау, А. Дадли) демонстрируют разочарование в утопических надеждах относительно тотального обновления искусства в эпоху цифровых технологий. Эти исследователи пытаются выработать взвешенную оценку произведений цифрового искусства, работая в рамках сравнительно-исторического и дискурсивно-интерпретационного подхода. Авторы пытаются частично перенести методологию гуманитарных наук, социологии, искусствознания, психологии и медиатеории на исследования современных практик цифрового искусства. Для анализа произведений цифровой фотографии это означает применение целого ряда традиционных методов рассмотрения работ художников: визуального, формального, сюжетного, структурного, концептуального, дискурсивного и пр.

По мнению американского культуролога и медиатеоретика Л. Мановича, цифровые технологии полностью не упраздняют различия между производителем и потребителями, между автором и зрителем (пользователем). Как замечает Л. Манович:

«новые технологии не изменили природу взаимоотношений профессионалов и любителей. Разрыв между ним стал значительно меньше, но он всё ещё существует. И он будет существовать всегда, систематически поддерживаемый самими профессионалами для того, чтобы выжить. <...> Так как «профессиональные» технологии становятся доступны любителям, новые медиа-профессионалы создают новые стандарты, форматы и дизайн для поддержания своего статуса <...> для того, чтобы быть впереди обычных пользователей».

(Манович, 2008)

Но Манович говорит о том, что, рассматривая произведения цифровых медиа, надо анализировать не только стратегии автора, но и тактики возможного поведения зрителя-пользователя, его операции с артефактом. Традиционная эстетика заставляла думать об интенциях автора, содержании и форме художественных работ. Напротив, размышление о культуре, медиа и отдельных произведениях культуры как о программном обеспечении позволяет сосредотачиваться на операциях (называемых в конкретных компьютерных приложениях командами), которые доступны зрителю/пользователю. Акцент смещается на способности и поведение пользователя. *«Вместо того чтобы использовать понятие средства коммуникации («медиума»), мы можем использовать понятие программного обеспечения, чтобы говорить о медиа прошлого, то есть, задаваться вопросом, какие пользовательские информационные операции позволяет специфическое средство»* (Манович, 2001 б).

Тактика пользователей (Манович использует термин культуролога *Мишеля де Серто*) не уникальна или случайна, но следует специфическим паттернам. Манович предлагает ввести термин «информационное поведение», чтобы описать специфический способ доступа и обработки информации, доступной в данной культуре.

Предложенный Мановичем подход к искусству с точки зрения культурного программного обеспечения рассматривает культурный объект (например, цифровое произведение) как комплекс организованных данных, которые структурируют эстетический опыт пользователя (зрителя). То есть автор-художник-дизайнер разрабатывает общую стратегию организации данных, а также новые способы организации данных во времени и координирование этих данных в различных средах.

Таким образом, по мнению Мановича, один из основных векторов развития новой эстетики в культуре информационного общества — это расшифровывание кодов цифровых произведений искусства, но не фиксирование на средствах выражения авторского замысла. Манович стремится обновить методологию исследования цифровых произведений, но при этом сохранить базисные эстетические установки логоцентричной европейской культуры. Он представляет циркуляцию и интерпретацию разнообразной информации (как медийной в форме данных, так и художественной в форме эстетически ценностных образов и концептов) как основополагающую ценность для человеческой культуры в целом и для художественной культуры в частности.

Большинство работ современных фотохудожников в той или иной степени концептуальны, включают разнообразные идеи и информационные поводы для интерпретации (С. Гризбах, М. Сайбер, Дж. Стезакер, Дж. Фонткуберта, А. Крукшенк, П. Мейер, П. Кеннард, Ш. При Брайт, «KIDing®», А. Палакуннату Мэтью, Венди Мак-Мердо).

Американский исследователь интерактивного цифрового искусства Р. Симоновски считает, что интерпретация и интеллектуальное осмысление — неотъемлемое условие понимания современных цифровых произведений:

«соучастие зрителей в создании художественного произведения не означает, однако, что автор самоустраняется из концептуального поля произведения или не может передавать с помощью него какие-либо специфические значения».

(Simonowski, 2011: 127)

Рассмотрев ряд примеров интерактивных произведений современных медиахудожников, Симоновски приходит к выводу, что:

«разрабатывая специфическую „грамматику“ взаимодействий, художник наполняет свою работу смыслами и обладает определённым контролем над сообщениями, которые заключает в себе художественная работа <...> автор задаёт „принципы взаимодействия, через которые передаются определённые значения, требующие интерпретации».

(Simonowski, 2011: 134)

Чтобы взаимодействовать с цифровым произведением, необходимо понимать язык, правила, владеть определёнными медиадискурсами. Визуальные среды современных цифровых произведений рассчитаны на максимальную эксплуатацию перцептивных и интеллектуальных способностей воспринимающего. Как средства интерпретации в этом случае выступают все имеющиеся у зрителя коды восприятия: иконические, кинетические, подсознательные коды, ощущения цвета и фактуры, комплексно закреплённые в качестве индивидуальных кодов вкуса, а кроме того, большой объём иконографических кодов, накопленный в эстетическом опыте зрителя.

Как справедливо заключает исследователь цифровой культуры Ноа Уардрип-Фрюин, сам процесс работы с компьютером позволяет выражать и передавать значения через определённый дизайн интерфейсов, закономерности операций, структуру текстов, что скрыто от глаз рядового, неподготовленного пользователя. В сборнике научных статей «*The New Media Reader*» (2003) Уардрип-Фрюин (Noah Wardrip-Fruin) и Ник Монafort (Nick Montfort) ретроспективно рассматривают историю художественных практик XX века, связанных с применением компьютерной техники, и уделяют особое внимание тому, как художники использовали и понимали цифровые технологии.

Simonowski R. Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations. USA: The University of Minnesota, 2011.

Noah Wardrip-Fruin, Nick Montfort. The New Media Reader. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003.

Grau O. *Virtual art : from illusion to immersion*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

В исследовательских работах немецкого искусствоведа, теоретика мультимедийного искусства Оливера Грау мировое изобразительное искусство рассматривается в исторической перспективе, через усовершенствование техник репрезентации, иллюзионизма и визуальности. В своей книге «Виртуальное искусство: от иллюзий к погружению» Грау, исследуя различные формы искусств: от античных романских фресок до художественных панорам XIX века и современных цифровых и медиаискусств, — приходит к выводу, что:

«Наилучшим способом виртуальные реальности могут быть определены посредством изучения и критики методов создания изображений, понимания их технических, физических и психологических механизмов; изображение — это главное», а сами виртуальные реальности «функционируют благодаря мощным возможностям иллюзионизма и иммерсивности — определяющим качествам этой технологии коммуникации».

(Grau, 2003: 9, 202)

Darley A. *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London: Routledge, 2000.

Рассуждая схожим образом, Эндрю Дарли (A. Darley) в своей книге «*Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*» рассматривает цифровые медиа как часть современного визуального искусства и как продолжение традиций декоративных искусств прошлых веков (Darley Andrew, 2000).

Анализируя выразительные приёмы цифровой анимации, специальные визуальные эффекты в кино и на телевидении, коммерческие видеоигры, Дарли обнаруживает их сходства с разнообразными видами развлечений в Европе XVIII–XIX веков, такими как народные представления, пантомима, театральные трюки, мелодраматические сценки, магические шоу и пр. Как показывает Дарли, такие популярные развлечения с обилием трюков и иллюзионизма создавались, чтобы вызывать восторг и восхищение, привлекать внимание зрителя, развлекать его, а не заставлять думать или анализировать показываемое. Это те качества, которые, по мнению Дарли, доминируют в современных кинофильмах с обилием спецэффектов и компьютерной анимации, с визуальными трюками. Дарли переносит «критику общества спектакля» Ги Дебора на критику цифровых медиа. Он отмечает, что цифровые технологии делают ещё более эффектными изображения в фильмах, анимации, телевизионных программах, видеоиграх. Он рассматривает такие декоративные эффекты как угрозу всяческому смыслу и как редукцию интеллекта человека. Цифровые образы, по мнению Дарли, не обладают никакой смысловой глубиной, эфемерны и не представляют ничего из того, что связано с реальностью. Таким образом, для Дарли эстетика цифровых медиа наследует традиции декоративного оформления, декорирования и орнаментации, а цифровые произведения призваны вызывать восторг и визуальное наслаждение у зрителя, оставаясь в рамках эстетики постмодернистской культуры.

Многие фотохудожники, работающие с цифровыми технологиями, создают иллюзионистские, выразительные, необычные изображения, вымышленные визуальные миры, соединяя фотореальность и компьютерную графику, обработанные и искусственные образы (Ф. Симион, Л. Люкс, А. Куклин, Б. Шаден, М. Вайс, К. Йонут, Д. Хилл, Б. Гуссен, Дж. Христинис, К. Хоссейни, Х. Бломквист, Дж. де Бейер, Н. Топчиглю, А. Баварии, К. Кнорр, Э. Эсер, Р. Амаз, Р. Ван Эмпел и мн. др.). Такие работы пользуются большим успехом у зрителей, поскольку позволяют материализовать фантазию и в определённой степени предсказать будущее через моделирование возможного.

3.3. ПОСТЦИФРОВАЯ ЭСТЕТИКА И ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Сегодня цифровые технологии уже не в новинку для массового пользователя. Цифровые технологии становятся повсеместными, проводная связь постепенно вытесняется высокоскоростным Интернетом от Wi-Fi, компьютеры уменьшаются в размерах, технологии «дополненной реальности» нивелируют дистанцию между реальным и виртуальным.

В последнее десятилетие появляются арт-практики, в которых цифровые технологии применяются не в качестве «революционного средства» обновления традиционного образа и не для создания концептуальных работ, рефлексирующих на тему взаимодействия реального/виртуального. Центральными для многих современных художников становятся вопросы, как цифровые образы воспринимаются человеком, как может человек использовать цифровые образы, самореализоваться в цифровых средах, какие способы коммуникации адекватны в условиях тотальной цифровизации — вопросы более комплексные, нежели простое указывание на особенности цифрового/нецифрового представления информации (образа, звука, текста и пр.), вопросы, составляющие сердцевину новой, *постцифровой эстетики*.

Термин «постцифровое» был введен впервые в 2000 году композитором и исследователем Кимом Касконе (Kim Cascone) в его статье «*The Aesthetics of Failure*» в ответ на возросшее влияние на художественные практики (прежде всего в популярной и экспериментальной музыке, но также и в визуальном искусстве) принципа «преднамеренной ошибки». Касконе писал:

«Постдигитальная эстетика возникла в результате „погружения“ в среды, пронизанные цифровыми технологиями: шумы компьютерных вентиляторов, лазерных принтеров, „пережёвывающих“ документы, звуки всевозможных пользовательских интерфейсов, приглушённые шумы жёстких дисков. Точнее говоря, она возникла из „ошибок“ и „дефектов“ цифровой технологии: „кликов“, „багов“, ошибок программ, зависаний компьютеров, искажений, перегрузок, шумов квантования и даже собственных шумов звуковых карт, ставших исходным материалом для композиторов».

(Cascone, 2000: 12–13)

Фактически вновь, как в середине XX века, происходит обращение музыкантов к звуку как таковому, к цифровой «звуковой материи», рождённой в результате «индивидуации» звукового восприятия. Касконе исходит из того предположения, что причины недостатков и ошибок, присущих цифровым системам, могут многое сказать нам о собственно «человеческом», плотском, естественном. Поэтому, вместо того чтобы выявлять пути движения к идеальной цифровой репрезентации, чистому бинарному образу, разумнее через недостатки цифровой технологии выявить то, что можно считать человеческим.

В 2000 году австралийский медиахудожник Ян Эндрюс (Ian Andrews) применил термин «постцифровая эстетика» для критики идеи цифрового прогресса и «движения к идеальной репрезентации» (Andrews, 2000). По мнению Эндрюса, постцифровая эстетика отрицает пафос так называемой цифровой революции. Вместо превознесения качеств цифрового образа художники обращают внимание на недостатки цифровых процессов. Вместо демонстрации высокого качества цифрового артефакта они интересуются ошибками, сбоями и помехами, что сближает их работы с эстетикой минимализма.

Касконе и Эндрюс противопоставили концепт «постцифровой» эстетики техно-утопическим идеям первого поколения цифровых художников, которые

Cascone K. The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music // Computer Music Journal, 24:4, Massachusetts Institute of Technology. Winter 2000.

Andrews I. Post-digital Aesthetics and the return to Modernism, 2000.

связывали идею «цифровой революции» с неизбежным технологическим и эстетическим прогрессом в искусствах.

Постцифровая эстетика стала также своего рода реакцией на кризис постмодернистской культуры, культуры, в основе которой лежали практики деконструкции, цитации, заимствования, пастиша, критики и иронии, а также фигуративность образа, стремление к стилизации и внешнему лоску формы. Всё это отрицается новым поколением авторов, художников, музыкантов и композиторов, творчество которых подпадает под определение постцифрового (среди них музыканты: Иммедиа, Тэйлор Дюпре, Нобуказу Такемура, Нейна, Ричард Чарье, Пиммон; художники: Рут Рон, Санг Нам, Голан Левин, Синтия Бет Рубин, Майкл Шоу, Джакоб Тонски, Джаред Ньельсон; фотохудожники Кэрол Селтер, Съюзан Силтон, Кен Гонзалес-Дэй, Джозеф Шир, Мария Робертсон, Марло Паскуаль, Лета Вилсон, Оуэн Кидд и др.).

Теоретическое осмысление концепта «постцифровое» происходит по двум направлениям: первое исследует процессы десубъективации авторского воздействия на формирование опыта рецепции произведения, рассматривает процессуальность и интерактивность цифровых артефактов и выявляет феноменологические аспекты воздействия цифровых произведений на зрителей/пользователей; второе обнаруживает параллели между постцифровой эстетикой и неомодернистскими тенденциями в искусстве, с его редукционизмом, минималистической формой и вниманием к специфике самого материала искусства, вместо интереса к содержанию.

Так, например, в статье «*Post-digital Aesthetics and the Return to Modernism*» Ян Эндриус вводит термин «неомодернизм» для описания ряда современных арт-практик, в которых художники стремятся продемонстрировать специфические признаки самой цифровой технологии.

Эта же тенденция в искусстве описана в работе Льва Мановича «*Generation Flash*» (2002), в которой исследователь констатирует вторичность для искусства постмодернистской доктрины и выступает за возвращение к идеалам модернизма, ссылаясь на новые эстетические признаки в современном искусстве — «визуализацию данных, векторные сети, пикселизированные сетки и стрелки» (Manovich, 2002: 1).

В 2003 году термин «неомодернизм» был использован арт-критиком, куратором и профессором философии в Гэмпширском колледже искусств (США) Кристофом Коксом (Christoph Cox), который находит в практиках современного саунд-арта «возвращение к модернистским стратегиям абстракции, редукции, самооценности произведения и вниманию к перцептивному акту как таковому» (Cox, 2003: 67). Кокс связывает эту тенденцию с возвращением интереса художников к идее «чистого звука», «звука как объекта», разрабатывавшейся ещё композитором-авангардистом Пьером Шеффером (Pierre Schaeffer).

Постцифровая эстетика впервые проявила себя в композиторских практиках в электронной и компьютерной музыке в середине 1990-х, но вскоре обнаружила себя и в других искусствах: в цифровой фотографии, видеоарте, сетевом искусстве, графическом дизайне и пр.

Какое-то время постцифровыми назывались работы, в которых превалировала эстетика «сбоя и ошибки», т. е. постцифровым обозначалось преимущественно эстетическое качество самих работ художников. Так, например, в «эстетике ошибки» применительно к фотографии работают такие замечательные художники, как Сабато Висконти, Пол Херц, Роза Менкман, Елена Роменкова, Даниел Войку и др.

Manovich L. *Generation Flash*, 2002.

Cox C. *Return to Form* // *Artforum*. November, 2003.

Однако уже к началу 2000-х годов, с распространением недорогих и удобных цифровых устройств (iPad, iPhone, iPod Touch, HTC, Samsung и пр.) определение «постцифровое» было переосмыслено. Теперь под «постцифровым» понимается не только эстетические и внешние качества минималистичных произведений, вскрывающих цифровые ошибки, но собственные качества взаимодействия пользователей с цифровыми технологиями, демонстрирующие, по мнению исследователей Роберта Пепперелла (Robert Pepperell) и Майкла Пунта (Michael Punt), *«непредсказуемость и неоднозначность человеческого опыта»* (Pepperell, Punt, 2000: 2).

Pepperell R., Punt M. *The Postdigital Membrane: Imagination, Technology and Desire*. Bristol: Intellect Books, 2000.

Если Манович и Кристоф Кокс рассматривают постцифровые художественные практики в контексте медиаискусства, как «репрезентацию репрезентации» или как процесс сигнификации через показ формальных качеств цифровой технологии, исследователь и композитор Майкл Уайтлоу (Mitchell Whitelaw) в своём эссе *«Inframedia Audio»* доказывает, что постцифровая музыка (как артефакт) и способы её презентации (как исполнение) в эпоху постцифровой эстетики не могут рассматриваться как законченный объект, поскольку: *«гораздо более важным здесь оказывается то, как эти структуры функционируют в реальном времени и пространстве; как они стимулируют возникновение опыта»* (Whitelaw, 2004).

Whitelaw M. *Inframedia Audio: Glitches and Tape Hiss* // *Art Link* Vol 21 #3, 2004.

Как объясняет Уайтлоу, музыкальные композиции часто представляются в квадрофоническом формате или в формате «звук вокруг» с использованием звуковых систем, воздействующих физически, висцерально на слушателя с помощью звука. Участники не просто слышат звук, они ощущают его всем телом, как будто бы они погружены в звуковые среды. Более того, сами произведения превращаются в процессы генерации звуков в реальном времени, а не в исполнение сочинённых заранее музыкальных партий. Вместо того чтобы представлять на суд слушателей созданное произведение, демонстрировать свои авторские идеи, создатель постцифровой музыки задаёт набор процедур для выполнения компьютером и/или пользователем, чтобы представить сам процесс рождения «музыки» в результате неожиданных сбоев, ошибок, непредвиденных сочетаний фактур и звуков. Такие арт-практики не нацелены на «выражение», а скорее демонстрирует процесс исследования возможного.

Теоретик и художник Мел Алексенберг (Mel Alexenberg) переосмысляет концепт постцифровой эстетики, стремясь придать ему статус общеметодологической, эстетической парадигмы для рассмотрения современного искусства, включающего:

«художественные формы, направленные на гуманизирование цифровых технологий посредством взаимодействия между цифровым, биологическим, культурным и духовным началом, между киберпространством и реальным пространством, персональными медиа и технологиями „дополненной реальности“, через социальные и физические коммуникации, между высокими технологиями и сенсорным опытом человека, между зрительным, тактильным, слуховым, кинестетическим режимами восприятия медиа, между виртуальной и дополненной реальностями, между традицией и глобализацией, и между создаваемыми в сети пользовательскими артефактами и википедия-информацией и произведениями, созданными с помощью участия, взаимодействия и сотрудничества, в котором переопределяется роль автора-художника».

Alexenberg M. *The Future of Art in a Postdigital Age*. Bristol: Intellect Books, 2011.

(Alexenberg, 2011: 35)

Процессуальность постцифровых практик, основанная на процедурных техниках, редко нацелена на актуализацию концептуального содержания или конкретной авторской идеи. Результатом рецепции постцифрового произведения может стать «продукт» с достаточно формальными или неконкретными

Andrews I. POST-DIGITAL AESTHETICS AND THE FUNCTION OF PROCESS // K. Cleland, L. Fisher, R. Harley, R. (Eds.) Proceedings of the 19th International Symposium of Electronic Art, ISEA2013, Sydney.

качествами. Однако, освободившись от авторского контроля, такое произведение переносит основной акцент внимания на процессы субъективного восприятия: вместо того чтобы передавать зрителю (слушателю) субъективные ощущения автора, работа стимулирует зрительское участие в генерации собственных ощущений. Художник непосредственно не принимает участие в этом процессе. Скорее он задаёт набор правил, в соответствии с которыми участнику предлагается осуществлять взаимодействие с произведением.

Как указывает Ян Эндрюс в своём последнем исследовании:

«Постцифровые практики вместо техно-критического исследования прозрачности потоков медиаинформации (путём интерпретации фигуративных особенностей произведений, выполненных в „эстетике ошибки“) и вместо актуализации формы произведения для эстетического опыта (зрителя) нацелены на изменение привычных принципов художественной выразительности через указание на сами процессы (рецепции произведения), которые ставят под вопрос авторское влияние (на опыт зрителя)».

(Andrews, 2013: 3)

В цифровой фотографии постцифровая эстетика реализуется в практиках художников, желающих вернуть фотографии связь с физическими процессами взаимодействия с произведением, возродить «пунктум» Барта, но при этом избежать иллюзионизма и цифрового лоска в реалистичном изображении. Постцифровая фотография намеренно отказывается от соблазна использовать цифровую фотосъёмку «по назначению». Вместо этого художники исследуют и обсуждают возможности ограничения выразительных возможностей и функций цифровой аппаратуры, сознательно демонстрируя цифровые ошибки, неточные копии изображений, морфированные образы, потерю качества после компрессии, пикселизации или изменения формата изображения. Художников интересует то, как через эти ограничения можно активизировать воображение, соучастие и активность зрителя.

В этом смысле постцифровая фотография не относится ни к жанру «глитч-фотографии», ни к глянцево-цифровым работам в жанре «digital art», ни к концептуальным фотороботам с использованием обработанных на компьютере цифровых образов.

Постцифровая фотография не является «глитч-фотографией», поскольку последняя нацелена на эстетизацию случайности и неожиданности сбоев в работе техники, в то время как для художников постцифровой фотографии ограничение качества образа, функций аппаратуры и пр. — целенаправленное, осмысленное решение ради отказа от визуального иллюзионизма в пользу материальных и физических практик зрительского/пользовательского взаимодействия с визуальными образами. Здесь ценностным объявляется не конечный фотоснимок как объект авторской интенции или случайного сбоя техники, а процесс действий зрителей в момент испытания работы автора.

В этом смысле постцифровая фотография может быть рассмотрена в контексте цифровой эстетики как новая процессуальная арт-форма.

3.4. ВОПРОСЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ ПОСТЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Более 150 лет фотография оставалась средством фиксации и репрезентации реальности. Почти столетие потребовалось фотографии, чтобы обрести статус общепризнанного искусства, которое стало определяться как:

«создание химико-техническими средствами зрительного образа документального значения, художественно выразительного и с достоверностью запечатляющего в застывшем изображении существенный момент действительности».

(Борев, 2002: 199)

В большинстве специальных исследований искусствоведческие рассуждения о художественной природе фотографии проводятся в плане поиска и утверждения принципиального сходства фотографических практик с традиционными видами искусства и в плане признания коренных особенностей фотографии, её кардинального отличия от традиционных видов искусства.

Однако такой подход лишь отчасти применим к цифровой фотографии. Цифровая художественная фотография — принципиально гетерогенное искусство: в ней сосуществуют самые разные практики. Какие-то из них оказываются близки живописно-изобразительной традиции, другие апеллируют к концептуализму и постмодернистскому дискурсу, третьи — к новой медийной эстетике, к современной цифровой культуре и цифровому искусству.

Указывать конкретные отличия цифровой фотографии от других искусств — значит выделять какие-то «присущие», «специфические» качества цифровой фотографии, а следовательно, возвращаться к модернистскому эссенциализму, столь настойчиво и последовательно преодолеваемому визуальными искусствами начиная со второй половины XX века.

Цифровая фотография специфична именно тем, что не имеет своей специфики. Она, как и многие творческие формы цифровой культуры, «метамедийна», по точному замечанию Л. Мановича. Специфика цифровой фотографии в её открытости самым разным формам творчества и самовыражения, коммуникации и взаимодействия. В этом смысле необходимо выборочно подходить к анализу разнородных цифровых фотографических практик.

Специфику традиционной фотографии как вида искусства всегда составляла достоверность изображения, возможность увековечить мгновение. Специфика художественного образа в фотоискусстве состояла в том, что это изобразительный образ документального значения, т. е. образ, сочетающий в себе художественную выразительность с достоверностью и в застывшем изображении воплощающий существенный момент действительности.

Цифровые образы тоже могут выглядеть весьма реалистично. Некоторые цифровые работы фотографов-гиперреалистов столь «достоверны» и эффектны, что крайне сложно зафиксировать визуально фикционность и искусственность финального образа.

Тем не менее цифровая фотография (в контексте эстетики цифрового и постцифрового искусства) имеет малое отношение к реальности и достоверности. Технологии цифровой фотографии заставляют пересмотреть статус фотографических практик как искусства запечатления реальности.

Современные фотохудожники в своих цифровых фотографиях не только всё реже используют механический, химическо-оптический метод фиксации образа, но и своим творчеством ставят под сомнение любое определение документальности цифрового визуального образа. Цифровой фотоснимок может быть быстро отредактирован с помощью компьютерного программного обеспечения, с лёгкостью смонтирован с другими снимками или с искусственными образами. Цифровые образы рукотворны, преимущественно создаются на компьютере и могут вовсе не иметь никакого реального референта (П. Кампус, О. Васоу, У. Коллет, П. Пичинини, Д. Хьюбер и др.). В ряде других случаев работы цифровых

художников столь далеки от показа конкретных реальных предметов, что зрителю непросто с первого взгляда узнать в них какие-то привычные очертания (например, Т. Руфф в серии фотографий «JPEGs»). Нередко цифровые фотографии, представляемые как художественные прозведения, визуально минималистичны и мало чем отличаются от тех бытовых картинок, что может сделать у себя дома любой пользователь персонального компьютера (К. Селтер, С. Силтон).

Таким образом, с приходом цифровой технологии цифровая фотография всё меньше связана с конвенциями фиксации реальности и больше с созданием псевдореальностей, которые выглядят не менее достоверно, чем сама реальность.

Известный искусствовед Эрвин Панофский в середине тридцатых годов прошлого века отмечал, что всё развитие изобразительных искусств проходило под знаком идеалистической концепции мира: *«Их перспектива направлена, так сказать, сверху вниз, а не снизу вверх; в основе их лежит идея, которую надо воплотить в бесформенной материи, а не предметы, из которых складывается мир физической реальности»* (цит. по: Турчин, 2003: 471). Художник воспроизводит реальность сквозь призму своей идеи, как бы глубоко она ни была укоренена в жизни.

В фотоработах близких цифровой эстетике фотография теряет документальную ценность, поскольку с окончательным утверждением цифровых технологий, повсеместности и массовости практик моделирования образов нет ничего более документального, чем личный опыт зрителя. С ним, а не с фотографическими объектами или фиксацией реальности, начинают работать художники постцифровой фотографии.

Но сами конвенции фотореализма не исчезают при восприятии виртуальных симуляционных пространств. Эти конвенции не изменились, и создаваемые художниками цифровые фотоработы чаще всего опираются на привычные способы восприятия фотографии (например, в работах Дж. Уолла, А. Гуртски). Зритель соглашается принять конвенции фотографического «реализма» и всё ещё пытается проводить параллели между цифровыми объектами на фото и реальными объектами, увиденными в жизни.

Если традиционная фотография в зрительском восприятии апеллирует к объектам и событиям реальности (точнее нашей конвенциональной уверенности в их реалистичности), то для зрителя цифровой фотографии, привыкшего к телевизионному зэппенингу, сетевой навигации, свободному перемещению и путешествиям, массовому туризму, изначально не существует единой реальности. Практики цифровой фотографии играют на различии реального, искусственного, виртуального, сетевого, кинематографического.

Одна из центральных проблем идентификации любого вида искусства — проблема его специфического художественного языка. Для понимания того или иного жанра фотографии также важными всегда являлись задачи каталогизации фотографических изображений, выявления и классификации приёмов, которыми пользовались отдельные фотографы, определения её специфики, сходств и различий с другими видами искусства, выстраивания некоторого последовательно-го развития фотографии как самостоятельного направления искусства.

Но у практик цифровой фотографии, как и у практик современного цифрового искусства, нет собственного языка. Авторы фоторабот могли всего несколько раз в карьере обращаться к цифровой фотографии, другие фотохудожники используют компьютерное программное обеспечение доступное всем и каждому, те же фильтры, те же специальные эффекты. В цифровых фотоколлажах

и фотокомпозициях можно увидеть отголоски различных жанров и стилей фотографии, цитации. Такие цифровые фотографии полижанровы. Они заимствуют языки искусства прежних эпох, язык массмедиа, массовой культуры. Цифровые артефакты превращаются в эклектичные, многосоставные объекты-бриколажи.

Художественное пространство цифрового произведения дисперсно, дизъюнктивно, хаосогенно, оно может быть далеко не идеальным с точки зрения композиции и других параметров качества изображения (как у К. Селтер или С. Силтон). Или, напротив, оно может быть идеально по качеству изображения, но совершенно гетерогенно в информационном и контекстуальном смысле (как у AES+F).

Фотография всегда была одновременно и фактом и авторским высказыванием, но современным искусством цифровую фотографию делает не объективность фотофиксации или необычность идеи автора, но характер самого процесса зрительской рецепции изображений.

Визуальные образы теперь не эстетизированные изображения реальности, но объекты для активного зрительского действия, как интерпретационного, так и физического. Функция таких фотографических объектов — операционная, иная, нежели у оригинальных произведений искусства, аудиовизуальных продуктов или литературных сочинений. Художник-классик создавал тексты для интерпретации. Современные цифровые художники создают визуальные пространства для ментальных и физических действий зрителя/пользователя.

Анализ произведений цифровой фотографии позволяет сконцентрировать внимание на анализе доступных зрителю операций с образом-объектом. Зритель получает возможность действовать, управлять информационными поводами, благодаря пониманию образов, узнаванию ситуаций, визуальных метафор, способности интерпретировать тексты, изображения и прочую информацию. Интерпретация здесь служит цели пользовательского действия (ментальная интерактивность), а действие осуществляется в том числе благодаря интерпретации фотографических объектов.

Традиционная фотография, несмотря на революционные для своего времени технические качества и массовую репродуцируемость, быстро обнаружила себя как уникальный объект, поскольку представлялась на суд зрителей в материальной форме фотонегатива и лишь затем копировалась или репродуцировалась. В своей материальной форме аналоговая фотография хранила и оригинальный почерк фотографа, в какой-то мере след авторской руки.

Фотоискусство предполагает наличие фотографа-художника, автора снимка. От него требуется тщательная избирательность, особое личностное видение, позволяющее отличать достойное внимания от внешнего, случайного, неполного. Художник в фотоискусстве способен выразить своё личное отношение к запечатлеваемому на снимке явлению через ракурс съёмки, распределение света, умение правильно выбрать момент съёмки и т. д. С помощью выразительных приёмов опытный фотограф способен управлять взглядом зрителя, направляя его на важные детали снимка.

Для художника, работающего с цифровой фотографией, самовыражение с помощью произведения или передача смыслов зрителю не главная задача. Своей работой цифровой художник моделирует информационное и перцептивное пространство зрительского опыта. Оно может быть информативно избыточным и гетерогенным, реалистичным или искусственным, иллюзионистским или концептуальным.

Создание авторских визуальных образов не главная задача для цифрового фотохудожника. Сама цифровая эстетика предполагает не только и не столько демонстрацию визуальных образов, но возможность физического «действия» в пространстве образов, смыслов, дискурсов. (как, например, зрители лайтбоксов Дж. Уолла должны не раз обойти фотографическую работу, чтобы проникнуться ею).

В цифровой фотографии образ превращается в объект для интерпретационного действия/манипуляции. Изображение здесь не выполняет роль лишь передатчика эстетической информации, являясь скорее частью интерфейса ментального «управления» и взаимодействия. Это не означает, что зритель не может любоваться красивыми цифровыми картинками или необычными визуальными образами. Но именно процессы движения и действия в пространстве смыслов могут определять эстетическую ценность цифровой фотографии.

Интерпретация произведений в эру цифровых технологий представляет собой процесс зрительского конструирования смыслов: как создания «новых» текстов, так и модификацию существующих. Основной принцип восприятия произведения цифровой фотографии — активное ментальное конструирование пользователем смысловых ассоциаций для получения нового опыта в процессе навигации по пространству произведения.

Творчество художника цифрового произведения заключается в том, чтобы организовывать процессы «действия», активности пользователя, создавать для пользователя перцептивные кинестетические ситуации (организация условий для действия пользователя, определение способов «физического» взаимодействия между зрителем и виртуальным миром, определение контекстов взаимодействия и пр.).

Воздействие цифрового произведения основано не на глубине и цельности художественных образов, а на степени погружения пользователя в «поток» действий (Чиксентмихайи, 2013) в процессе взаимодействия с пространством произведения, наслаждении от обнаружения узнаваемого или нового, коммуникации с другими зрителями в процессе выполнения интерпретационной активности.

В традиционных видах искусства (в том числе в художественной фотографии) задача художника (фотографа) представить зрителю авторский взгляд на какую-то проблему, раскрыть авторское отношение к какому-то событию, идее, персонажу и пр. Задача цифрового художника — предоставить зрителю (пользователю) значительную свободу при конструировании смыслов, значений, ощущений, возможность самостоятельно (но в соответствии с определёнными правилами) «оживить» цифровые образы. Фотохудожник устанавливает правила взаимодействия пользователя с цифровым произведением. Правила игры, в свою очередь, определяют особенности перцептивных ситуаций и характер возможных интерпретаций. Создавать для пользователей сложные многослойные ситуации ментальных и чувственных реакций, моделировать режимы действий зрителя и есть задача цифрового художника как создателя коммуникаций или «дизайнера миров» (П. Леви).

История фотографии как искусства в большей степени основывалась на отборе лучших произведений, лучших фотоизображений, создававшихся в практиках мастеров художественной фотографии, в то время как арт-практики цифровой фотографии нацелены на актуализацию процессов зрительской рецепции, производства смыслов и ощущений. Для цифровой фотографии как искусства

Теория «потока» (англ. flow) была разработана психологом Михаем Чиксентмихайи (Mihaly Csikszentmihalyi), исследовавшим вопросы успешности/неуспешности самореализации человека в повседневной деятельности. Чиксентмихайи отметил тот факт, что музыканты, скалолазы, спортсмены испытывают положительные эмоции, особое состояние эйфории, даже когда им приходится максимально интенсифицировать свои усилия, преодолевая усталость, боль, сложности и пр. В такие моменты человек утрачивает ощущение привычного хода времени и как бы перестает быть собой. Включенность в «поток» для Чиксентмихайи — это особое психологическое состояние, которое «настолько приятно, что люди готовы бескорыстно выполнять соответствующую работу, не обращая внимания на то, насколько она трудна или даже опасна» [р. 71]. Ощущение «потока» возникает в результате сочетания следующих факторов: наличия цели, которую необходимо достичь; возможности сконцентрироваться на этой цели; существования единых понятных правил, не нарушающих концентрацию на цели; очевидных изменений объекта в результате воздействия реципиента, возможности контролировать ход этих изменений; потери ощущения внешнего времени и изменения обычного режима работы сознания человека. Чиксентмихайи М. Поток: Психология оптимального переживания. М.: Альпина Нон-фикшн, 2013.

предпочтительным оказывается не «авторский текст», а сам процесс взаимодействия как феноменологический или коллективно-партиципаторный опыт, как опыт экстатического проявления самости зрителя.

Художник, работающий с цифровой фотографией, активен по отношению к конструированию опыта зрителя, а не объекта выражения в форме фотографического образа. От создания фотосвидетельств, фиксирующих реальность, и фотообъектов для выражения авторского замысла цифровая фотография переходит к моделированию пространств для ментального действия, активной зрительской интерпретации.

Концепт «*пространство действия*» в рецепции цифровых образов отсылает к исследованиям Джеймса Гибсона и Дональда Нормана.

Концепция визуального восприятия Джеймса Гибсона предвосхитила нынешнюю ситуацию в визуальном искусстве. Некоторые аналитики (Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ф. Киттлер), делавшие упор на развоплощённости образа в связи с переходом к цифровым технологиям и заключавшие на этом основании, что зрение человека безнадежно устарело, должны признать, что Д. Гибсон, а до него философ А. Бергсон предлагали теорию восприятия, где зримый мир освобождался от локализаций в субъекте — сетчатке глаза, нервной системе и т. д., что отнюдь не вело к отчуждению образа от человеческой чувственности и телесности.

Гибсон старался избегать терминов «значение», «интерпретация», полагая, что они перегружены субъективистскими ассоциациями. Как пишет Гибсон:

«Психологи считают, что объекты складываются из своих качеств. А я убежден в том, что когда мы смотрим на объекты, то воспринимаем их возможности, а не качества»

(Гибсон: С. 198)

Созданная Дж. Гибсоном «экологическая» теория восприятия оказала влияние на развитие многих гуманитарных отраслей. Основополагающая идея Дж. Гибсона состоит в том, что любые, сознательно переживаемые зрительные впечатления обусловлены объективными причинами (стимулами) окружающего мира, которые определяют содержание и характер протекания процессов восприятия. Гибсон вводит понятие «*аффорданс*» (англ. *affordance* от *afford* — 'иметь или предоставлять возможность') — как «приглашающее» (манящее) качество воспринимаемых предметов и событий, которое позволяет человеку понять возможности собственных действий/взаимодействий с этими предметами и событиями.

Термин Гибсона получил широкое распространение в области психологии дизайна после того, как был актуализирован создателем теории «*дизайна, ориентированного на пользователя*» Дональдом Норманом в его книге «*Дизайн привычных вещей*» (Норман, 2006), где Норман подчёркивает, что под словом «аффорданс» он имеет в виду воспринимаемые свойства, а не свойства, внутренне присущие объекту. Таким образом, по Норману, возможности — это не свойства объекта, а отношения между объектом и организмом, осуществляющим с этим объектом операции. В частности, это означает, что разные субъекты могут воспринимать разные возможности одного и того же объекта. Поэтому дизайн — это формализация ожидаемых пользовательских/зрительских действий с объектом дизайна (например, с артефактом), посредством прогнозирования и использования соответствующих материалов и форм, которые конституируют возможности взаимодействия с объектом дизайна.

Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.

Норман Д. А. Дизайн привычных вещей. М.: Вильямс, 2006.

Норман задается вопросом: «Что заставляет людей использовать объект тем или иным способом?» И отвечает, что объект (в нашем случае произведение цифровой фотографии) само частично указывает нам, как понимать и применять себя. Однако дизайнеры или художники способны создавать более удобные, понятные или, напротив, более неоднозначные интерфейсы и объекты.

Теория Нормана важна в контексте современных арт-практик, в том числе для осмысления цифровой фотографии. Здесь та же цель — дать возможность субъекту выразить себя через взаимодействие с пространством артефакта, смоделированного дизайнером-художником.

Однако не менее важным для понимания современных цифровых произведений становится зрительское соучастие в производстве смыслов и прогнозирование художником интерпретативной активности зрителя.

Концепт «адженси» (англ. *agency* — 'деятельность, действие, воля') или «нацеленность на действие, способность и желание действовать» всё чаще обсуждается исследователями в контексте анализа пользовательского и зрительского опыта восприятия цифровых произведений. Термин «адженси» предназначен для отражения волевой, целенаправленной природы человеческой деятельности в противоположность вынужденным, предопределяемым аспектам. Это сознательная целеустремленность человека на выполнение тех или иных действий.

Американский исследователь Джанет Мюррей (Janet Murray) определила в своей книге «*Hamlet on the Holodeck*» этот термин как «успешно реализуемую возможность осуществлять осмысленное действие и видеть результаты решений и выбора» (Murray, 1998: P.126).

Мюррей выделяет «адженси» как одно из важнейших качеств, влияющих на получение зрителями и пользователями удовольствия от взаимодействия с цифровыми образами и средами (наряду с качествами «иммерсии» и «трансформируемости», выделяемыми Мюррей). Зрители/пользователи цифрового произведения ощущают эффект «адженси», когда их интерпретации, манипуляции с произведением адекватны самому произведению, его предназначению. Для Мюррей условия зрительского «адженси» закладывается автором произведения на уровне языка, структуры, формы, образности и пр.

Культуролог Сюзан Эйчнер (Susanne Eichner) в книге «*Agency and Media Reception Experiencing Video Games, Film, and Television*» так определяет термин «адженси»:

«Адженси определяется как способность человека действовать в мире. Адженси отличается от собственно действий индивида. Действие понимается как фактический процесс выполнения действий, адженси же определяет способность в целом выполнять действия. Адженси даёт человеку знания различных способов, схем, видов взаимодействия, обеспечивая разные возможности осуществления действий».

(Eichner, 2014: 24)

Применяя социологические концепты «активной самореализации» и «вживания в среду» к анализу цифровых медиапроизведений, Эйчнер рассматривает «адженси» как:

«особую форму медиарецепции, которая потенциально относится ко всем медиакommunikациям», — и указывает, что «ощущение нацеленности на действие зрителя/читателя поддерживается самой текстуальностью любого

Murray J. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. MIT Press, 1998.

Eichner S. *Agency and Media Reception. Experiencing Video Games, Film, and Television*. Wiesbaden: Springer, 2014.

медиапроизведения. Фильмы и телепрограммы тоже предполагают зрительское ощущение „адженси“ <...> посредством взаимодействия привычного, воображаемого и мыслимого <...> „адженси“ может быть представлено как специфический способ взаимодействия с произведением».

(Eichner, 2014: 13–14)

В цифровых произведениях художественная коммуникация ориентирована на действие зрителя и подразумевает его ментальную и физическую активность. Вопросы специфики жанра, реалистичности образа, характера повествования могут учитываться зрителем при работе с изображениями, но не являются основными для взаимодействия. Активный зритель наделяет смыслами и значениями произведения, которые текстуально полисемичны, т. е. многозначны, открыты самого разного рода интерпретациям. Зритель оказывается в своего рода игровой, активной ситуации, когда он вынужден задавать вопросы самому себе относительно того, что может значить произведение, что представляют собой образы, каков вероятный смысл показываемого? Необходимо наделять и перенаделять изображения смыслами. Для восприятия и понимания современного визуального искусства (в том числе и цифровой фотографии) это требование заново присваивать значения изображению особенно важно.

Автор, художник, дизайнер организует опыт действования зрителя в пространстве произведения (Дж. Мюррей). Сам текст произведения провоцирует определённые режимы «адженси» — зрительской нацеленности на действие с образами и смыслами. Интертекстуальность позволяет разнообразить пути прочтения и возможности управления зрителем процессом интерпретации.

Как указывает Ноа Уардрип-Фрюин в книге *«Expressive Processing»* концепт «адженси» вовсе не означает, что интерпретация произведения обязательно подчиняется каким-то конкретным целям и задачам зрителя. Уардрип-Фрюин подчёркивает импровизационность в активности зрителя и зависимость его действий от конкретной ситуации, непредзаданность результатов взаимодействия (Wardrip-Fruin, 2009: 183).

Возможности зрительского действования в пространстве произведения зависят от полученных ранее знаний, уровня образованности, медиаграмотности, владения техниками анализа и понимания визуального языка произведения. Выстраивая гипотезы и находя визуальные подтверждения в тексте произведения, зритель выстраивает свой собственный путь прочтения интертекстуальной работы художника.

В рамках набирающей популярность в гуманитарных науках концепции *энактивизма* (энактивного познания) субъект познания рассматривается как активный: он активно встраивается в среду, его когнитивная активность совершается посредством его «вдействия» в среду или её энактивирования. Познание, причём и восприятие, и мышление, и воображение сопряжено с действием (Князева, 2014: 8). В своей книге *«Древо познания»* теоретики энактивизма У. Матурана и Ф. Варела формулируют это в виде афоризма: «Всякое действие есть познание, всякое познание есть действие» (Матурана, Варела, 2001: 23).

Восприятие понимается в его синкретичной связи с действием, психомоторной активностью (активностью психики и тела) и активностью ума, концептуализацией. Даже ментальная активность понимается сторонниками энактивизма как действие или как движение. Например, нейробиолог Р. Ллинас описывает осознанные мысли как ментальные движения (Llinas, 2001).

Wardrip-Fruin, N. *Expressive Processing*. MIT Press, Cambridge MA, 2009.

Подробнее о энактивизме см.:

Князева Е. Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014.

Матурана У. Р., Варела Ф. Х. *Древо познания. Биологические корни человеческого понимания*. М.: Прогресс-Традиция, 2001.

Llinas R. R. *I of the Vortex. From Neurons to Self*. Cambridge (MA): The MIT press, 2001.

Nöe A. *Action in Perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

Nöe A. *Out of our Heads: Why You are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Cognition*. Farrar, Straus & Giroux, 2010.

Модель восприятия мира субъектом для энактивизма — это касание, а не видение или слушание. Умственная активность человека напрямую связывается с сенсомоторным действием.

К. О’Реган совместно с А. Ноэ создал концепцию восприятия как телесного действия (Nöe A., 2004). Видение — это телесная активность; оно сопровождается движением глаз, головы и тела. Восприятие и перцептивное сознание зависят от способностей действовать и способностей мыслить. Восприятие есть некий тип одновременно моторной активности тела и мыслительной активности ума. *«Осознание мира вокруг нас — это то, что мы делаем: мы энактивируем его — с помощью самого мира — в нашей динамической жизненной активности. Сознание — это то, что случается с нами»* (Nöe A., 2010: 64).

Таким образом, восприятие цифрового произведения (в т. ч. цифровой фотографии) может быть осмыслено в терминах человеческого (зрительского) действия как телесного действия, а не как репрезентации внешнего мира. Качества художественного образа как средства репрезентации реального мира оказываются менее значимы по сравнению со спецификой опыта действия зрителя/пользователя.

В современных практиках цифровой культуры нет разделения на пространство рецепции и пространство изображения, на зрителя, смотрящего на образ и материальный медиум (с границами рамы). Образа как передатчика смысла нет: есть потенция формирования смыслов, изображений, звуков, причём их значение определяется самим опытом взаимодействия с ними, а не предзаданными референтами (будь то реальный, текстуальный, социально-политический или какой-либо иной). Ядром эстетического опыта становится процесс манипуляции деталями.

Не менее важен и опыт эмоционального восприятия цифрового произведения, который взаимосвязан с когнитивной активностью. Эмоции возникают в результате взаимодействия когнитивной деятельности и аффективного восприятия. Текстуальные особенности произведения: сюжет, драматургия, история — всё это способно вызывать эмоциональные реакции.

Цифровые фотографии представляют собой поверхности, с помощью которых реализуется «пространство внутреннего действия» зрителя. Реализация этого пространства вовсе не требует наличия какого-то определённого содержания художественной работы. «Пространство действия» продуцирует аффекты, а не отражает действительность, не рефлексировывает, не пародирует. Оно провоцирует телесные реакции, которые, не реализуясь, физически приводят к более сильным переживаниям и эмоциям.

Под «внутренним действием» понимается ментальное, слуховое, зрительное и физическое усилие, которое зритель направляет на то, чтобы проникнуться миром произведения. Каждую минуту, когда внимание зрителя увлечено образами произведения (иммерсия), он переживает «внутренние действия». Это нематериальное, ментальное «пространство», образующееся на стыке воображения и реализованной/нереализованной физической активности зрителя, — ключ к пониманию цифровых искусств.

Визуальные образы расширяют возможности зрительской самореализации в активности, делают разнообразнее его «внутренние действия» в перцептивном (аффективном) опыте проживания «внутреннего пространства». Зритель энактивирует пространство произведения, открывает для себя лакуны возможного действия.

Для энактивизма восприятие — это не процесс, происходящий в мозге, а способ активности тела, встраивающегося и вдействующегося в осваиваемую им среду. Живые организмы как целостные системы активно взаимодействуют с элементами окружающей среды, конструируя её и находясь в процессе конструирования самих себя под её влиянием. В новой познавательной парадигме познание не только определено телесной организацией живого существа, но и укоренено в ситуации, т. е. *ситуационно*. Познание произведения предполагает *эмерджентность действия*, его спонтанность, непредсказуемость, внезапность возникновения нового, свойств целого из частей.

Процессуальность цифрового образа направлена на реализацию зрительской активности через навигационный опыт, в том числе посредством активного исследования и интерпретации содержания визуального концептуального пространства цифрового артефакта.

Такая методология делает энактивизм крайне выигрышным в отношении исследования современных цифровых произведений.

Многовариантные способы зрительского/пользовательского движения-действия в процессе «аффективной детерминации» (М. Хансен) образа или смысла можно определить как важное выразительное средство искусства цифровой фотографии.

3.5. КОНЦЕПТ «ТЕЛЕСНОГО ВОСПРИЯТИЯ» ЦИФРОВОГО ОБРАЗА

Проблема телесности, «телоцентризма», «соматизма» выходит сегодня на передний план искусствоведческой и в целом гуманитарной рефлексии, поскольку позволяет искать пути преодоления смысловой избыточности культурных объектов и художественных произведений. Это направление мысли получило в когнитивистике и эпистемологии название телесно-ориентированного подхода (*«the embodied cognition approach»*). «Тела мысли» и «события телесности» становятся важнейшими концептами значительной части современных теоретических построений в области эпистемологии, философии сознания, философской антропологии и искусствоведения (Эпштейн, Тульчинский, 2006; Кутырёв, 2009).

Продолжая критическую и феноменологическую линию философии, американский философ Марк Хансен стремится утвердить особую методологию исследования современного искусства и цифровых практик художников, в которой субъектность человека не обестелеснивается медиатехнологиями, телесность не задаётся и регулируется социальными правилами регулирования культуры, а, напротив, восприятие и самопонимание субъекта определяется его телесностью. Хансен усматривает в появлении новых цифровых технологий возможности для расширения собственно человеческого начала, тех особых качеств и возможностей, которые человек обретает благодаря цифровым технологиям Новых медиа.

Марк Хансен в своей работе *«New Philosophy for New Media»* упрекает мыслителей Ж. Делеза, Ж. Деррида, А. Бадью, Ж. Бодрийяра, Ф. Киттлера за их чрезмерное внимание к визуальным аспектам репрезентации, преклонение перед технологиями и признание автономии мысли и репрезентации над материальностью человеческого тела.

Хансен стремится утвердить методологию, в которой восприятие и самопонимание современного субъекта определяются прежде всего его телесностью. Он находит аргументы в пользу своей теории в работах французского философа Анри Бергсона, а также в исследованиях современных лингвистов-когнитологов,

Эмерджентность (от англ. *emergent* — 'возникающий, неожиданно появляющийся') означает оперативную мобилизацию новых качеств, эффект молниеносного целенаправленного формирования и применения новых качеств организации. В рецептивной активности зрителя эмерджентность действия подразумевает его способность действовать вне ограничений, предусмотренных формой произведения.

Hansen Mark B.N.. *New philosophy for new media*. Massachusetts Institute of Technology, 2004.

например Франциско Варела (F. Varela), Эдвина Хатчинса (E. Hutchins), Энди Кларка (A. Clark), Антонио Дамасио (A. Damasio) и других.

Хансен фиксирует парадигмальный переход в современной гуманитарной науке от визуальности к аффективности, от окуляроцентризма к «*гаптической эстетике*», определяемой телесной аффективностью. Вместо кинематографического кадра и рамы киноэкрана Хансен провозглашает человеческое тело как средство актуализации, фильтрации и обработки образа и информации: «аффективная телесность» зрителя как граница, как «рама», оформляющая информацию.

«Тело приобретает функцию селективного процессора информации <...> возможности дигитализации способствуют возврату от рамочной специфики медиальных интерфейсов к телесности, в которой медиальность и зародилась».

(Hansen, 2004: 21)

Хансен излагает свою концепцию «телесного аффективного восприятия» в идейном споре с философом Ж. Делезом, ссылаясь на философские и научно-исследовательские идеи А. Бергсона.

В работах «*Опыт о непосредственных данных сознания*» и «*Материя и память*» Бергсон связал процесс восприятия человеком окружающего мира и себя в нём не только с особенностями чувственных рецепторов субъекта, но и с его внутренними потребностями и вызываемыми ими действиями. С точки зрения Бергсона, сама природа человеческого восприятия снимает необходимость традиционного картезианского противопоставления субъекта и объекта, души и тела, сознания и материи.

Для Бергсона человеческие ощущения не зависят всецело от нервной системы человека. Они подвержены воздействию аффекта, аффектированы, но ощущения и аффект не одно и то же.

Согласно концепции Бергсона, восприятие отнюдь не создаёт образы, оно лишь устраняет (фильтрует) из их совокупности те, которые не удовлетворяют телесной потребности, и оставляет удовлетворяющие этой потребности. В качестве условия выбора конкретного образа Бергсон помещает человеческое тело, которое он определяет как «центр индетерминации образа». Восприятие произведения является телесным усилием выбора конкретного образа из потенциального множества образов, а цель восприятия — подготовить реакцию тела и наметить его действия. Задержка передаваемого выбором движения становится (или называется) восприятием — и посредством этого осуществляется селекция или выделение конкретного образа из индифферентного потока образов («универсума смыслов»).

Движение, которое передаётся и превращается в немедленную физическую реакцию (сенсорно-моторную реакцию), по мнению Бергсона, не создаёт восприятия. Лишь задержанное, неопределённое (и неопределившееся) действие становится им. Задержка, возникающая в живом организме, оказывается в некотором роде «экраном», который заставляет проявиться тот единственный образ, который и становится воспринимаемым образом. Расширение зоны неопределённости (индетерминации) для Бергсона есть усиление качества восприятия.

Бергсон связывает восприятие с действием, телесным движением. Как пишет Бергсон в работе «*Материя и память*»: «*Наша мысль изначально связана с действием. Именно по форме действия был отлит наш интеллект*». То есть, согласно рассуждениям Бергсона, зрение, как и любая другая модальность человеческого

Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998.

Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999.

опыта, взаимосвязано с гаптическим и кинестетическими ощущением телесного действия. Следовательно, никакая репрезентация образа не в состоянии зафиксировать все возможные его качества. Восприятие образа зависит от «действия тела» воспринимающего субъекта.

Понимание Бергсоном особенностей человеческой перцепции показалось французскому философу Ж. Делёзу важным для его собственных философских гипотез. В своём основательном труде о кино («Кино 1. Образ-движения» и «Кино 2. Образ-время», 2004.) Ж. Делёз обнаруживает применимость философских положений Бергсона к анализу конкретных примеров работ кинематографистов.

В «Кино 1» Делёз предположил, что функция монтажа в кино аналогична бергсоновскому пониманию работы человеческого тела как «центра индетерминации», когда сознательное усилие зрителя «выбирает» образ из индифферентного потока образов, в результате чего зритель испытывает эмоции. Однако для Делёза полем действия становится не тело и его усилие, а сам кадр и его границы — фрейминг. Для Делёза образ оформляется границами кадра: независимо от того, фотография это, кино, видео или телевидение, образ автономен от воспринимающего субъекта. А интервал между монтажным соединением двух кадров в кино представляет *«промежуток между действием и реакцией»* (Делёз Ж., 2004: 60).

Делез утверждает что «образ-движение» вызывает особый режим восприятия фильма (т. н. «сенсорно-моторную ситуацию»), при котором зритель вовлекается в экранное действие благодаря идентификации с персонажами и самим экранным действием. По мнению Делёза, характер взаимодействия между образом-движением и зрителем по большей части механический: фильм нацелен на то, чтобы вызвать определённые ощущения в зрителе (пример — эйзенштейновский принцип «монтажа аттракционов»). Как считает Делёз, мы не имеем возможности воспринимать «образ-действие» так, как хотим сами, а лишь так, как сам образ «позволит» нам воспринимать себя. То есть определённые психологические реакции зрителя предопределены самими образами кино. Например, если мы видим на экране ружье, это даёт основание полагать, что рано или поздно оно выстрелит. Вся логика последующих событий фильма окажется связанной с самим образом ружья.

«Образ-время», речь о котором у Делёза идёт в книге «Кино 2», напротив, не связан с какой-либо предзаданной образной структурой, требует ассоциативного восприятия, обращения к памяти зрителя, его воображению. Этот образ, который, по мнению Делёза, появляется в некоторых кинофильмах послевоенного периода начиная с итальянского неореализма, не связан с причинностью и линейным временем: время разворачивания образа не подчинено авторской логике, оно не подчинено времени экранного действия и монтажному времени экранного повествования. Зрителю предлагается исследовать «образ-время» по-своему, вне механической сенсорно-моторной предзаданности проекций-идентификаций «образа-движение» (как, например, в фильмах В. Вендерса, Антониони, Страуба и др.). Делёз утверждает, что в фильмах с «образом-временем» сам процесс всматривания, смотрения доминирует над повествованием и экранным действием.

Для Делёза «образ-время» ближе всего к «универсальному потоку образов» в понимании Бергсона. Согласно Делёзу, такие образы становятся чистыми «образами-аффектами» (*affection-image*), соприсродными самому движению «потока индетерминации» и его внутреннего времени. Делёз определяет образ-аффект

Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004.

как один из компонентов человеческой ментальности, занимающий промежуточное положение между перцепцией и действием (физическим откликом на раздражитель).

Для Делеза «образ-аффект» в кино — особенный, потому что он передаёт ощущение самости человеческого «я», он резонирует с сознанием зрителя до того, как проявлены какие-либо движения тела. «Образ-аффект» позволяет уйти от физиологического воздействия «образа-движения» в область чистого воображения и ментальной свободы зрителя. Аффектация для Делёза есть то, что заполняет интервал, позволяет телу зрителя как «центру индетерминации» задерживать сенсорно-моторные действия и тем самым вызывать необычные эмоциональные реакции. Для Делеза аффектация и есть задержка действия.

Такое положение вступает в противоречие с бергсоновской концепцией аффектации, которая представлялась Бергсону как телесный феноменологический модус, не ограниченный данными человеческой перцепции, а содетерминированный ею.

Философ Марк Хансен показывает, что Делёз искажает бергсоновскую концепцию телесности как основания для человеческой перцепции. Признание Делёзом первичности образа, его функционирования в качестве «центра индетерминации» приводит к тому, что у Делёза сам образ определяет зрительскую перцепцию, а не перцепция, основываясь на «опыте тела», определяет образ (как у Бергсона).

Когда фрейминг в кино (а вовсе не человеческое тело) становится «центром индетерминации» (позиция, поддерживаемая как Ж. Делезом, так и Л. Мановичем), то очевидным становится (и это констатирует сам Делёз), что сам аппарат кино («образ-движение», «образ-время») выходит за грань человеческого уровня перцепции, определяется «машинным видением», постгуманистическими режимами функционирования чувств и сознания (так называемые «машины желания»), о которых пишет Делёз, и в которых нет места природной телесности человека, где проявляет себя нематериальное бытие «бестелесного» мышления и «обезличенные потоки информации» (П. Вирильо, Ф. Киттлер).

Хансен считает, что Делёз безосновательно разрывает связь аффектации с деятельностью человеческого тела (как «центра неопределённости» по Бергсону) и связывает её действие с «образом-движением».

Хансен делает вывод, что именно сенсомоторика тела индетерминирует уникальное человеческое восприятие, поскольку человеческое тело является центром индетерминации. Хансен, следуя Бергсону, желает освободить телесность от зависимости от кадра, продемонстрировать, что образ есть производная аффективной телесности зрителя, то есть ощущения тела, чувства сами представляют собой внутренние действия или действия тела «над самим собой» (Hansen, 2004).

Хансен считает, что современные технологии (начиная с кино) изменяют сами основания сенсорного опыта человека, возвращая человеческой перцепции самостоятельный телесный, докогнитивный, или, точнее, паракогнитивный (отсутствие привилегии одного ощущения над другим) статус. Гаптические и проприоцептивные ощущения от экранного изображения понимаются Хансеном не как ненормативная разновидность видения, визуального восприятия, но как самостоятельное телесное самоаффектирование.

Это задаёт новый вектор эстетической мысли, становящийся базисом для эстетики постцифрового искусства и цифровой фотографии в частности.

Хансен выявляет новый тип чувствования, когда субъект определяется отнюдь не разумом, но своей телесностью, именно она центрирует и конституирует его. Телесный уровень чувствования, аффективное переживание/опыт полнее и аккуратнее отражает характеристики индивидуальности, нежели процессы на более высоких уровнях сознания, как правило, подлежащих/подчинённых в своей работе разнообразным опосредующим режимам сигнификации.

По мнению Хансена, цифровые медиа позволяют по-новому выстраивать взаимоотношения между визуальным образом и субъектом, поскольку:

«качества образа более не ограничены внешними его характеристиками, но расширяются, позволяют включить все процессы, посредством которых информация становится ощущаемой через опыт её телесной детерминации. Это и есть, в моем понимании, цифровой образ».

(Hansen, 2004: 9)

Мультисенсорный и телесный уровень взаимодействия между зрителями и визуальными образами в произведениях кинематографа и фотографии исследует Эллен Эсрок (Ellen Esrock). Она рассматривает случаи, когда зритель, вступая в диалог с произведением, может полностью раствориться в нём, так что перестают ощущаться границы между зрителем и произведением в опыте «соматической переинтерпретации» образов (Esrock, 2001: 234). Притом что этот опыт «слияния» может происходить и досознательно, по мнению исследовательницы, он может быть сознательно ощущаться благодаря внутреннему анализу процессов реагирования соматосенсорной системы зрителя на то, что он видит. Эсрок приводит в пример работу фотохудожника Поля Странда (Paul Strand) под названием «Leaves» (1929). Предлагая проследить глазом прямые линии изображённых на фотографии листьев растений, Эсрок обращает внимание на то, что в некоторых случаях зритель может испытывать ощущение, что «линии проходят через его собственное тело» (Esrock, 2001: 237.).

Эсрок связывает зрительные ощущения с телесными ощущениями осязания и внутренней плотности. Визуальные качества изображения: текстура, цветовой баланс, настроение, тональные контрасты — могут вызывать синестетические ощущения телесного испытания произведения.

По мнению Э. Эсрок, зрение и касание — два взаимосвязанных чувства в опыте восприятия:

«Будучи направленным на взаимодействие с реальным миром, осязание требует наличия внешнего объекта, и зрение предлагает его, чтобы ментально „ощупывать“ зафиксированный визуально объект. Но осязание также ставляет субъективные переживания самого прикосновения. В этом случае ментальное касание стимулируется видимым объектом. Тело осязает видимый объект. Следовательно, это двоякий процесс, когда касание ощущается как само по себе, так и в форме осязания внешнего объекта. Комбинация этих ощущений позволяет преодолеть физическое расстояние между визуально фиксируемым объектом и зрителем, делая осязание видимого объекта субъективным, телесно переживаемым в границах тела субъекта. Воспринимать — это ощущать объект частью себя, или, иначе, ощущать себя частью объекта».

(Esrock, 2001: 236.)

Среди других исследователей, рассматривающих концепт «телесности» через вопросы восприятия искусства, — В. Собчак (Vivian Sobchack), Л. Маркс (Laura Marks), Дж. Бэкер (Jennifer Barker), которые обращаются к философским идеям М. Мерло-Понти, исследуя способы, с помощью которых смыслы и значения

Esrock E. Touching art: intimacy, embodiment and the somatosensory system // Consciousness and Emotion, 2: 2, 2001.

Ощущение и восприятие

Современная психология утверждает, что взаимодействие человека с миром начинается с ощущений. Последние представляют собой простые отражения в человеческом сознании различных явлений внешнего мира, воспринимаемых пятью органами чувств. Ощущения не передают всей картины окружающей среды, но только те ее стороны, которые непосредственно входят в соприкосновение с человеком. Далее мозг анализирует полученную от ощущений информацию и составляет окончательное представление о внешней реальности. Восприятие — это и есть этот заключительный результат. В отличие от базовых элементов познания, оно является сложным составным процессом, включающим в себя отдельные ощущения как структурные компоненты.

складываются и формулируются через телесные, мускульные и висцеральные воздействия визуальных произведений (фильмов, видео, фотографий и пр.).

Феноменологический подход к исследованию визуального искусства признаёт взаимоположенность, взаимодействие, взаимовлияние субъекта художественного опыта и арт-объекта. Кинофеноменологи (например, В. Собчак) показывают, что киновосприятие, будучи обусловленным материальной спецификой человеческой телесности, принципиально не отличается от любых других форм перцепции, поскольку «восприятие возможно лишь в субъекте, имеющем собственное тело» (Sobchack, 2004: 165–78).

В своём труде «*Phenomenology of Perception*» французский феноменолог М. Мерло-Понти доказывал, что любая перцепция — это телесная перцепция, и зрение не может функционировать отдельно от человеческого тела, которое, собственно, и делает возможным видение. По мнению Мерло-Понти:

«Собственное тело занимает в мире то же место, что и сердце в организме: оно постоянно поддерживает жизнь в видимом нами спектакле, оно его одушевляет и питает изнутри, составляет вместе с миром единую систему. <...> Чувственный опыт неустойчив и чужд естественному восприятию, в котором участвует всё наше тело одновременно и которое выходит в своего рода интерсенсорный мир».

(Merleau-Ponty, 2002: 261, 290)

М. Мерло-Понти утверждает, что природа восприятия «доперсональна». Сенсорный опыт предопределён самой плотью, телесностью и исторически сложившимися структурами жизни тела в мире.

Одна из первых попыток продемонстрировать альтернативу визуальной («оптикоцентристской») парадигме в изобразительном искусстве была предпринята в начале XX века теоретиками и историками искусства Генрихом Вёльфлином и Алоизом Риглем.

Вёльфлин выделил два основополагающих изобразительных стиля в истории изобразительного искусства: линейный и живописный. Линейный стиль, по его мнению, был близок к тактильному, осязательному ощущению, к глазу, который работает как рука, ощупывающая контуры изображаемого предмета. «В линейном стиле рука ощупывала телесный мир главным образом со стороны его пластического содержания», — писал Вёльфлин. Он характеризует этим стилем искусство Ренессанса как пример «чистой красоты», насыщенной жизнью и осязательным естеством. Живописный стиль, напротив, близок к оптическому визуальному восприятию, задействует эффекты тени, пространства, кьяроскуро и пр. Такой стиль представляет искусство барокко, которое, по мнению Вёльфлина, демонстрирует непостоянство бытия и близко к оптическому восприятию пространства.

А. Ригль, обращаясь к более древним творческим практикам, противопоставил два типа представления пространства в изобразительном искусстве — оптическое, или «свободное», пространство и тактильное, или «кубическое», пространство. Согласно Риглю, искусство в своей истории от Древнего Египта к импрессионизму эволюционирует от тактильного (гаптического) к оптическому фигуративному пространству. В орнаментальном (тактильном) пространстве, характерном для стилей древнеегипетского искусства, исламского искусства, для позднеримских текстильных артефактов, господствовало телесное, тактильное начало. Однако, сменив несколько типов двойственного, компромиссного пространства, сочетающего в себе оба указанных выше признака, приблизительно

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия : пер. с фр. / Под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994.

Riegl A. Late Roman Art Industry, trans. Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

с XV века искусство вступает в эпоху окончательной победы оптики над осязанием. Изображаемые фигуры оказываются более важными, нежели пространство, в котором они размещены. Переход к главенству оптической репрезентации в западноевропейском искусстве предопределил смещение интереса от материализации в артефактах телесного восприятия „космического“ пространства к созданию идеальной иллюзии реальности в ограниченном рамками пространстве. Оптическая иллюзия увеличивает дистанцию между зрителем и изображаемым объектом для того, чтобы активировать работу воображения. В этом русле искусство развивается вплоть до XX века и лишь в практиках дадаистов, кубистов и в других авангардных практиках начала века обнаруживает альтернативы художественного языка.

Канадская исследовательница Лаура Ю. Маркс (Laura U. Marks) под влиянием идей А. Ригля заключает, что в кинематографе и видеоискусстве встречаются произведения, при восприятии которых глаз функционирует как орган касания.

В своей книге *«Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media»* Маркс утверждает, что зрительскому восприятию некоторых видов экранных произведений свойственна «гаптическая визуальность» (*haptic visuality*), которая означает, что внимание зрителя направлено на само восприятие, не на какие-либо конкретные образы или детали изображения, а на фактурную целостность изображения, как если бы внимание зрителя «растекалось» бы по плоскости пространства экрана, а не задерживалось бы на концентрации на чем-то конкретном, что видимо на поверхности. Такие «гаптические образы» (*haptic images*) лишь частично похожи на фигуры или изображения и позволяют зрителю прочувствовать текстуру образа, его материальное присутствие, а не его значение или реальный репрезентируемый референт. Как указывает Маркс:

«Вместо того чтобы демонстрировать объект таким, какой он есть, гаптическое кино вопрошает само существование объекта, предлагая зрителю принять участие в его воображаемом конструировании».

(Marks, 2002: 16).

Маркс стремится описать качества выразительности, позволяющие вывести экранное искусство за границы визуальности и аудиовизуальности и продемонстрировать, как аудиовизуальные образы кинофильмов (прежде всего экспериментального и авторского кино) могут стимулировать неаудиовизуальные, «нерепрезентационные» ощущения касания (тактильные ощущения), запаха, вкуса, которые непосредственно с самими образами не связаны.

Маркс, продолжая идеи Ж. Делёза и Ф. Гваттари, фиксирует специфический способ рецепции произведений современного экранного искусства — принцип телесного «скольжения», навигации «по краю фактуры», а не узнавание образных референтов реальности; телесная сопричастность зрителя и образа, а не интерпретация смыслов, вложенных кем-либо в образ: «следует двигаться по граням объекта, а не пытаться постичь или „интерпретировать“ его, как нас учит традиционное искусствоведение» (Marks, 2002: xiii).

Используя последние данные научных исследований, свидетельствующие о мультисенсорной природе человеческих ощущений, Луис Роча Антюнс (Luis Rocha Antunes) в эссе *«Neural Correlates of the Multisensory Film Experience»* утверждает, что просмотр кинофильма (как и любого другого визуального произведения) основан не только на визуальном и звуковом восприятии, но и активирует proprioцептивные, термоцептивные и вестибулярные ощущения. Антюнс показывает, что человеческая перцепция мультисенсорна, мультимодальна и работает

Laura U. Marks. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, 2002.

Antunes, Luis Rocha. *Neural Correlates of the Multisensory Film Experience // Neuroscience and Media: New Understandings and Representations*. New York, NY; London : Routledge, 2014.

Подробнее о «зеркальных нейронах» см.:

Gallese V. *The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism* // *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B. The Royal Society*, (2003).

Бауэр И. Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. СПб: Вернера Регена, 2009.

Якобони М. Отражаясь в людях. Почему мы понимаем друг друга. Юнайтед Пресс, 2011.

Косоногов В. Зеркальные нейроны: краткий научный обзор. Ростов-на-Дону, 2009.

Gallese V. *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*. // *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4, 2005.

Gallese V. *Neuroscience and Phenomenology* // *Phenomenology & Mind* 1, 2011.

Gallese V, Sinigaglia C. *What Is So Special with Embodied Simulation?* // *Trends in Cognitive Sciences* 15:11, 2011.

благодаря нескольким одновременно функционирующим каналам получения и анализа поступающей информации.

Приводя в пример фильм С. Кубрика «Космическая одиссея 2001 года», Антонс показывает, как просмотр фильма активирует проприоцептивные ощущения, вызывающие сокращения мышц и сенсорно-моторные движения зрителя в ответ на то, что он видит. Несмотря на то, что статья рассматривает этот эффект на примере кино, тот же механизм может функционировать при восприятии любого визуального произведения.

Недавние открытия в нейрокогнитивных исследованиях показали, что человеческий мозг настроен на мгновенное и дорефлективное постижение смысла наиболее важных действий и эмоциональных состояний. На опытах с приматами было доказано, что за это мгновенное распознавание действий отвечают клетки мозга, расположенные в лобных долях вентральной премоторной коре мозга в секторе Ф5 (Gallese V, Fadiga L, Fogassi L, Rizzolatti, 1996: 593–609). Это так называемые «визомоторные нейроны» или «зеркальные нейроны», ответственные за собственные действия организма и одновременно за восприятие действий других организмов, в том числе и воображаемых или предполагаемых действий. Мгновенная активация этих нейронов позволяет мозгу координировать собственные действия и ощущения от восприятия осуществления действий других людей. Более подробно механизмы функционирования зеркальных нейронов описаны Г. Риззолетти, Л. Фадига и М. Якобони (Косоногов, 2009; Rizzolatti, Fogassi, Gallese, 2001; Gallese, Fadiga, 1996, Якобони, 2011).

Теория «зеркальных нейронов» доказывает, что человек воспринимает мир не только посредством идентификации, эмпатии, не только через понимание мотивов поступков и действий окружающих людей, но и через нейробиологические процессы, которые позволяют испытывать действия людей или каких-либо объектов (как реальных, так и изображаемых на экране или картине) как свои собственные.

Объединив нейрокогнитивные и нейрофизиологические данные с феноменологической теорией, исследователи (напр., В. Галлезе) предложили концепцию «телесно воплощённой симуляции» (теория «*embodied-simulation*», или *ES*), которая в противоположность традиционной когнитивной теории восприятия представляет из себя автоматическую, бессознательную, дорациональную форму опытного понимания индивидом других людей/объектов через внутреннее перенесение «на себя» их наблюдаемых действий. Действия другого переживаются наблюдателем, как будто бы он или она исполняли похожее действие или переживали похожую эмоцию или чувство. Системы зеркальных нейронов, похоже, являются нейронным коррелятом этого механизма.

Теория «телесной симуляции» обеспечивает научные, нейробиологические основания для того, чтобы понимать специфику интерперсональных и объектных взаимодействий и мультимодальных коммуникаций, в том числе в области современного искусства.

Учёт роли визомоторных нейронов (*visuomotor neurons*) в работе человеческого мозга позволяет переосмыслить традиционные теории восприятия искусства и прежде всего визуальных искусств.

Переноса эту концепцию на анализ визуальных произведений, можно предположить, что взаимодействие между произведением и зрителем может рассматриваться как взаимное энактивирование трёх «телесностей»: тела зрителя, «тела» произведения и тела автора, выраженного через образы произведения.

В искусстве цифровой фотографии, не отличающейся динамичностью визуального артефакта, активным началом наделяется тело зрителя, в то время как «телесность» текста и связанная с ней телесность автора вытесняются в область воображения и представления.

Цифровой фотографический образ может рассматриваться в определённой степени как продолжение телесности зрителя в рецептивных практиках аффективной трансгрессии при его актуализации и восприятии. Цифровая фотография в работах современных художников, следующих постцифровой эстетике, активизирует работу тела зрителя в мультимодальных пространствах цифровых образов, стимулируя зрителя к активному вдействию в визуальные объекты и выявляя тем самым аффективный уровень субъективного восприятия произведений современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Бауэр И. Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. СПб: Вернера Регена, 2009.
- Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998.
- Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999.
- Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Борев. М.: Высш. шк., 2002. 511 с.
- Вайбель П. Знание и видение. Новые интерфейсные технологии восприятия / Media ART. СПб.: Новый мир искусства, 2000.
- Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 140 с.
- Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб, Мифрил, 1994.
- Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 468 с.
- Гринберг С. Цифровая фотография. Самоучитель. 3-е изд. СПб.: Питер, 2004. 352 с.
- Гумбрехт Х. У. В 1926: На острие времени. Пер. с англ. Е. Канищевой. М.: НЛО, 2005. 568 с.
- Данилова Т. ЦИФРОВАЯ фотография. СПб.: Питер, 2005.
- Дейвид Д. Буш Цифровая фотография. Мастер-класс. М. Эксмо, 2007.
- Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. 622 с.
- Дикки Д. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
- Зонтаг С. Мысль как страсть. / Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 208 с.
- Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. 250 с.
- Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 220 с.
- Келби С. Цифровая фотография. Том 1,2,3. Издательский дом «Вильямс». 2011.
- Князева Е. Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014.
- Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М.: РАН, 1998. 296 с.
- Косоногов В. Зеркальные нейроны: краткий научный обзор / В. Косоногов. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.
- Кутырёв В. А. Человеческое и иное: борьба миров. Алетейя, 2009. 264 с. (Тела мысли).
- Манович Л. Интервью для журнала «SWITCH», 2008.
- Матурана У. Р., Варела Ф. Х. Дерево познания. Биологические корни человеческого понимания. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
- Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999.

- Серто, М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / [пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной]. СПб., Издательство Европейского университета, 2013.
- Норман Д. А. Дизайн привычных вещей. М.: Вильямс, 2006. 374 с.
- Рудаков Д. Е Оранжевая книга цифровой фотографии. СПб: Питер., 2007.
- Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- Турчин В. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
- Фуко М. Что есть автор? //ВОЛЯ К ИСТИНЕ: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с фр. М.: Касталь, 1996. 448 с.
- Чиксентмихайи М. Поток: Психология оптимального переживания. М.: Альпина нон-фикшн, 2011.
- Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
- Эпштейн М. Н., Тульчинский Г. Л. Философия тела. Тело свободы. Алетеия, 2006. 432 с.
- Якобони М. Отражаясь в людях. Почему мы понимаем друг друга. М.: Юнайтед Пресс, 2011.
- Alexenberg Mel. The Future of Art in a Postdigital Age. Bristol: Intellect Books, 2011.
- Andrews I. Post-digital Aesthetics and the return to Modernism. URL: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html>.
- Andrews I. POST-DIGITAL AESTHETICS AND THE FUNCTION OF PROCESS // Cleland K., Fisher L., Harley R. (Eds.) Proceedings of the 19th International Symposium of Electronic Art, ISEA2013, Sydney. URL: <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/9688/1/postdigitalaesthetics.pdf>.
- Ascott R. Behaviourist Art and the Cybernetic Vision // Cybernetica Journal of the International Association for Cybernetics (Namur) 9: 1966.
- Ascott R. Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness. Edited by Edward A. Shanken. Berkeley: University of California Press. 2003.
- Bamberg M. Digital Art Photography for Dummies, Wiley Publishing, Inc. 2005.
- Batchen G. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography. Art and Electronic Media. ed. Edward Shanken. London: Phaidon Press, 2009.
- Berger J., Dyer G. Understanding a Photograph, Aperture, 1968.
- Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. The MIT Press, 1999.
- Cage J. Diary: Audience 1966. A Year from Monday // Multimedia: From Wagner to Virtual Reality, edited by Randall Packer and Ken Jordan, 91–94. New York: Norton. 2002.
- Cascone K. The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music // Computer Music Journal, 24:4. Massachusetts Institute of Technology. Winter 2000. pp. 12–18.
- Christiane P. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2006.
- Cox Christoph. Return to Form // Artforum. November, 2003.
- Darley A. Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres. London: Routledge, 2000.
- Esrock E. Touching art: intimacy, embodiment and the somatosensory system // Consciousness and Emotion, 2: 2, 2001.
- Eichner S. Agency and Media Reception. Experiencing Video Games, Film, and Television. Wiesbaden: Springer, 2014.
- Encyclopedia of twentieth-century photography / Warren Lynne (ed.). New York, NY, 2006.
- Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics, trans. J. I. I. Saskya Iris. London: New York: Routledge, 2008.
- Gallese V., Fadiga L., Fogassi L., Rizzolatti G. Action recognition in the premotor cortex. Brain 1996.
- Grau O. Virtual art : from illusion to immersion. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- Gumbrecht H. U. A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication, ed. by Hans Ulrich Gumbrecht and K. K. Ludwig Pfeiffer. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Gumbrecht H. U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford UP, 2004

- Hansen, Mark. B. N. *New philosophy for new media*. Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- Hedgecoe J. *The Art of Digital Photography*. DK ADULT, 2006.
- Kwastek K. *Aesthetics of interaction in digital art*. Massachusetts Institute of Technology, 2013.
- Iacoboni M. *The Quiet Revolution of Existential Neuroscience // Integrating Biological and Psychological Explanations of Social Behavior*. Guilford Press. 2008.
- Laura U. Marks. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, 2002.
- Levy P. *Cyberculture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Llinas R. R. *I of the Vortex. From Neurons to Self*. Cambridge (MA): The MIT press, 2001.
- Lovejoy M. *Digital Currents Art in the Electronic Age/* London: Routledge, 2004. 376 p.
- Ludwig P. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.
- Lunenfeld P. *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*. MIT Press, 2001.
- Manovich L. *The language of New Media*. MIT Press, 2001.
- Manovich L. *Post-Media Aesthetics // (Dis)Locations*, ed. Astrid Sommer. Karlsruhe: ZKM, 20016.
URL: www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc.
- Manovich L. *Generation Flash*. http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf
- Murray J. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. MIT Press, 1998.
- Norman Donald A. (1999): *Affordances, Conventions, and Design*.// *Interactions*, 6 (3).
- Nöe A. *Action in Perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Nöe A. *Out of our Heads: Why You are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Cognition*. Farrar, Straus & Giroux, 2010.
- Pepperell R., Punt M. *The Postdigital Membrane: Imagination, Technology and Desire*. Bristol: Intellect Books, 2000.
- Riegl A. *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
- Rizzolatti G., Fogassi L., Gallese V. *Neurophysiological mechanisms underlying action understanding and imitation*. *Nat Rev Neurosci* 2001.
- Rosen P. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Rush M. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames & Hudson. 1999.
- Shanken Edward A. *From Cybernetics to Telematics: The Art, Pedagogy, and Theory of Roy Ascott // Ascott Roy. Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Ed by Edward A. Shanken. Berkeley: University of California Press. 2003.
- Simonowski R. *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*. USA: The University of Minnesota, 2011.
- Soutter L. *Why Art Photography* London: Routledge Press, 2013.
- Spielmann Y. *Review of Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Virtuelle Strategien by Oliver Grau*. *Leonardo Reviews*. Ed. Michael Punt. 29 April 2002.
- Stiegler B. *The Discrete Image // Echographies of Television*. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Wardrip-Fruin, N. *Expressive Processing*. MIT Press, Cambridge MA, 2009.
- Sobchack V. *Beating the Meat! Surviving the Text, or How to Get Out of the Century Alive // Carnal Thoughts: Embodiment and MOVing Image Culture*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.
- William J. Mitchell. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA/London: MIT Press, 1994.
- Wolf S. *The Digital Eye: Photographic Art in the Electronic Age* London: Prestel, 2010.
- Whitelaw M. *Inframedia Audio: Glitches and Tape Hiss // Art Link Vol 21 #3*, 2004.
- Wardrip-Fruin N., Montfort N. *The New Media Reader*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003.

4. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Под **изобразительной цифровой фотографией** далее понимается творческая деятельность, направленная на фиксацию реальных объектов, событий, людей с помощью цифрового фотоаппарата и связанная с последующей обработкой полученных фотографий на компьютере. Изобразительная цифровая фотография предполагает набор выразительных средств, позволяющих зрителю визуально идентифицировать образ и наслаждаться его иллюзионистскими качествами.

Фриман М. Искусство цифровой фотографии. Продвинутые приёмы и техники для создания удачных снимков. М.: Добрая книга, 2012.

За последние два десятилетия цифровая фотография продемонстрировала значительный технологический прогресс.

Цифровые камеры из дорогих экзотических новинок превратились в удобные и недорогие устройства. Доступные любому желающему компьютерные программы (например, Photoshop, ACD See) — мощные инструменты, позволяющие делать глубокую обработку фотоизображений: изменять цвета, оттенки формы, пропорции и размеры объектов; добавлять и удалять, перемещать и накладывать, создавая удивительные вещи. Внесённые изменения порой настолько велики, что в конечной работе доля исходного кадра существенно меньше доли изменений. Но результат того стоит: ведь с помощью современных технологий воплощаются в жизнь такие мечты и эффекты, которые никогда не смог бы передать объектив аналоговой фотокамеры.

В современном мире для фантазии автора-фотографа не существует преград, кроме уровня его владения техникой и компьютерными программами. Делать красивые, необычные цифровые фото стало модным, привлекательным. Быстро сформировался круг любителей и поклонников компьютерного фототворчества.

Многие современные фотохудожники, работая в эстетике традиционной фотографии, добавляют к фотографическим образам дополнительный уровень выразительности с помощью цифровых технологий.

В ряде популярных книг и пособий такая авторская цифровая фотография определится как *цифровое искусство фотографии* (Matthew Bamberg, 2005; Майкл Фриман; Майкл Фриман, 2008; John Hedgесое, 2006). При этом ключевое отличие между бытовыми цифровыми фотоизображениями и профессиональной работой с цифровой фотографией авторы книг видят в формальных качествах цифровой фотографии: совершенстве композиции, владении техниками цифровой съёмки, умением правильно пользоваться освещением, цифровым кадрированием, цветокоррекцией, компьютерными монтажными техниками и пр. Авторы желают «управлять взглядом и вниманием зрителя, получать снимки, которые удивят и заинтригуют его, заставляя снова и снова рассматривать фотографии» (Майкл Фриман, 2011).

Цифровой формат изображения позволил фотографам отойти от зеркального отражения окружающей реальности. С появлением цифровых фотоаппаратов, компьютеров и графических редакторов фотограф получил возможность для преобразования своих снимков таким образом, чтобы зритель имел возможность познакомиться с творческим видением создателя изображения и погрузиться в мир его фантазии. Для цифровой фотографии как искусства по-прежнему

важны избирательность и личностное видение, позволяющее автору с помощью фотографических средств создавать произведение искусства.

В качестве искусства цифровой фотографии представляется мастерство цифровой фотосъёмки, умение необычно запечатлевать образы и проводить различные манипуляции с снятыми изображениями. Фотографы представляют гиперреалистичные, сюрреалистичные, комбинированные фотоработы. Цифровые технологии обеспечивают новую степень реалистичности, своеобразие и высокого качества фотографических произведений.

Безусловно, не каждый цифровой снимок можно отнести в разряд художественных. Современный фотохудожник стремится преобразить реальность с помощью цифровой техники, выражает свое видение мира или авторский замысел посредством ракурса, умелой игры света и тени, тонкого выбора момента съёмки, необычной обработки и монтажа образов и других приёмов.

Поэтому в самом центре такого цифрового фотоискусства по-прежнему находится фотограф как автор, а не техника. Считается, что только талантливый человек способен вложить в изображение частичку своего внутреннего мира, передать эмоцию, сообщить зрителю что-то новое и необычное.

4.1. ЦИФРОВОЙ ФОТОПОРТРЕТ

Портретный жанр в фотографии является одним из самых востребованных и почтенных по своему долголетию.

Цифровая обработка позволяет фотографам не только привычно запечатлевать особенности внешности и выразительные черты модели на снимке, но и добавить к образу любой фантазийный сюжет, любые вымышленные обстоятельства. С помощью цифровой техники можно отправить человека в полет, надеть на героя несколько масок или вписать его в нереальную картину, сохранив при этом аутентичность лица портретируемого человека.

Эти возможности сделали жанр цифрового фотопортрета излюбленным среди современных цифровых фотохудожников.

Работы румынского фотографа Фелиции Симион (Felicia Simion) интересны прежде всего их глубоким, образным содержанием, находящимся на стыке различных видов фотографии. Образный язык Симион очаровывает своей поэтичностью, нередко сюрреалистичными мотивами композиции с выразительной цветовой гаммой. Образы на цифровых портретах, создаваемых Симион, отличаются особой женственностью и хрупкостью. Девушка начала фотографировать в тринадцать лет и к настоящему времени стала победителем многих престижных конкурсов.

Специалист в области цифровой фотографии и графического дизайна Ракель Ярамаго (Raquel Jarago) уверена, что фотография является для неё лучшим способом самореализации. Проекты Ракель — необычные, яркие и запоминающиеся, интригующие и завораживающие цифровые портреты.

В своих работах автор всегда пытается показать три главные составляющие «живого» снимка: эмоции, характер и настроение человека. Проект «*The Seven Sins*» — отличный тому пример. В этой столь своеобразной фотоинтерпретации перед зрителем предстают девушки, олицетворяющие семь смертных пороков: гордость, зависть, чревоугодие, похоть, гнев, алчность и уныние.

Мистические фотопортреты Андрея Жарова сочетают обыкновенное с фантастикой, привычное с гротеском. Его форма съёмки предполагает захват объекта

Исторически фотопортрет стал одним из первых жанров фотографического мастерства, распространившись уже в середине XIX века. Принципы портретирования были заложены в изобразительном искусстве задолго до появления фотографии. Четыре элемента являются определяющими для качества фотопортрета: изображение лица, поза, одежда и фон. В сочетании с чисто фотографическими приёмами: размерами кадра, углом поля зрения и фокусным расстоянием объектива, освещением и пр. — умелая работа с этими элементами позволяет получить практически любой образ и даже улучшить изображение внешности портретируемого. На сегодняшний день существует множество типов или поджанров фотопортретирования, в каждом из которых имеются свои отличительные визуальные признаки.



Фелиция Симион. «Без названия»



Фелиция Симион. «Портрет»



Ракель Ярамаго. «LUST» из серии
«The Seven Sins»



Ракель Ярамаго. «Sloth» из серии
«The Seven Sins»



Андрей Жаров. «Портрет»



Кальвин Голливуд. «CAPTAIN JACK SPARROW» (2012)



Кальвин Голливуд. «Officer» (2012)



К. Рашкевич. Из серии «Свадьбы»



К. Рашкевич. Из серии «Дети»



К. Рашкевич. Из серии «Дети»

с настолько близкого расстояния, словно зритель лично заглядывает в глаза персонажу на фотографии. На снимках — случайные прохожие, встреченные на улицах городов, образы которых раскрыты с помощью цифровых эффектов. Получаются выразительные, высоко детализированные портреты-картины, дающие представление о человеческом духе, чувствах и эмоциях.

Кальвин Голливуд (Calvin Hollywood) — знаменитый немецкий фотограф и цифровой художник. Своим мастерским владением Photoshop он давно прославился за пределами Германии: сегодня он признан одним из лучших специалистов в мире. Свой необычный стиль и оригинальное творческое мышление он демонстрирует в эффектных портретных композициях, соединяющих узнаваемые образы массовой культуры с необычными авторскими деталями изображения.

Российская фотохудожница Катя Рашкевич не определяет для себя рамки какого-то одного жанра фотографии, а говорит просто: «Я снимаю людей». И не важно, к какому направлению будет отнесена получившаяся работа, главное — найти общий язык с героями съёмки». К. Рашкевич занимается фотографией более десяти лет и является профессионалом в области фотоарта. Её работы неоднократно публиковались в журналах «Фотомастерская», «Фотодело», «Красивая свадьба», получали награды в различных конкурсах.

Фотограф из Германии Лоретта Люкс (Loretta Lux) в своих работах сочетает фотографию, живопись и цифровую обработку. Увидев работы Лоретты Люкс в первый раз, зритель может принять их за живописные полотна. Дети, изображенные на них, будто бы вылеплены из гипса или фарфора: неподвижные, спокойные, хрупкие, овеянные фантастической, сверхъестественной аурой, они пристально вглядываются в зрителя. В них заключается и выражается вся загадочность и волшебство мира детей. Удлиненные конечности, увеличенные головы, глаза, расположенные чуть дальше друг от друга, чем это обычно бывает, — все это, вкупе с фоном и пристальным взглядом детских глаз, создаёт ощущение некой таинственности и необычности.

Компьютер Люкс использует, чтобы совместить своих персонажей с фоном будущего снимка, для создания которого она использует собственные фотографии различных европейских пейзажей и домов, а иногда рисует задник сама. Когда работа над снимком завершена, Лоретта делает ильфохромные отпечатки,



Лоретта Люкс. «Portrait of Antonia» (2007)



Лоретта Люкс. «Study of a boy» (2002)



Лоретта Люкс. «Hugo and Dylan» (2006)



Лоретта Люкс. «The Waiting Girl» (2006)

которые, будучи перенесены на пластиковую основу, сохраняют ясность красок и гляцевитость.

Сама Лоретта Люкс утверждает, что её портреты детей портретами в традиционном значении этого слова не являются:

«Это фантазийные портреты, отсылающие нас к идее детства. Детство всегда мыслилось как некий идеальный потерянный рай, в который нам больше не суждено вернуться. Мы изгнаны из этого мира беззаботности, невинности и единения. Однако вымышленные миры — это не более чем проекция идей и стремлений взрослых, это всего лишь выражение наших собственных желаний. Фотографируя детей в одиночестве, в отдалении от каких бы то ни было социальных норм и устоев, я позволяю им существовать самостоятельно... Я исследую неоднозначную и неясную связь между миром и человеческим „я“».

(Люкс, 2016)

В 2002 году Лоретте Люкс была вручена Баварская премия за развитие искусств, а в 2005 году Международный центр фотографии вручил ей награду Infinity Award в области искусств. С тех пор снимки Люкс часто выставляются за рубежом, например, в 2006 году — в Музее фотографии в Гааге и на Шестой Московской фотобиеннале. Работы Люкс входят в собрания музеев Европы и Америки, среди которых можно назвать нью-йоркский Музей Гуггенхайма, Музей современного искусства в Сан-Франциско, Музей актуального искусства Лос-Анджелеса, Лос-Анджелесский городской музей искусств, Институт искусств в Чикаго, Израильский музей в Иерусалиме, Музей фотографии в Гааге, мадридский Музей Королевы Софии, Елисейский музей в Лозанне, Национальный музей современного искусства в Токио, Австралийский центр фотографии в Сиднее.

Мартина Лопез обратилась к цифровой фотографии как средству сохранения и восстановления собственных воспоминаний, исследуя ощущения нестабильности, потери и ностальгии. Она задействует архив семейных фотографий с изображениями ее отца, мамы и старшего брата, погибшего во время войны во Вьетнаме. Она пристально всматривается в фотографии родственников и инкорпорирует их в вымышленные, фантазийные пространства.

Как пишет Лопез:



Мартина Лопез. «Encounter with Life, 1»



Мартина Лопез. «Question nature 2» (1998)



Мартина Лопез. «Revolutions in Time 2» (1994)

«Изымая образы людей из первоначального контекста фотоснимка и внедряя их в вымышленные ландшафты, я желаю заново открыть их историю, только так образы могут начать жить своей жизнью. Если части фотографий отсылают к реальным событиям жизни, ландшафт оказывается метафорой жизни, раздвигая её горизонты в бесконечный поток времени».

(Lopez, 1999)

В последних своих работах Лопез заимствует фотографии из разных семейных альбомов часто незнакомых ей людей. Художница ищет такие образы, которые вызывают в ней отклик и предлагает зрителям составлять свои интерпретации цифровых фотоколлажных портретов. Художница надеется, что её работы войдут в резонанс с личными воспоминаниями зрителя, возродят в нём отголоски его прошлого опыта. Отсюда узнаваемые визуальные сюжеты: скованные позы на студийной портретной фотографии, фотоснимок свадьбы, неказистая фигура именинника на фото со Дня рождения или демонстративное позирование персонажа в нелепой одежде на семейном фотоснимке. Фигуры на изображениях, сделанных Лопез, могут различаться по величине и количеству, но представлены они всегда в монохромных тонах так, что контрастируют с разноцветной палитрой вымышленного окружения, в которое они помещены. Фотоландшафты могут заимствоваться Лопез из других фотографий, а могут специально синтезироваться на компьютере.



Мартина Лопез.
«REMEMBRANCE» (2009–2010)



Мартина Лопез. In the Way of Tradition, 3 (1992)



Мартина Лопез. In the Way of Tradition, 3 (1992)

Работы Лопез, как правило, масштабны, от метра до двух в диаметре, что важно для их интерпретации. На расстоянии зритель видит лишь общие элементы композиции. Но, пододвигаясь ближе, он открывает для себя множество деталей, дополнительных персонажей. Будучи размещены вместе, полноформатные фотоработы Лопез начинают взаимодействовать друг с другом, вызывая у зрителя ассоциации со средневековыми гобеленами, фресками эпохи Ренессанса, которые размыкают двухмерный мир фотографии в реальное трёхмерное пространство.

Для Лопез каждая из её работ несёт оттенок автобиографичности, но как утверждает художница:

«конкретные сюжеты не являются критичными для понимания работ, но они помогают в их создании. Мои образы — своего рода визуальные дневники, средство, при помощи которого я нахожу гармонию с жизнью».

(Lopez, 1999)

В своих ретроцифровых образах Лопез создаёт эффектные аллегории жизни, смерти, ностальгии и оставляет зрителя один на один со своими воспоминаниями, ощущениями и эмоциями.

Фотохудожник Алексей Куклин работает в жанре digital art. Он пытается донести до зрителя свои идеи с помощью фотомоделей, которые либо помещены в абстрактные пространства, либо совершают действия, истинный смысл которых становится ясен порой только благодаря названию (яркий пример — фото «Попытка опоздать на свидание»). Рассматривая работы Алексея, зритель перестаёт воспринимать человеческие фигуры как тела и невольно погружается в состояние созерцательности.

Фотографии молодого фотографа из Лос-Анджелеса Брука Шейдена (Brooke Shaden) пронизаны загадочными символами, не лишены элементов фантастичности и таинственности. Используя реквизит, навыки живописной техники и ретуширования, Шейден создаёт волшебные «параллельные» миры, полные загадочных образов и предметов, словно парящих в невесомости.

В работах Брук люди могут парить в пространстве, как птицы, жить под водой, ходить по потолку, гулять по облакам. Брук строит свои фотографии как настоящие живописные полотна, продумывая не только сюжет, композицию, колористическую гамму, но и учитывая элементы случайности, что делает кадр



Алексей Куклин. «Еще пару десятков метров»



Алексей Куклин. «Светлая полоса в жизни. Часть II»



Алексей Куклин. «Жестокость»



Брук Шейден. «The almost circus and invisible audience» (2013)

импровизационным. На большинстве снимков можно увидеть саму Брук в качестве главной героини. При этом фотохудожница не считает свои композиции только лишь автопортретами. Для неё это лишь наиболее простой и экономный способ творческого самовыражения, который позволяет полностью контролировать процесс работы.

Кристиан Мартин Вайс (Christian Martin Weiss) — заметная фигура в области современной художественной фотографии, граничащей с digital art. Работам немецкого фотографа присуща особенная таинственность и оригинальная романτικότητα: чем-то они напоминают иллюстрации, зарисовки к готическим историям. Кристиан живёт в Мюнхене и снимает в собственной фотостудии. Необычный интерьер, костюмы моделей и многочисленные аксессуары — всё это он воссоздаёт в реальности. Во всех фотографиях Кристиана можно выделить одну уникальную особенность: несмотря на мрачность и некоторую смысловую «тяжесть», они не вызывают суеверного страха. Скорее, то, что в первую очередь поражает зрителя, — это высокий профессионализм фотографа и нестандартность авторского замысла.

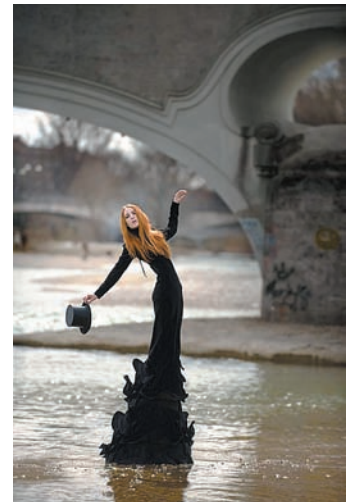
4.2. МИРЫ ВЫМЫСЛА И ФАНТАЗИИ

Жанр «fine art» переводится на русский язык как художественная или творческая фотография. Впрочем, часто этот жанр фотографии так и называют — фajn-арт.

Изначально это была репортажная съёмка, фиксация в фотографии того, что имело место в жизни. Но постепенно каноны менялись, и фотографии стали изменять картинку, чтобы произвести впечатление на зрителя. Воздействие на зрителя достигается, например, за счёт геометрии рисунка, необычного сюжета, стилистической обработки фотографии (изменения цветов, отклонения от реальной формы, сюрреалистичного освещения, необычного макияжа и одежды модели).

Фajn-арт фотография — своеобразный мост между миром фотографии и живописи. Эмоциональная нагрузка этих фотографий, сюрреалистичное освещение, тщательно прорисованные детали — чудесные составляющие этого жанра фотографии.

Многие примеры жанра — иллюзионистские и вуайеристические фотополотна. Однако ряд фотохудожников предпочитают насыщать свои работы многослойными смыслами и ассоциациями.



Кристиан Мартин Вайс. «TATAA» (2013)



Кристиан Мартин Вайс. «Tilt/shift»



Карас Йонут. «Fall of the autumn»



Карас Йонут. «Без названия»

Цифровые технологии необычайно расширили творческие возможности фотографии, обеспечили художникам возможности материализовать миры вымысла и фантазии. Реальные природные пейзажи и виртуальная реальность теперь могут сосуществовать, взаимодействуя друг с другом и предлагая зрителям особый опыт погружения (иммерсии) в пространства собственного опыта.

Румынский фотограф и цифровой художник Карас Йонут (Caras Ionut) создаёт фантастические цифровые фотомиры, населённые образами современников. Многократная съёмка, упорство и тщательная цифровая постобработка — всё это в совокупности помогает выразить авторский замысел. Работы художника словно зарисовки из фантастического сна, где возможно путешествие во времени,



Серис Дусе. «ÉGAREMENTS» (2010–2011)



Серис Дусе. «LOST» (2010–2011)

где абстрактное соединяется с обыденным, переживания человеческих душ становятся особенно острыми, эмоциональная связь с миром накаляется до предела, а соединение невозможного и противоречивого выглядит гармонично.

В самых известных сериях «Заблуждения» (Egarements) и «Ежедневное» (Quotidien) французки Серис Дусе (Cerise Doucedé) главенствует не реальность, а фантазия, в эту реальность умело вплетённая.

С одной стороны, люди на этих фотографиях совершенно реальны и заняты обыденными делами. С другой — силой их фантазии окружающий мир преобразуется самым невероятным образом: все те объекты, которые окружают её героев в их собственных жилищах, взмывают в воздух. Главное, что отличает фотографии Серис, — это лёгкость. В них нет философского подтекста или мрачных экзистенциальных идей. Здесь много красок, оптимизма и общая воздушность.

Совмещая фотографию и цифровой рисунок, японец Густу Йогисвара (Gusti Yogiswara) создаёт картины незнакомых миров и представляет привычные образы в фантастическом виде. Ему нравится снимать в макро, придавая обыкновенным растениям и цветам «неземной» облик, а насекомых и рыб будто бы перенося в параллельное пространство. Посвятив фотографии уже более трёх лет, Густу нашел свой жанр — жанр абстрактной фотографии с элементами цифрового рисунка.

Профессиональный фотограф и ретушёр из Швеции Эрик Йоханссон (Eric Johansson) живёт и работает в Берлине. В свои юные годы он прославился на весь мир как «фотоманипулятор». Его работы, в которых сюжеты обыденного мира буквально перетекают в другое измерение, называют «играми с реальностью» и «фотоиллюзиями». Оригинальное чувство юмора, безграничная фантазия и отличное владение Photoshop позволяют Эрику создавать потрясающие работы, напоминающие кадры из современных видеоигр. Во многих работах фотографа заметны мотивы одиночества, отчуждённости человека, конфликта цивилизации и природы.

Сюжеты привычного мира в работах молодого талантливого фотографа Арсения Семёнова напоминают кадры из фантастических фильмов. Арсений Семёнов — молодой фотограф с большими претензиями на покорение современного мира художественной фотографии. У него есть своё неповторимое и оригинальное виденье окружающего мира, которое он воссоздаёт в своих работах. Его работы можно увидеть



Густу Йогисвара. «Первая глава»



Густу Йогисвара. «Рыба»



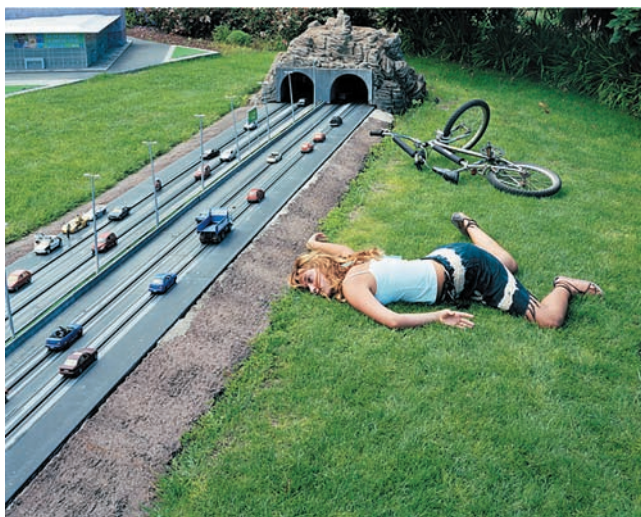
Эрик Йохансон. «Deep Cuts» (2009)



Арсений Семёнов. «Когда никто не видит» (2009)



Дейв Хилл. «Boat» из серии «Classics» (2005–2010)



Джулия Фуллертон-Баттен. «Bike accident» Из серии «Teenage Stories» (2005)

в Санкт-Петербурге, Москве, Пскове, Омске, Кургане, Екатеринбурге, Словакии, Чикаго (США), Ванкувере (Канада).

Дейв Хилл (Dave Hill), мастер цифровой фотографии, отличается от других своим неповторимым стилем создания и пост-обработки фотографий. Его фотоработы можно сравнить с фильмом по динамике сюжета, по наполненности смысловым содержанием, по реализации замысла. Очень большое значение имеет и виртуозное владение светом в кадре. Всё продумано до самой последней мелочи. Многие его цветные работы сложно даже назвать photographиями — это скорее картины. Сюжеты Дэйва активные, мощные, даже несколько агрессивные, находящиеся на пересечении реальности, кино и видеоигровой образности и высококачественной компьютерной анимации.

Фотографии Джулии Фуллертон-Баттен (Julia Fullerton-Batten) гипнотизируют, завораживают. На них девочки-подростки, стоящие на пороге совершеннолетия, занимаются обычными повседневными делами дома, в саду, на пляже или в бассейне. Мир вокруг этих девочек миниатюрный, а сами они гиганты. Девочки на photographиях практически всегда одни, погружённые в собственную реальность, живя жизнью уже не ребёнка, но ещё и не взрослого.

Фуллертон-Баттен фокусирует свой взгляд на аспектах процесса взросления. Атмосфера одиночества, ожидания и мучительно медленного течения времени, так часто ощутимая во время подросткового возраста, присутствует на многих её photographиях. Изображая девочек недвижущимися и пристально смотрящими в пространство, рассеянными и мечтающими наяву, Джулия показывает тем самым паузу, момент остановки времени между детством и взрослостью.

В своем проекте «Подростковые истории» (Teenage Stories) Фуллертон-Баттен использует уменьшенные модели городских ландшафтов, в её работах нет никакого «Фотошопа» — только эффекты цифровой камеры.

Алессандро Баварии (Alessandro Bavari) родился в Италии в 1963 году. В пятнадцать лет он увлекается фотомонтажом. Проходил обучение в академии изящных искусств в Риме, где изучал сценографию и историю искусств. В 1993 году когда Алессандро открыл для себя возможности компьютера, купив свой первый Macintosh, что позволило ему выйти на новый уровень в технике photographии.

Результатом стали готические, полусюрреалистичные, призрачные, поэтические изображения, созданные

Алессандро Бавари, с их сочной текстурой и изысканными деталями. Работы Бавари имеют много общего с картинами итальянских и фламандских художников четырнадцатого и пятнадцатого века: Джотто, Пьеро делла Франчески, Иеронима Босха и других. Его произведения пронизаны духом готики и полны фантастических образов. Фотограф придаёт особое значение деталям и стремится запечатлеть очарование реального мира. Работы Алессандро Бавари широко публикуются и выставляются в арт-галереях.

4.3. ЦИФРОВОЙ ФОТОСЮРРЕАЛИЗМ

Сюрреалистическая фотография, так же как и сюрреалистическая живопись, наполнена странным скоплением объектов. Она предлагает зрителю совершить путешествие в область подсознательного и иррационального. Задействуя все возможности цифровой обработки в этих работах, авторы отворачиваются от реальности, обращаясь к своим фантазиям и сновидениям, черпая из них символы и претворяя их в художественные образы.

Француз Патрик Гонзалес (Patrick Gonzales) известен ценителям фотографии как цифровой фотохудожник, творчество которого пронизано сюрреалистическими образами и символами. Патрик не даёт названий своим картинам и не любит рассуждать о своих работах. Предоставляя зрителям возможность отстраниться от обыденности и совершить невероятное путешествие в страну фантазий, он оставляет право интерпретации за каждым. Сквозные мотивы творчества Патрика — детство, фантазия, сны. Как считает сам художник, основная идейная направляющая в его работах — мысль о мечте. В картинах Патрик передаёт своё собственное видение мечты: в таком образе она живёт в его душе, вновь и вновь вдохновляя на новые творения. Вместе с героями его фотокартин зритель может путешествовать на спине носорога, плавать с гигантской рыбой и рисовать облака. В необычных сценариях присутствуют, на первый взгляд, обыкновенные люди, но стоит посмотреть внимательнее, как ощущается вся магнетичность образов.

Многочисленные любители работ Патрика называют идейный мир автора не иначе как путешествие в страну грёз и воображения. Смотря на его картины, мы словно переносимся в другую реальность, напоминающую жанр фэнтези, где вместо повседневности на первое место выходит игра воображения. Частые герои картин Патрика — это дети: мальчик, похожий на Маленького принца из книги Антуана де Сент-Экзюпери, и девочка, подсказывающая образ Алисы в «Стране чудес» Льюиса Кэрлла. Персональные выставки Патрика организуются по всему миру и неизменно проходят с большим успехом.

Цифровые коллажные работы бельгийского фотохудожника Бена Гуссена (Ben Goossens) сразу приковывают взгляд зрителя. В них, пожалуй, нет ни особой глубины, ни собственной философии. Но они интересны и эмоциональны, а кроме того — действительно профессионально сделаны. Автор получил за них золотую и серебряную медали крупнейшего мирового фотосалона Trierenberg Super Circuit. И, разумеется, удостоен многочисленных успешных выставок и публикаций в лучших изданиях.



Алессандро Бавари. «CORNUCOPIA» из серии «Sodom and Gomorrah» (2013)



Патрик Гонзалес. «Без названия»



Патрик Гонзалес. «Through the Looking Glass»



Бен Гуссен. «The man from another place»



Бен Гуссен. «The observer» (2008)

Мелисса Винсент (Melissa Vincent) — одна из известных современных фотографов, которая снимает исключительно на iPhone и обрабатывает снимки с помощью мобильных приложений. Её работы в жанре digital art высоко оценены такими авторитетными изданиями, как National Geographic и Time Magazine; в 2012 году она вошла в десятку лучших фотографов по версии МРА, и это далеко не все её профессиональные достижения.

Американский художник с китайскими корнями Дэвид Хо (David Ho), имея учёную степень по социологии Университета в Беркли (Калифорнии), решил посвятить себя искусству. Цифровое искусство стало одновременно и его призванием, и основным занятием. Хо работает исключительно на Macintosh, используя при этом такие программы, как Photoshop, Illustrator, Poser и Bryce.

Дэвид Хо — автор мрачных цифровых фоторисунков, которые наполнены духом отчаяния и оторванности от внешнего мира, а также сочетают в себе эмоциональный холод и цвета металлических оттенков. Скорбь, гротеск, тема сексуальных нарушений присутствуют в работах фотохудожника. Как говорит художник:

«Я не очень религиозный человек, но действительно верю в Буддизм и принимаю его не как религию, а больше как философию. Я полагаю, что окончательная цель религии состоит в том, чтобы предложить некоторый внутренний мир человеку, и я думаю, что Буддизм делает это для меня. В моих предыдущих работах действительно много религиозного содержания, и, возможно, это и есть мои собственные взгляды».

(Ho, 2007)

Джордж Христакис (George Christakis) работает в жанре сюрреалистической фотографии. В свои 24 года он уже хорошо известен далеко за пределами родной Греции. В своих изображениях он создаёт сюрреалистичные и концептуальные сцены, впрочем, как он сам признаётся, некоторые его фотографии — «обычные пейзажи с долей сумасшествия». Все свои работы Джордж обрабатывает с помощью современных цифровых технологий и графических редакторов. С недавних пор художник начал осваивать 3D-обработку и применять новую методику изображения.



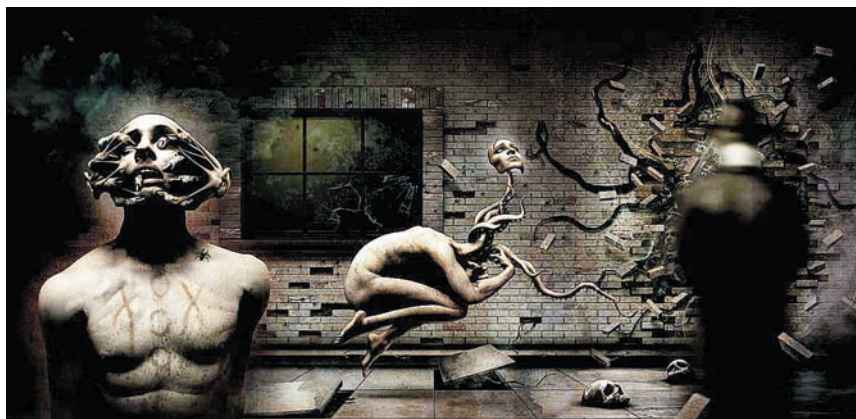
Мелисса Винсент. «Без названия»



Мелисса Винсент. «Без названия»



Мелисса Винсент. «Без названия»



Дэвид Хо. «Load remaining 2»



Дэвид Хо. «Worldorder» из серии «Block»



Джордж Христакис. «Landing» (2012)



Джордж Христакис. «John's funny world» (2013)

Творчество немецкого фотографа Кавеха Хоссейни (Kaveh Hosseini) насквозь пронизано образами экзистенциальной философии. Герои фотографий Кавеха то напоминают фигуры из фантастических сновидений, то кажутся авторским видением образа человеческой души, блуждающей по миру в поисках ответа на вечный гамлетовский вопрос. Кавех рассказывает, что на создание подобных картин его вдохновляют труды известных философов, в частности воззрения Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше. Свои работы он сопровождает цитатами известных философов, аллегорическими описаниями и стихотворными строчками, по которым главные мотивы его творчества становятся понятными без слов. В авторских комментариях к фотографиям часто



Кавех Хоссейни. «Без названия»



Кавех Хоссейни. Из серии «The Blackhole» (2009–2012)

встречаются слова «боль», «одиночество», «темнота», «бытие», «чувства», «жизнь», «мечта», «вечность». Его картины настраивают зрителей на философское настроение, заставляют отвлечься от привычной реальности и задуматься над вечными темами.

4.4. ЦИФРОВЫЕ ФОТОЭКСПЕРИМЕНТЫ

Компьютер — это, пожалуй, самое подходящее средство для творческого эксперимента. Возможность неограниченного количества комбинаций, манипуляций делает цифровой образ идеальным творческим средством для современных фотохудожников.

Жан-Пьер Вазарели, известный также под творческим псевдонимом Йварал, был первым среди французских художников, кто увлёкся начиная с 1954 года созданием работ в области оп-арта и кинетического искусства. Вместе со своими коллегами он искал универсальный абстрактный язык, который должен был воздействовать на зрителя благодаря сочетанию простых геометрических фигур.

В 1975 году Йварал придумал фразу «цифровое искусство», под которым понимал художественные произведения, создаваемые в соответствии с цифровыми алгоритмами. Он использовал компьютеры, чтобы обрабатывать и комбинировать изображения, но затем всегда вручную раскрашивал их. Такую технику он применял для создания серии портретов, в том числе известных людей (например Мэрилин Монро), превращая их лица в абстрактные композиции, в которых оригинальные черты уже были практически неузнаваемы.

Бельгийский фотохудожник Бен Хайне (Ben Heine) известен своими проектами «Pencil vs. Camera», «Digital Circlism», «Flesh and Acrylic». Бен Хайне — мастер фотографической манипуляции. Он смог найти свой стиль в искусстве и создать множество удивительных полуфото-полурисунков. Так, в его проекте «Pencil Vs Camera» («Карандаш против камеры») в одном изображении соединены фотография и карандашный рисунок. Среди работ Бена Хайне — городские и загородные пейзажи, а также изображения животных. Иногда автор составляет реалистичную картинку, а иногда вносит элементы фантастики.

Стиль, в котором украинская фотохудожница Наталия Перегудова создаёт свои фотоколлажи и компьютерные фотоманипуляции, сама она на-



Бен Хайне. «Elvis Presley» (2012)



Бен Хайне. Из серии «Pencil Vs Camera» (2010–2013)



Бен Хайне. Из серии «Pencil Vs Camera» (2010–2013)

зывает PhotoFunArt. Первое участие в международном фотоконкурсе Venice International Photo Contest 2007 принесло Наталии honorable mention (4-е место) в категории Nude & Glamour. Профессиональный фотограф Наталия Перегудова создала две чудесные серии, которые посвятила людям-фруктам, от которых хочется улыбаться и вернуться в лето, и сладкоежкам, являющимся воплощением женственности.

В серии «Fruit Portraits» («Фруктовые портреты») художница представила людей в образе фруктов, а фрукты — в образе людей, провела некую аналогию между линиями плодов и человеческими чертами. Художница стремится пробудить в зрителе яркое эмоциональное восприятие красок и тепла.

Серия «Sweet Addiction» состоит из фотоколлажей и стилизованных фотографий, в которых Перегудова демонстрирует все социальные последствия женской эмансипации и горячо тоскует об утрате традиционных образов женской привлекательности, которые были пожертвованы как дань моде и заменены унисексовыми формами с невнятными признаками принадлежности к женскому полу. Н. Перегудова попыталась воссоздать рецепт выпечки аппетитной и сладкой девушки. Фотограф как бы выводит формулу феминности: стать «сладкозависимой» — обозначает стать более женственной.

Стефано Бонацци (Stefano Bonazzi) — веб-дизайнер и цифровой художник-самоучка родом из Феррары (Италия). Для создания своих произведений он использует уникальную комбинацию методов: рисование углем, редактирование фотографий и цифровые инструменты живописи. Все работы Бонацци проникнуты перспективой жизни, окрашенной пренебрежением, разочарованием и циничным видением. Таковы взгляды фотографа на реальность.

Но разочарованность не стала для художника самоцелью. Он называет её альтернативной точкой зрения на распространённую любезность и ложь — составляющую часть основы нашего общества. Как рассказывает Бонацци:

«Я очарован бесконечными оттенками, что окрашивают нашу современную жизнь, я люблю серый, а не чёрный и белый. Ощущение тревоги и дискомфорта, которое каким-то образом присуще каждому из нас, а также наше отношение к смерти, вопросы, скрывающиеся в обществе, которые окрашиваются всемогуществом и эфирностью, стали центральными точками, вокруг которых



Наталия Перегудова. Из серии «Fruit Portraits» (2007)



Наталия Перегудова. Из серии «Sweet Addiction» (2008)



Стефано Бонацци. «THE PLAYGROUNDS» из серии «Stefano Bonazzi THE LAST DAY ON EARTH» (2009)



Стефано Бонацци. Из серии «Дым» (2012)



Хисаджи Хаара. «A Study of "The Happy Days"» (2009)



Стивен Гилл. «Inside Hackney» из серии «Hackney Flowers» (2007)



Шеннон Хориган. «Wolfgirl»

крутится моё творчество. Я считаю, что цифровые технологии особенно благоприятны для реализации моих представлений. Это настоящий калейдоскоп нюансов и экспрессии, который позволяет художнику бесконечно расширять свою сферу вмешательства».

(Цит. no: Campbell, 2011)

Свои взгляды и идеи Стефано Бонацци выражает через многочисленные фотопроекты, один из самых интересных называется «Дым». В нём цифровой художник объединил обнажённые фигуры с тонкой полупрозрачной дымкой.

Постмодернистский стиль заимствования приёмов — творческий метод для японской художницы Хисаджи Хара (Hisaji Hara). Хара вдохновлена Балтусом (Balthus) — одним из наиболее уважаемых художников XX столетия.

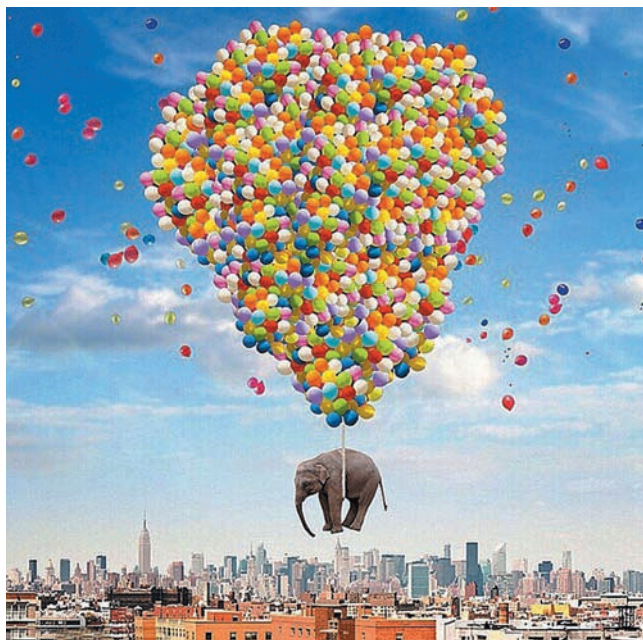
В её работах отчётливо видны нотки эротизма, некогда присущие великому живописцу, который в своих картинах старался показать не столько оголённое тело, сколько обнажённую душу. Хисаджи Хара переделывает работы Балтуса, но создаёт нечто совершенно иное. Чтобы управлять ощущением глубины изображения, Хара использует дым, заполняя изображаемые пространства туманом.

Британский художник Стивен Гилл (Stephen Gill) работает, сканируя и перефотографируя образы бытовых и органических объектов. В проекте «Hackney Flowers» Гилл задействовал фрагменты цветов и растений, превратив их в поэтические, многослойные фотоподборы. Нередко Хилл использует сложные и деструктивные методы для создания своих работ, например: режет, сминает и даже поджигает фотографические снимки, чтобы добиться желаемого эффекта.

В работах австралийской фотохудожницы Шеннон Хориган (Shannon Hourigan) особенно запоминается ощущение готического «возвышенного». В работе «Portrait» Хориган портретирует себя. По стилю, цветовой гамме и специфике позы работа очень напоминает фоллиант эпохи Возрождения. Однако своё лицо художница прячет, многократно перечеркнув его белыми линиями, разрезающими поверхность образа. Здесь отсылка и к теме насилия, и телесного соблазна, и к целому ряду других современных проблем. В других работах, например из серии «Silent disquiet», художница помещает изображение своего тела в мрачные и тревожные пространства, снабжая их таинственными визуальными метками, своего рода «концептуальными татуировками», благодаря чему изображение обнаруживает дополнительные уровни смысла.



Шеннон Хориган. Из серии «Shannon Hourigan Light Theory»



Роберт Янс. «New York City Elephant»



Роберт Янс. «Без названия»

Немецкий фотограф и творческий директор одной из гамбургских студий Роберт Янс (Robert Jahns) является автором замысловатых фотографий, которые чем-то напоминают отображения детских снов и фантазий. Янс создаёт красивые и авантурные изображения, которые совсем не похожи на работы других сюрреалистических фотографов/художников, для которых чаще всего характерна меланхолия или совершенная мрачность. Его образы сюрреалистичны, хотя многие из них очень похожи на обычные фотографии и лишь неприметные с первого взгляда элементы указывают на их нереальность. Свои изображения автор часто снабжает вдохновляющими цитатами.

Когда Роберт Янс (Robert Jahns) путешествует по всему земному шару, фотографируя экзотические мангровые леса острова Яо Ной или на краю небоскреба в Нью-Йорке фиксируя опасное баражирование. Затем за компьютером он тщательно обрабатывает свои фотоландшафты, которые могут существовать только в самых смелых мечтах. Бесшовная смесь реальности и фантазии фотографа формирует впечатляющие и удивительные сцены, такие как: плавающий по каналам Венеции кит или слон, невесомо поднимающийся на пучке разноцветных шаров, трюки над городом, американские горки, врезающиеся в здания, и много чего ещё, что может пощекотать нервы.

4.5. ЦИФРОВОЙ ФОТОНАТЮРМОРТ

Цифровой фотонатюрморт — один из самых коммерчески востребованных жанров современной фотографии. Самые разнообразные сочетания реальных и искусственных объектов в общей фотокомпозиции рожают работы чрезвычайно красочные, привлекательные, но часто весьма однообразные в своём блеске и великолепии. Немногим художникам удаётся найти свой узнаваемый почерк.

Жанр фотографии **натюрморт** (от фр. *nature morte* — «мёртвая природа») — это вид съёмки, при котором фотографируют неодушевлённые объекты, изделия и товары. Сам термин возник в начале XIX века. Задача цифрового фотонатюрморта — передать настроение посредством композиции, светового рисунка и обработки в графических редакторах. Каждый художник имеет свой алгоритм действий при работе, свой собственный стиль. В процессе съёмки фотонатюрморт может быть двух основных видов композиций, а именно: найденный и созданный. Для найденных натюрмортов от фотографа требуется мастерство фотографирования. Для созданного фотонатюрморта требуется построение композиции, которое включает подбор предметов и непосредственно расстановку, эксперименты с освещением и цветовыми подсветками, установку фона и, наконец, обработку снимка.



О. Каплан. «Glass» (2014)



Бин Дан. «Mother and child» из серии «Immortality» (2007)



Ирина Приходько. «Натюрморт с тыквой» из серии «Осень на комод»

Пасхальный натюрморт (turbophoto.ru/displayimage.php?image=22843)

У российского фотохудожника Олега Каплана свой неповторимый стиль. Его фотонатюрморты самобытны и индивидуальны. На полотнах фотографа оживают неодушевленные предметы. Бокалы, кувшины и вилки, засушенные и живые цветы, кузнечики и стрекозы. Герои работ Олега Каплана предстают перед зрителем в необычных ракурсах и в странных сочетаниях. Немногочисленные детали фотографий формируют сказочный мир повседневности, одновременно простой и глубокий.

Для О. Каплана принципиальна съёмка на слайд. Не только потому, что он хочет иметь эталон, по которому можно было бы корректировать отпечаток. Ему необходимо ощущать результат как прозрачность цвета, света и теней, как прозрачность пузырьков воздуха и всевозможных стекляшек. И сама материя слайда здесь сродни и материалу, который он снимает, и той ситуации, в которой рождаются фотографии — в ситуации съёмки на просвет.

Некоторые художники парадоксально сочетают органическое и цифровое. Например, вьетнамский художник Бин Дан (Binh Danh) очень остроумно использует всем известные свойства листьев для печати своих фотографий. Наложив

на лист негатив, он выставляет его на солнце, и всю остальную работу за него делает хлорофилл. Если проявившееся на листе изображение устраивает художника, он заливает его смолой для длительного хранения фотошедевра

Работы художника хрупки так же, как и сама история. Бин Дан использует листья растений для фотопечати трагичных сцен вьетнамской войны. Тропические листья для художника стали образной квинтэссенцией войны. Они хранили память о бомбах, крови, поте, слезах; теперь на них запечатлены документальные кадры. Необходимый листовый материал Дан в основном находит в саду своей матери, но ассоциации они рождают с палой листвой вьетнамских джунглей. Так, работа «Mother and Child» из серии «Immortality: The Remnants of the Vietnam and American War» (2001) включает военные

хроникальные фотографии, изменённые с помощью цифрового монтажа и отпечатанные на органическом листке дерева. Это цифро-органический гибрид. Наибольший интерес для художника представляют не идеальные листочки, а «потрёпанные жизнью», со всевозможными изъянами — отметинами, оставленными суровой погодой или насекомыми. Все эти правдивые детали дополнительно помогают передать и подчеркнуть уязвимость и ранимость человеческого бытия.

4.6. ЦИФРОВОЕ ФОТО КАК ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА

Связь между живописью и фотографией всё ещё достаточно сильна, так что многие цифровые фотографии, такие как Хелена Бломквист (Швеция), Дезире Долрон, Джаспер де Бейер (Нидерланды), Кристиан Нойрфалис (Бельгия), Яо Лу, Оу Юн (Китай), Назиф Топчиглю (Турция), Алессандро Баварии (Италия), используют все возможности цифровой фотографии, чтобы создавать работы живописного качества.

Хелена Бломквист (Helena Blomqvist), фотохудожница из Стокгольма, создаёт сказочные и сюрреалистические картины, связанные с детскими переживаниями. Её картины обладают живописными качествами и похожи на детские сны и таинственные фантазии, готические фильмы ужасов и драматичные сказки с какой-то невыразимой тоской по добру и теплу.

В серии «Бессонница», используя детей-моделей и своеобразный реквизит, Хелена Бломквист приподнимает занавес, чтобы показать нам фрагмент альтернативного мира, где непонятно — прошлое это, будущее или параллельный постапокалиптический мир.

Сюжеты серии «Девочка-слон» Бломквист посвящены исключительно маленьким девочкам. Маленькие принцессы бесплотны, потому не возникает сомнения, что это призраки, населяющие диковинный мир вперемешку с лисами, мышами и другими сказочными зверями. Зловещего налёта и закамуфлированного красотою ужаса снимкам добавляют едва заметные физические дефекты маленьких принцесс. Их экспрессия строится исключительно на тонком психологизме восприятия, на сочетании эстетики и страха, детской жизненной силы и бесконечной смертельной тоски.

Ещё одна коллекция фотохудожницы «Тёмная планета» демонстрирует те устрашающие зоны сознания, те фрагменты нашей жизни, которые мы предпочитаем не видеть, на которые не хотим смотреть. Бломквист находит и в них особую роскошь и смертельную притягательность. Это роковые годы живого мира, в котором, кажется, вымерла вся радость, и в котором даже красота магически притягательных образов больше не приносит удовольствия. Эти картины, короткие меланхоличные рассказы о разрушительной магии, о смерти, о маленьких и огромных трагедиях, выполнены как сюрреалистическая иконография, пронизанная апокалиптической атмосферой.

Все искусство фотохудожницы Хелены Бломквист строится на противоречиях, в том числе и само отношение, восприятие её творчества, желание или нежелание видеть эти стороны реальности или предпочтение



Хелена Бломквист. «Девочка-слон» (2011)



Хелена Бломквист. «The shepherd» (2004) из серии «Тёмная планета»



Хелена Бломквист. «Drift Off» (2013)



Дезире Долрон. «Xteriors XVI» (2001–2013)



Дезире Долрон. Xteriors VII, 2004



Дезире Долрон. «Xteriors. Muerte»



Фелиция Симион. Без названия

оставить их редким ночным кошмарам. В нём всегда существует бесконечность способов трактовки и возможных интерпретаций. Художественная сила работ Елены Бломквист именно в том, что она доверяет каждому делать собственный вывод.

Дезире Долрон (Desiree Dolron) — один из самых успешных нидерландских фотографов и фотожурналистов. Работы Дезире — это скорее картины, но написанные не масляными красками или акварелью, а с помощью цифровой кисти и материалов. Дезире Долрон эстетически неразрывно связана с фламандской школой портретистов, получивших название «фламандские примитивисты». К ним причисляют Петруса Кристуса и Рогира ван дер Вейдена. Кроме того, она использует в своих работах мотивы и технику Яна Вермеера, Леонардо да Винчи, Эдуарда Мане, Рембрандта и Вильгельма Хаммершоя. Дезире не пытается копировать их работы, но адаптирует их под своё видение XXI века. Каждая фотография — это результат сложнейшей обработки цифрового изображения.

Как настоящий художник, Дезире отсекает ненужное, перемещая предметы и людей, меняя им причёски и детали одежды так, как этого требует её видение. А затем, когда считает работу завершённой, делает фотографию огромного размера.

Амстердамский фотограф Джаспер де Бейер (Jasper de Beijer) создаёт постановочные фотопортреты и скульптуры. В его произведениях пересекаются элементы разных культур и исторических периодов. Художник выбирает необычную историческую сцену или событие и наполняет её объектами, сделанными собственной рукой. В результате получаются очень необычные и выразительные образы, напоминающие неоекспрессионизм. Де Бейер — постоянный участник фотофестивалей и выставок. Его работы приобрели



Джаспер де Бейер. «Udongo (07-07)» (2009)

крупные музеи и арт-институции, такие как Банк Америки и нидерландский «Rabobank», Гаагский музей фотографии, Денверский музей современного искусства (США), Museum Het Domein (Ситтард, Нидерланды), галерея Asya Geisberg (Нью-Йорк, США), галерея Ron Mandos (Амстердам), галерея Nouvelles Images (Гаага), галерея TZR (Дюссельдорф), галерея Hamish Morrison (Берлин) и галерея Studio d'arte Cannaviello (Милан).

Китайский фотограф Яо Лю (Yao Lu) создаёт фотогравюры из мусора. В его фотопроекте под названием «Новые пейзажи» на передний план выходят горы, реки, скалы, башни, туман, водопады. И только внимательно присмотревшись, мы видим, что в основе этих потрясающих пейзажей свалка мусора, покрытая зелёной защитной сеткой. Фотограф умело пристраивает к мусорным кучам традиционные китайские домики, прогуливающихся животных, заскочивших прямоком из какой-нибудь средневековой притчи путников и так далее. Здесь заметна ностальгия по традиционному Китаю — одноэтажным домикам и природным красотам, которые страдают под напором мегаполисов и современных небоскребов. Яо Лю поворачивает время вспять. Из мусора, порожденного современными городами, он выстраивает традиционные пейзажи.

Работы турецкого фотографа Назифа Топчиглю (Nazif Topcuoglu) привлекают своей неоднозначностью. На первый взгляд они являются лишь ностальгическими иллюстрациями беззаботного детства. И всё же эти фото невероятно привлекательны. Они не изображают обнажённой натуры, постельных сцен или соблазнительных взглядов. Назиф реконструирует мужской взгляд на юных девушек, надевает на зрителя очки с линзами эроса. Из невинного наблюдателя зритель превращается в вуайериста, который не в силах преодолеть внутренний сексуальный зуд. Изображение преисполняется двойственными значениями. Оно неоднозначно и провокационно.



Джаспер де Бейер. «Marabunta»



Яо Лю. «New Landscapes»



Назиф Топчиглю. «Magic Carpets» (2010)



Назиф Топчиглю. «Symbiosis» (2012)



НазифТопчиглю. «Sacrifice — Story of Isaac»



Алессандро Бавари. Без названия

Как говорит Нази́ф:

«Меня беспокоит время и память, а также быстротечность людей, вещей и воспоминаний. Я стараюсь зафиксировать их в качестве отдельных фрагментов из туманной и зачастую идеализированной юности. Меня также волнуют предрассудки в отношении роли женщины в современных обществах и в Турции в частности. Женская юность видится мне неким идеалом, освобождённым от гендера. В своих работах я с уважением отношусь к женщине и стараюсь избегать традиционной эксплуатации её красоты...».

(Topcuoglu, 2016)

Поэтические фотообразы, созданные итальянским художником Алессандро Бавари (Alessandro Bavari), чрезвычайно многомерны. Сочная структура и изящные детали личного артистического языка автора покорили многих критиков.

В изображениях Бавари присутствует много ссылок на картины итальянских и фламандских художников XIV–XV столетий: Джотто, Пьеро делла Франчески и других. Автору интересно не величие высокого Ренессанса, но чрезвычайно точное изображение деталей, через которые тогда пытались передать стиль времени и удовольствие от жизни. Работы Бавари — своего рода чувственная готика, с её фантастическими грёзами, обожанием деталей и мира природы.

Размер фотополотен автора тоже впечатляет — до десяти футов высотой. Только в галерее можно по достоинству оценить их сложность и богатство содержания. Работая исключительно в Photoshop, Бавари нашёл свой сплав живописи и фотографии. Он расценивает компьютер как инструмент другой эпохи — «как кисть, палитру или тёмную комнату».

Фотограф из Германии Карен Кнорр (Karen Knorr) обрела популярность благодаря серии работ «Песня Индии», в которых фотография обретает качество скульптурности. Вдохновляясь восточными сказками и легендами, она стала снимать храмы и мавзолеи, изобилующие тканями, росписями и предметами роскоши. Далее следовал процесс монтажа: в интерьеры культовых сооружений Кнорр поме-

щала животных — обезьян, тигров, павлинов, розовых фламинго, журавлей, слонов. Итоговые изображения напоминали иллюстрации к древним мифам. Проект «Песни Индии» прославляет богатую культуру северной Индии, её уникальные мифы, историю, особое отношение к животному миру. На фотографиях Карен запечатлела внутренние помещения дворцов Раджпутов. Роскошные интерьеры Карен «заселяет» животными, снятыми ею в заповедниках и зоопарках.



Карен Кнорр. «The Lovesick Prince»



Карен Кнорр. «The Battle Gallery [Château Chantilly]» Из серии Fables (2003–2008)

Как рассказывает художница: «Журавли, тигры, слоны превращаются из царственных животных в аватары женских исторических символов прошлого, стирая границы между реальностью и иллюзией и возрождая Панчатантру в XXI столетии».

(Knorr, 2016)

Ещё один нашумевший цикл фотографа представляет собой снимки обнажённых женщин, прогуливающихся по музейным залам. Серия «Muses and Majas» — это попытка противопоставить живую трепетную плоть произведениям искусства. Кнорр представляет человеческие тела как скульптуры в эффектном интерьере.

Итальянец Лоренцо Сала (Lorenzo Sala) в своих фотографических сериях обращается к изображению красоты человеческого тела. Приглашая профессиональных и непрофессиональных моделей, Сала экспериментирует с сочетанием оголённых фигур, освещением и светотенью, создавая при помощи компьютерного монтажа, сканирования и наложения выразительные скульптурные формы из человеческих тел.

Как пишет автор: «Эти образы заставляют зрителя забыть то, что он смотрит на оголённого человека. Человеческие тела красивы каждое по-своему, надо лишь найти правильное освещение для каждого».

(Sala, 2016)

Американский фотограф Эд Фриман (Ed Freeman), вдохновлённый океаном и пляжами Калифорнии, фотографирует людей, погружённых в подводные пространства и буйство водной стихии. Фигуры людей в его работах обретают скульптурность формы. Любовь к водной стихии отображается в его снимках и по-настоящему захватывает дух зрителя. Так, в серии фотографий



Лоренцо Сала. «Bless me»



Лоренцо Сала. «Hug me»



Эд Фриман. «North Shore Surfing 03»

Пейзажная фотография может быть определена как запечатление на фотоснимке окружающего пространства и различных объектов в нём. Фотографирование пейзажей проводится как на природе, так и в городах, например архитектурные или урбанистические пейзажи. Художественный пейзаж имеет высокую документальную ценность, так как изображённые предметы могут со временем исчезнуть, и только фотография будет свидетельствовать об их былом существовании. Документальный пейзаж важен для работы географов, геологов, историков или службы охраны природы. Помимо исторической и научной ценности документальная фотография пейзажей позволяет привлечь внимание к экологическим проблемам.



Эльгер Эссер. «Voyage en Egypte» (2011)

«Underwater» тела, позы и жесты парят в невесомости водной среды, создавая новые сочетания и формы, которые трудно или даже невозможно запечатлеть на суше. Главная идея фотографий Фримана — красота человеческого тела и свобода духа.

4.7. ПОЧТИ КАК РЕАЛЬНОСТЬ

Фотография часто понимается как средство запечатления реальности. Многие современные фотохудожники выражают своё критическое отношение к стереотипам классической реалистичной фотоэстетики.

Немецкие фотохудожники Эльгер Эссер, Кай Каул и Михаэль Найджар, турецкие художники Мурат Дюрсой и Зейнеп Кайан используют цифровые технологии для того, чтобы продемонстрировать с разных позиций фиктивные гиперреалистичные псевдореальные образы. Рюта Амаэ (Япония), Михаэль Наджар, Лоретта Люкс (Германия), AES+F (Россия), Энтони Гойколеа (США), Рууд ван Эмпел (Голландия) создают поразительные, потусторонние, сюрреалистические изображения, состоящие из фрагментов самых разных культур, сфер, эстетик и форм. Они объединяют их в новые топологические пейзажи, насыщенные визуальными аллюзиями и возможными смыслами.

Мэтр пейзажной фотографии Эльгер Эссер (Elger Esser) в своих фотоописаниях природы идёт по стопам Гюстава Флобера и Ги де Мопассана, создавая утопические импрессионистские фотокартины, где старинные роскошные замки лишь часть пейзажа вдалеке. Маяк в дымке, пирс или загородная резиденция — неважно, главное — мягкость, свет и шум деревьев, который вот-вот донесётся с картин.

Немецкий фотограф Михаэль Наджар (Michael Najjar) оставляет свою камеру с выдержкой на 25 месяцев или дольше. И камера наблюдает за городом и зданиями, которые строят или, наоборот, разрушают. Так появляется серия фотографий «*netropolis*» (2003–2006), исследующая общество будущего, которое, как ожидает автор, будет подчинено информационным технологиям.

Каждое произведение Наджара — это окно из реального мира в гипотетические, фантазийные миры будущего. Проект «Текущие города» (2011) предполагает в основном теоретическую концепцию: нежёсткая архитектура, состоящая из гибких элементов, которые постоянно находятся в движении. В этих городах



Эльгер Эссер. «13 Île Sainte Marguerite» (2005)



Михаэль Наджар. «Netropolis — Berlin» (2003–2006)



Михаэль Наджар. «Hangseng_80–09» (2008–2010)

форма постоянно перетекает: изменяются сооружения по требованию их жильцов, размываются границы между архитектурой и киберпространством.

Ещё один проект художника — фоторабота «hangseng_80–09» (2008–2009), как и все остальные работы из этой серии, носит название определённого фондового индекса (DAX, Nikkei, Hang Seng). Изображениям вершин при помощи цифровой обработки были приданы очертания графиков этих индексов в определённые отрезки времени. Художник считает, что у аргентинских вершин и фондовых индексов много общего: жизненные ритмы гор неизмеримы в человеческих масштабах, равно как и денежные потоки на мировых финансовых рынках — их невозможно ни сосчитать, ни пощупать, они тоже принадлежат к виртуальному измерению.

Японский фотограф Рюта Амаэ (Ruyta Amae) ловко управляет с современными технологиями, мешая кадры из кинофильмов с 3D-графикой и собственными фотографиями. На его цифровых коллажах — утопия после ядерной войны, города с непостижимой логикой и монструозные здания, подавляющие людей. Деталью и колоритом некоторые его работы напоминают Брейгеля, настроением — любую антиутопию, снятую в Голливуде. Сам художник говорит, что хочет «расширить границы человеческого мировосприятия и воспитать современное видение мира».

Кричащие пейзажи Оливера Васоу (Oliver Wasow) сочетают мрачную театральность и пародию на романтическую пейзажную живопись XIX века. Сам Васоу говорит, что его интересует «создание фотографий таких мест, которые не существуют, но выглядят так, как если бы существовали».



Рюта Амаэ. «Jugement_du_monde» (2008)



Оливер Васоу. «Mt. Ranier, Washington» (1997)



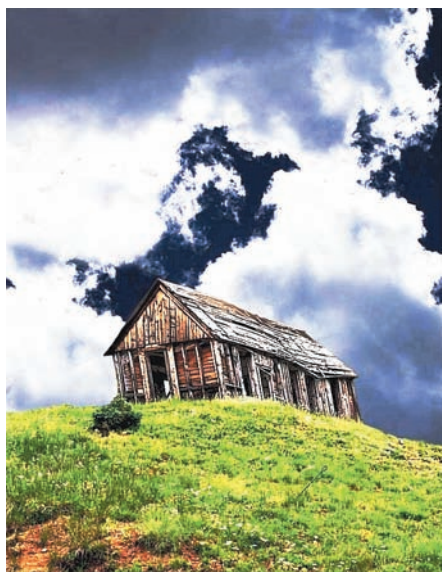
Рууд Ван Эмпел. «World #7»
(2005)

Голландский фотограф Рууд ван Эмпел (Ruud van Empel) с конца 1990-х работает в технике цифрового фотоколлажа — все его работы складываются из сотен — тысяч отдельных фото. Каждый элемент сфотографирован отдельно, и поэтому каждая деталь этих коллажей выглядит живо, ярко, и всё это похоже на нарисованные иллюстрации, а не на фото. Несмотря на нереальность фотографий, они очень реалистичные, даже гиперреалистичные, особенно дети.

Стив Бингхэм (Steve Bingham) фотографирует заброшенные пейзажи, здания и объекты. Обработывая снимки на компьютере, он вносит в композицию множество дополнительных деталей. Так, например, в его «Old Colorado Cabin» градации между черным и белым,

цветным и блёклым рожают особый колорит таинственности и выразительности. Зрителю приходится всматриваться в детали снова и снова, чтобы обнаружить абсолютную симметрию формы в кажущейся на первый взгляд незамысловатости и асимметрии образа.

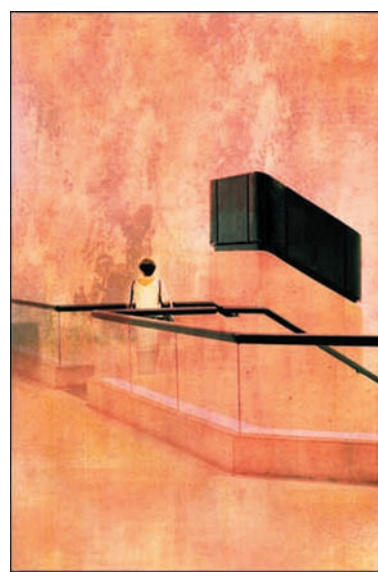
Фотографии венесуэльца Рикардо Баез-Дуарте (Ricardo Baez Duarte) из его серии «Memories and Solitude» запечатлевают самые обычные образы: внутренние помещения выставок и галерей, которые автор когда-то посещал, магазины, улицы, дороги. Благодаря использованию цифровой обработки, его образы элегантны, колорит приглушённый и сдержанный, персонажи слегка размыты и затемнены. Автор ничего не усиливает. Он лишь создаёт настроение, в котором передаёт свои воспоминания и одиночество. Образы из прошлого смотрят на зрителя в настоящем, как руины стёртой с лица земли Помпеи.



Стив Бингхэм. «Old Colorado Cabin»



Стив Бингхэм. «Yankee Girl Mine»



Рикардо Баез-Дуарте. «Memories and Solitude»

4.8. ЦИФРОВАЯ КАРИКАТУРА

Жанр фотографической цифровой карикатуры пока ещё нов и малоисследован. Тем не менее некоторые фотографы с большим талантом и юмором трансформируют привычное в необычное.

Юлия Напольская — профессиональный фотограф, досконально овладевший искусством цифровой фотографии. Она работает преимущественно в жанре фотокарикатуры, причём создаёт свои работы с некоторым сюрреалистическим оттенком. Для своих картин-карикатур автор старается выбирать не идеальных красивых моделей, а самых обыкновенных людей. Очень любит фотографировать самих владельцев фотокамеры. В ход идет буквально всё: и старинные картины, и классические одежды эпохи Ренессанса, и современные чудеса техники, всевозможные гаджеты, и тут же сюжеты из Библии или мифические герои. Её фотокарикатуры затрагивают жизненные темы, хотя в них бывает и лирика, и даже философский подтекст. Юлия Напольская так рассказывает о себе:

«Мои картины касаются многих жизненных ситуаций, в них присутствует и лирика, и философский сюрреализм, ну и конечно же — юмор». <... > «Я не фотограф, я — артист широкого профиля: снимаю, шучу, развеселить хочу, когда смеюсь, когда плачу, когда рисую наудачу»

(Напольская, 2009: 90–97)

Тиаго Хойсел (Tiago Hoisel), бразильский художник-иллюстратор, тоже работает в жанре digital art. Все его произведения отличает весёлый, юмористический взгляд на мир. Картины жанровые, в каждой легко узнаётся какой-то момент нашей жизни. Все сюжеты очень метко, очень образно представлены, и кажется, что нечего добавить для понимания ситуации. Его работы поднимают настроение и заставляют улыбнуться.



Юлия Напольская.
«Бои без правил»



Юлия Напольская. «Рыб»



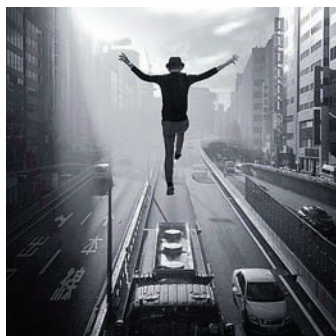
Тиаго Хойсел. 3D карикатуры



Тиаго Хойсел. Гиперреалистичная
3D иллюстрация



Юлия Напольская. «Рецепт
приготовления мужчин»



Масаки Каи. «Mr 007 Instagram»

4.9. КОГДА НЕПРОФЕССИОНАЛЬНО ВЫГЛЯДИТ ПРОФЕССИОНАЛЬНО

Социальные сети и сетевые фотоархивы (например, Instagram) стали отдельной и совершенно самостоятельной фотографической реальностью. С помощью фотосервисов миллионы людей ежедневно выкладывают в Сеть десятки миллионов снимков. Некоторые фотографии работают исключительно в Интернете.

Работы фотографа под ником Loverpaperplane очень известны пользователям социальной сети Instagram. Но о самом фотографе известно немного. Её зовут Келли. Она придумывает для своих снимков красивые названия и сопровождает их подписями, которые часто являются цитатами слов знаменитых людей.

Ещё один фотограф, умеющий превращать банальные снимки iPhone в работы высокого качества, — японский фотограф Масаки Каи (Masaki Kai), причём качество тут как техническое, так и художественное. Вообще говоря, большинство людей едва ли сможет определить, что эти фотографии сделаны iPhone для Instagram, а не при помощи профессионального фотоаппарата.

Высококонтрастные снимки Масаки Каи, главный герой которых — неизвестная фигура, привлекают любителей фотографии со всего мира. Благодаря этому его работы стали весьма популярны в Интернете. Порой дерзкие, иногда мистические, фотографии Масаки Каи — это один из эталонов стрит-направления в айфонографии. К слову, очень многие его снимки чёрно-белые; это не очень типично для мобильной фотографии, но зато позволяет обеспечить настолько высокую контрастность, что свет и тень наряду с неизвестной фигурой становятся главными героями снимка.



Масаки Каи. «Mr 007 Instagram»

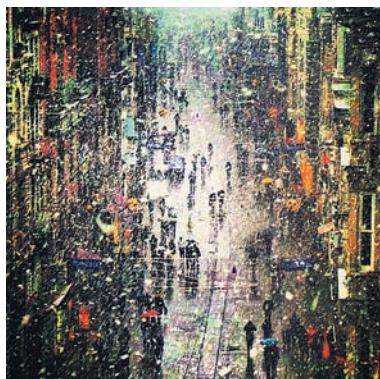
Прямая противоположность Масаки Каи в смысле сюжетного подхода — один из самых известных турецких фотографов Мехмет Кирали (Mehmet Ali Kiral). Он тоже снимает при помощи iPhone, однако в его работах главное — цвет, вернее, завораживающее, порой немного сумасшедшее сочетание ярких цветов и оттенков. «Цвета говорят на всех языках», — замечает Мехмет Кирали и доказывает свои слова делом. Он много путешествует и из самых разных уголков планеты привозит такие фотографии, которые просто нельзя не заметить, и не только потому, что они сразу же бросаются в глаза своим разноцветьем, но и благодаря завораживающей красоте снимков. В них есть что-то от фэнтези, хотя все они изображают совершенно реальные объекты и повседневные сюжеты. Мастерство фотографа и набор фильтров Instagram могут творить чудеса.

Юный американский фотограф Зев Гувер (Zev Hoover) в свои четырнадцать лет даст фору очень и очень многим профессиональным взрослым фотографам с опытом большим, чем весь его возраст. Он родился в Массачусетсе в 1999 году и сейчас уже весьма знаменит как автор многих интересных фотографий, обнаруживающих не только совершенную технику, но также и незаурядный талант, и совершенно недетское понимание окружающего мира. Именно этим и ценны его фотографии — они искренние и лишённые того налёта разочарования, который сопровождает многие работы взрослых фотографов, создающих философские притчи в своих снимках. Неизвестно, что будет дальше, но пока что четырнадцатилетний Зев сумел показать, что даже подросток может быть настоящим, большим фотографом.



Келли (ник Loverpaperplane)

Албанскому фотографу Адриану Лимани (Adrian Limani) всего 21 год. В свои молодые годы он уже хорошо известен в мире фотографии своими необычными



Мехмет Кирали. Без названия



Зев Гувер. Без названия



Зев Гувер. Без названия

работами, при взгляде на которые неизменно возникают ассоциации о молодости и мечте. Автору удаётся создавать маленькие шедевры из простейших составляющих. Нехитрый фотомонтаж позволяет ему разместить внутри электрических лампочек всё что угодно — от Эйфелевой башни до влюбленной пары. Результат поражает!

ЛИТЕРАТУРА

Напольская Ю. Не бояться выглядеть смешно // Фотодело, N 9., 2009.

Росфото. URL: <http://www.rosphoto.com/>. 2016.

Фриман М. Искусство цифровой фотографии. Продвинутое приёмы и техники для создания удачных фотоснимков / Майкл Фриман. М.: Добрая книга, 2012.

Фриман М. Искусство цифровой фотографии. Секреты мастерства Как находить удачные объекты для съёмки и делать яркие выразительные фотоснимки. М.: Добрая книга, 2011. 144 с.

Фриман М. Дао цифровой фотографии. Искусство создавать удачные фотоснимки. М.: Добрая книга, 2008.

Bamberg M. Digital Art Photography FOR DUMmIES. Wiley Publishing, 2005.

Campbell W. Stefano Bonazzi: Photo Manipulation. JUNE 9, 2011. URL: <http://www.dailyartfixx.com/2011/06/09/stefano-bonazzi-photo-manipulation/>.

David H. Interview, ART Magazine 2007. URL: <http://www.iamag.co/features/davidho/DavidH-page1.html>.

Hedgecoe J. The art of digital Photography. London, New York, Munich, Melbourne, Delhi DK Publishing, 2006.

Knorr K. India Song (2008–2014), 2016. URL: <http://karenknorr.com/photography/india-song/>.

Loretta Lux. URL: <http://www.lorettalux.de/>. 2016.

Lopez Martina // Gary Hesse, DIGITAL ALLEGORY, 1999. URL: www.martinalopezphoto.com/s/DIGITAL-ALLEGORY.pdf

Sala Lorenzo. Fine art nudes photographer. URL: <http://www.modelmayhem.com/1430346>

Topcuoglu Nazif. URL: <http://naziftopcuoglu.com/>. 2016.



Адриан Лимани. Без названия

5. КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Подробнее о концептуальном искусстве см.:

Morgan Robert C. *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1996.

Godfrey T. *Conceptual Art*, London, 1998.

Conceptual Art: A Critical Anthology / Alexander Alberro & Blake Stimson, ed. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1999.

Rewriting Conceptual Art / Michael Newman & Jon Bird, ed. London: Reaktion, 1999.

Osborne P. *Conceptual Art (Themes and Movements)*. Phaidon, 2002.

Alberro A. *Conceptual art and the politics of publicity*. MIT Press, 2003.

Conceptual Art: Theory, Practice, Myth / Michael Corris, ed. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2004.

Marzona D. *Conceptual Art*, Cologne: Taschen, 2005.

Мосс М. *Общества, обмен, личность*. М.: Наука; Главная редакция восточной литературы, 1996.

Концептуализм и постмодернистская эстетика оказали значительное влияние на цифровые практики современных фотохудожников. Многие из них обращаются к цифровой фотографии и цифровым образам, чтобы комментировать и критиковать проблемы современного социума, культуры и искусства.

Однако, в отличие от нейтральных и внешне аскетичных работ художников-концептуалистов, цифровая фотография преимущественно стремится к визуальному лоску и внешней эстетичности, технологическим изыскам и совершенству формы.

Вместо бытовых снимков и чёрно-белой цветовой гаммы художники предлагают зрителям оценить большеформатные цветные фотопроекции. Такие всемирно известные авторы, как Джефф Уолл, Жан-Марк Бустамант, Томас Штрут, Томас Руфф, Андреас Гурски, Люк Делайе, Ринке Дийкстра и другие, предпочитают представлять свои работы в метровых размерах. Отдельные фотографии могут достигать более двух метров в высоту и более четырёх метров в ширину. Такие фотографии предназначены только для больших галерейных пространств (критики называют их «фотографиями для стены») и с трудом могут быть уместны в качестве маленькой репродукции в книге или альбоме.

Художники применяют цифровые технологии, чтобы свободно экспериментировать с самыми разными форматами изображений, соединяя в цифровых произведениях элементы высокого фотографического стиля и бытовые фотоснимки, элементы изображений, заимствованных в сети, и цитации известных образов, экспериментальные, концептуальные, социально-политические образы и необычный цифровой контент.

В последние десятилетия визуальные образы стали «тотальным фактом» (в терминах антрополога М. Мосса), внедрились в саму структуру социального, стали доминирующей коммуникативной массовой практикой. Можно провести параллель с письменным текстом: до изобретения печатного станка письменные тексты существовали, но они не были массово распространены. С изобретением печатного станка, когда текст стал массовым продуктом, культура сильно изменилась. В отношении так называемого «визуального поворота» работают схожие культурные механизмы. Визуальный образ перестаёт быть фиксированным в определённом пространственно-временном континууме. Современные технологии позволяют воспроизводить визуальное в любой момент, поэтому в современной культуре визуальный образ не заканчивается, он не имеет ограничений, не привязан, как ранее, к месту и не ограничен временным промежутком. Изображения более не имеют своего места, человек взаимодействует с ними дома с экрана телевизора, на работе с компьютера, на улице с проекционных панелей и рекламных стендов и т. д.



Выставка работ Джеффа Уолла.
STEDELJCK MUSEUM-JEFF WALL
(2014). Фото: Gert Jan van Rooij

Образы всё более и более дематериализуются, что способствовало возвращению интереса современных художников к фотографии как к материальному, физическому объекту, занимающему определённое место в галерее или музее. Эстетически ценностным вновь оказывается сам факт и процесс встречи зрителя с фотографическим объектом, с его физическими качествами, насыщенными или приглушёнными тонами цвета, проработанной фактурой и глубиной концептуального содержания. Всё это формирует опыт зрителя при просмотре фотографического произведения и влияет на то, как художники представляют своё искусство.

В своём исследовании «*Why Art Photography?*» американская арт-критик и куратор Люси Соуттер (Lucy Soutter) прослеживает, как в цифровой фотографии традиционные жанры фотопортрета и натурной съёмки становятся гибридными и теряют устойчивые жанровые признаки. Она считает, что цифровая фотография продолжает обращаться к темам, интересовавшим фотографию всегда: вопросам аутентичности, субъективности, повседневности и персональному опыту. Но Соуттер считает, что в последние годы происходит уменьшение интереса художников к собственному самовыражению через произведения в сторону большего интереса к работе с режимами восприятия и способами самовыражения зрителя. Это движение в целом соответствует переходу от постструктурализма к феноменологическим моделям восприятия искусства.

Цифровая форма фотографий делает их отличным материалом для выражения авторских концепций, передачи идей и взглядов художника. Но также предлагает широкое поле для зрительской интерпретации и соучастия в производстве смыслов.



Джефф Уолл. «A Sudden Gust of Wind» (after Hokusai) (1993)



Джефф Уолл. «Невидимый человек» (2001)



Джефф Уолл. «Мёртвые войска разговаривают» (1991–92)

5.1. ГИБРИДНЫЕ РЕАЛЬНОСТИ

Разговор о цифровой фотографии в современном искусстве, пожалуй, может быть начат с имени канадского фотохудожника Джеффа Уолла (Jeff Wall) — одного из признанных мастеров компьютерных фигуративных фотокартин, который разрабатывает в дигитальных композициях такие традиционные академические жанры, как историческую картину, пейзаж и бытовой жанр.

Джефф Уолл занимается переосмыслением взаимоотношений между реальностью и фикцией, фотографом и моделью, зрителем и фотографией. Постановочные фотографии Уолла, соединяющие, хотя и не всегда, прямую фотографию с дигитальной обработкой, побуждают размышлять о границе иллюзорного и реального как сути искусства. Зрелище, выстроенное камерой и компьютером Уолла, будучи очень отчётливым, всегда колеблется в неопределённости присутствующего и отсутствующего, настоящего и ненастоящего. Как утверждает художник:

«Я хочу снимать околодокументальные фотографии, то есть такие картины, которые, несмотря на их постановочность, претендовали бы на статус достоверного описания того, как выглядит событие или как событие выглядело было, даже если бы не было сфотографировано».

(Уолл, 2010)

Однако постановочность фотографий Уолла не означает, что фотограф пытается создать сцену, которая не имеет шансов случиться в реальности. Скорее, наоборот, именно реальная сцена становится отправной точкой для того, чтобы начать делать фотографию. Такими были «Адриан Уолкер», «Передразнивание»



Джефф Уолл. «Вид из квартиры» (2004–2005)



и некоторые другие работы Уолла. Так фотография под названием *«Вид из квартиры»* (2004–2005) на первый взгляд самый обыкновенный снимок интерьера, где запечатлены две девушки, одна из которых читает журнал, а вторая идёт через комнату, держа в руках только что отутюженную салфетку. Однако на создание этого фото ушло два года, поскольку автор скрупулезно сконструировал все детали съёмки, сделал массу снимков и затем из них искусственно смонтировал итоговое изображение.

Джефф Уолл изобрёл свой собственный уникальный стиль презентации фотографий в галерее: наклеивая их на крупноформатные лайтбоксы, которые обычно используются в рекламной индустрии, Уолл подчеркивает уникальность зрительского опыта взаимодействия с его произведениями. Для того чтобы понять эту фотографию, воспринять её цвет и свет, получить удовольствие от исследования мельчайших деталей и одновременно соотнести себя с метровыми полотнами, обязательно нужно идти в галерею. Большая фотография держит зрителя на дистанции и заставляет почувствовать значимость и вес изображённого. Электрическое свечение картин Уолла, как и свечение телеэкрана, утверждает недостижимое, потустороннее, виртуальное качество пространства, как, например, в работе *«Невидимый человек»* (2001).

Подражая традиционной живописи в размерах, современная фотография также насыщена аллюзиями на известные живописные сюжеты. Например, Уолл создаёт постановки ряда узнаваемых нарративов: *«Бар в Фоли-Бержер»* Мане в его *«Картине для женщин»* (1978), или *«Исток Луэ»* Курбе в его *«Водостоке»* (1984), или комбинации *«Плота Медузы»* Жерико и *«Баррикад»* Мессонье в его фотокартине *«Мёртвые войска разговаривают»* (1991–92). Отсылкой к живописи является и безупречное техническое качество работ. Не зря итоговые снимки нередко являются тщательно подготовленными цифровыми монтажами множества репортажных фотографий.



Джефф Уолл. *«Картина для женщин»* (1978)

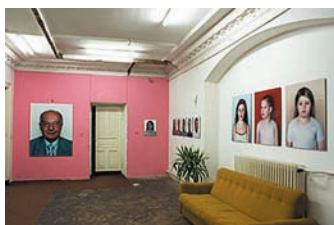
Э. Мане. *«Бар в Фоли-Бержер»* (1882)



Джефф Уолл. *«Insomnia»* (1994)



Грегори Крюдсон. «Untitled-Penitent-Daughter» из серии «Twilight» (2001–2002)



Анета Гжешиковска. Выставка «Portrety» (2005–2006)



Андреас Гурски. «Рейн II» (1999)

Другой известный фотограф Грегори Крюдсон (Gregory Crewdson), который также тратит от года и более на создание единственной фотографии, запечатлевает «одно прекрасное мгновение» так, как если бы снимал кино. Вместе с помощниками он создаёт всю сцену с нуля, пишет сценарии, подбирает декорации, рисует эскизы, нанимает актёров, работает с освещением, формирует съёмочную бригаду из людей, имеющих опыт работы в кино, приглашает операторов и даже имеет своего собственного персонального фотографа. Для Крюдсона не имеет значения, что не он сам нажимает на кнопку затвора и что фотография претерпевает значительную цифровую обработку, главное — итоговый снимок, цена на который достигает нескольких десятков тысяч долларов.

В 2005–2006 годах польская художница Анета Гжешиковска (Aneta Grzeszykowska) подготовила серию фотографий, выполненных в стилистике знаменитых портретов современного немецкого фотографа Томаса Руффа — это были простые нейтральные портреты, напоминающие фотографии на паспорт. На первый взгляд перед зрителем самые обыкновенные люди разного возраста и пола. На самом же деле этих людей никогда не существовало в реальности, а изображения целиком были созданы в Photoshop. При этом цель художницы была не в том, чтобы обмануть наивного зрителя и посмеяться над нашей верой в правдивость фотографии. Безупречная иллюзия реальности, так кропотливо воссозданная Гжешиковской, призвана была проблематизировать отношение к фотографии, реальности, репрезентации и идентичности. Люди, изображенные на фотографиях, кажутся такими реальными и такими знакомыми, что вызывают у зрителей настоящие эмоции симпатии, интереса, любопытства, желания узнать что-то большее о человеке, которого тем не менее не существует. Сообщая с самого начала, что портреты являются продуктом компьютерной инженерии, художница заставляет зрителя задуматься о его собственной реакции на фотографию и о понимании идентичности другого человека, которую он считывает через предьявленный образ.

Никакой проблемы в компьютерной манипуляции изображениями не видит и немецкий фотограф Андреас Гурски (Andreas Gursky), известный как автор самых дорогих в мире фотографий. Для него цифровая обработка, в результате которой фотография теряет свою связь с реальными объектами в мире — это не просто игра в правду и ложь фотографии. Это прежде всего стремление пересмотреть традиционные концепции фотографии, в частности её индексальную природу.

С самого начала своего профессионального творчества Гурски не работает с сериями фотографий, а создаёт фотографии значительного размера, которые наполнены мелкими деталями и цветом. В своих работах автор стремится показать масштабность и величие окружающего мира. Его фотографии идеально



Андреас Гурски. «Siemens, Karlsruhe, Germany» (1991)



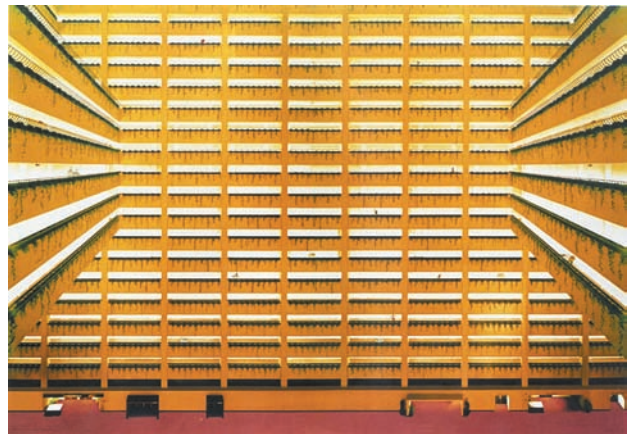
Андреас Гурски. «Tokyo Stock Exchange» (1990)

структурированы и обладают невероятной детализацией. Так, полотно Гурски «Рейн II» (1999) — изображение размером 185 × 363 см — предлагает зрителю знакомство с одной из крупнейших рек в Европе. Примечательно, что с этой панорамы с помощью средств обработки были убраны прохожие и все здания. В некоторых его работах используются приёмы фотоколлажа с добавлением или устранением отдельных деталей. Он зачастую соединяет несколько кадров для получения более объёмных, пространственных фотоизображений.

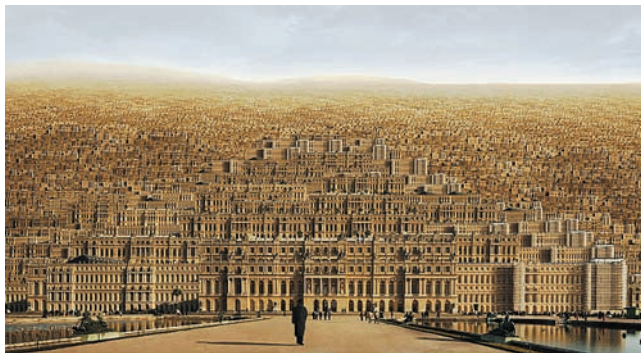
В своих фотополотнах Гурски демонстрирует публике современный мир потребления и огромные производственные ландшафты. Зачастую в изображениях совершенно нет какой-либо сюжетной линии или подтекста. Фотографии же со скоплениями людей поражают прежде всего своей статичностью и монотонностью. Это пространства фабрик («Siemens», 1991), бешенства финансовой биржи («Tokyo Stock Exchange», 1990), азарта профессионального спорта («EM», «Arena», «Amsterdam I», 2000), молодежного драйва («May Day N», 2000), преувеличенного быта («99 Cent», 1999) и пр.



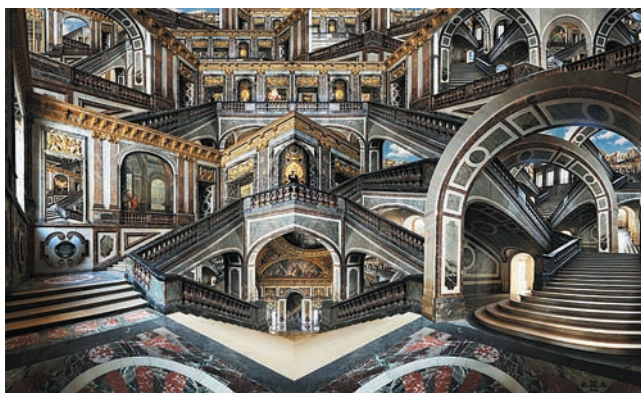
Андреас Гурски. «99 Cent» (1999)



Андреас Гурски. «Times Square, New York» (1997)



Жан Франсуа Розье. «Versailles» (2009)



Жан Франсуа Розье. «Escalier de la Reine» (2010)



Мэри Мэттингли. «Inflatable Home» из серии «Nomadographies» (2011)

В «Times Square» (1997), например, Гурски смонтировал два противоположных вида одного и того же здания, получив очень необычный, головокружительный эффект.

О своем видении фотографии Андреас говорит следующее:

«Я стремлюсь создать произведение искусства, которое должно отличаться от натуры — я же не занимаюсь реалистической фотографией <...> Источником всех моих работ является непосредственный визуальный опыт, на его основе я развиваю идею фотографии, пригодность которой проверяю в ателье, а затем разрабатываю её и уточняю с помощью компьютера».

(Гурски, 2016)

Андреас Гурски — ведущий фотохудожник дüsseldorfской школы концептуальной фотографии, у основания которой стоят знаменитые супруги Бернд и Хилла Бехер.

Французский фотограф Жан Франсуа Розье (Jean Francois Rauzier) создаёт эпические картины вымышленных городов и пространств, каждая из которых включает в себя от ста до тысячи снимков. Масштабные работы сначала восхищают законченностью, фантастичностью зрелища, а потом приковывают внимание тысячами деталей, органично вплетённых в композицию. Феерическое и грандиозное зрелище!

Его работы находятся в частных коллекциях и музеях современного искусства по всему миру — от Парижа, Женевы, Тель-Авива до Лос-Анджелеса и Вашингтона. Феноменальный успех пришел к Розье после участия в выставках, прошедших в Лос-Анджелесе (Pacific Design center; 2007), Париже (L'Art en Direct showroom; 2007) и Тулузе (EDF Foundation; 2007), а также в двух крупнейших проектах 2008 года в Париже (Photography Parcours Parisien и Mois de la Photo).

Фотохудожница Мэри Мэттингли (Mary Mattingly) создаёт цифровые фотографии, скульптуры, видео и локативные публичные проекты, ставя вопросы об изменении климата, человеческом выживании в ситуациях экологической катастрофы и насилия. Художница собирает цифровые коллажи из фотографий, снятых в разных частях света. Стирая грань между фактом и вымыслом, её вымышленные, незнакомые пространства часто выглядят странно, футуристически и повествуют о Земле и нашем воздействии на неё. Мэттингли использует цифровую фотографию, чтобы моделировать изображения миров, в которых, как она считает, люди будут жить в будущем. Мэттингли предполагает,

что в будущем люди будут вынуждены вести кочевой образ жизни, так как останется мало участков суши, лишь крошечные островки, в которых всё ещё будет возможно существовать. Люди превратятся в «путешественников-номадов», для которых не будет разницы между обычной и виртуальной реальностью. Художница надеется, что именно тогда её изображения пригодятся в качестве прототипов для создания новых экосистем. Художница на себе испытывает все тяготы лишений, прежде чем создаёт очередную свою фотоработу. Так, например, она провела месяц в Орегонской пустыне, экспериментируя с разными прототипами будущих объектов, которые затем появились на её фотографиях.

В её фотографических сериях «*Second Nature*» (2005) и «*Time Has Fallen Asleep*» (2006) зритель приглашается в путешествие по разным природным зонам: Арктике, пустыне, тундре — чтобы прочувствовать различные модели выживания. Художница использует программы 3D-моделирования и цифрового редактирования, чтобы создать визуальные пространства, наполненные тревогой и надеждой.

Концепции «улучшенной природы» можно встретить в творчестве медиахудожника Питера Кампуса (Peter Campus), например в его «*Mere*» (1994), и в произведениях фотохудожника Оливера Васоу (Oliver Wasow), например в «*Untitled #339*» (1996). Оба художника подчёркивают чуждость, искусственность и одновременно неизбежность своих вымышленных миров. Эти миры по своей сути синтетические. Но в ситуации, когда нет границ между реальным и виртуальным, они становятся привычной средой существования.

5.2. КОММЕНТИРУЯ ИСКУССТВО

В творчестве некоторых художников цифровые образы становятся своеобразным концептуальным языком, на котором они общаются со своими зрителями, выражают идеи, поднимают ценностные вопросы. В совершенстве владея знаниями в области истории визуальных искусств, художники комментируют наиболее интересные факты, идеи и концепции мира искусства, предлагая зрителю стать соучастником осмысления этих вопросов.

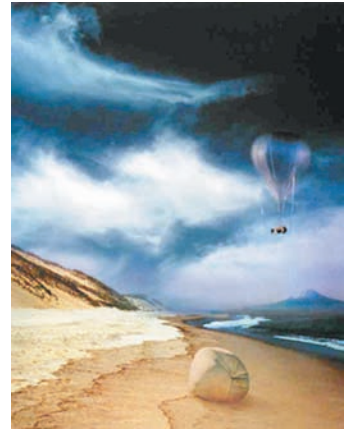
Так, в сгенерированных на компьютере образах и фотоколлажах американский художник Скотт Гризбах (Scott Griesbach) реконтекстуировал образы известных исторических событий, художественных персонажей. В его «*Dark Horse of Abstraction*» (1995) Гризбах подменяет изображение голов скачущих всадников Апокалипсиса изображениями голов художника-абстракциониста Джексона Поллока и фигуративного художника Эдварда Хоппера. В юмористической форме Гризбах намекает на соревновательный процесс в противоборствующих арт-движениях.

Близость к вопросам эстетики современного искусства прослеживается и в другом произведении автора — цифровом фотоколлаже «*Homage to Jenny Holzer and Barbara Kruger*» (1995). На рисунке видны два художника, сыгравшие важную роль в концептуальной фотографии (особенно в области стратегий политики и рекламы), за рулём большого старинного автомобиля. Гризбах намекает на творческий почерк Крюгер и Хольцер, а именно провокативность их политических высказываний в хлёсткой манере «головой о стену». По мнению фотографа, их искусство «бьёт вас, как грузовик».

Цифровые технологии обеспечили новые возможности выразительности в формах коллажа и композитинга. Разнородные элементы могут соединяться плавно и незаметно, превращаясь в новые формы реальности. Для художников,



Мэри Мэттингли. «*House and Universe*» (2013)



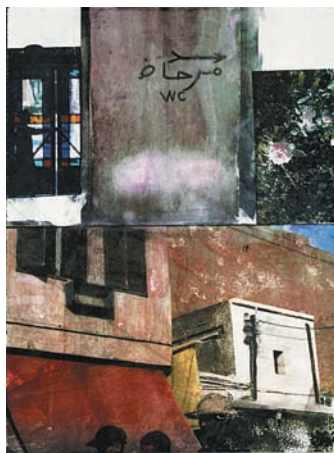
Оливер Васоу. «*Untitled #339*» (1996)



Скотт Гризбах. «*Dark Horse of Abstraction*» (1995)



Скотт Гризбах. «Homage to Jenny Holzer and Barbara Kruger» (1995)



Роберт Раушенберг. «RR99-5265» из серии «Appointment» (2000)



Кейси Уильямс. «Tokyogaze III» (2000)



Карл Фьюдж. «Rhapsody Spray 3» (2000)



Карл Фьюдж. «Rhapsody Spray 3» (2000)

избравших цифровой коллаж в качестве своей творческой формы, эти возможности позволили значительно расширить границы их творческой фантазии.

Американский художник Роберт Раушенберг, пионер современного искусства, начал использовать цифровые технологии для создания своих излюбленных коллажей в конце своей карьеры. В работе «Appointment» (2000) художник отсканировал несколько фотографий размером 3 мм, после чего распечатал их с помощью водорастворимых пигментов. После соединения изображений в единый коллаж он разлил воду на их поверхность и затем снова распечатал. Получившийся экземпляр был затем сфотографирован и обработан как традиционный фотопринт.

Удобные возможности для создания цифрового изображения с помощью соединения разных форм и приёмов размывают границы между различными видами изобразительного искусства, в первую очередь между живописью и фотографией. Так, например, в фотоработе Кейси Уильямс (Casey Williams) «Tokyogaze III» (2000) и «Opal Sun I» (2000) фотографические образы сочетаются с элементами абстрактной живописи. Вдохновленный эстетикой урбанизма, Вильямс фотографирует порты в Хьюстоне (шт.Техас), а затем раскрашивает текстуру. После этого он распечатывает изображение на тканевом холсте, чтобы ещё больше передать атрибутику «картинности» абстрактного образа.

Совсем иначе работает румынская художница Анна Мартон (Ana Marton). В её работе «3 x 5» (2000) свёрнутые в рулоны плоские цифровые фотоснимки рожают эффект трёхмерной реальности. Фотография обретает скульптурные качества.

Несмотря на различные технологические возможности цифровая и аналоговая фотографии нередко взаимодействуют друг с другом в творческих практиках художников. Так, например, англичанин Карл Фьюдж (Carl Fudge) в своей серии «Rhapsody Spray» (2000) подверг цифровой обработке отсканированное изображение японского аниме персонажа Сейлор Чиби-Мун, а затем распечатал получившийся результат. Арт-объект приобрёл цифровые качества, но некоторые детали исходного изображения остались узнаваемыми.

Кроме того, общей осталась цветовая гамма, характерная для аниме, сохранив внешние признаки этой культурной формы.

В 2001 году медиахудожник Майкл Мандиберг (Michael Mandiberg) выложил в открытый доступ на сайте в сети Интернет (AfterSherrieLevine.com) серию фотоизображений под названием «AfterSherrieLevine». Это были высококачественные репродукции фоторабот известной художницы Шерри Ливайн, которые пользователям, зашедшим на сайт, предлагалось скачать и распечатать, получив при этом сертификат «подлинности», доказывающий «аутентичность произведения» Мандиберга. Иронически художник не только заимствует плоды творчества другой художницы, прославившейся своими апроприациями фотоснимков Уолкера Эванса, но и побуждает каждого пользователя сети Интернет принять участие в апроприировании апроприированной апроприации. Как писал Мандиберг:

«Я вынужден был сделать решительный шаг к созданию арт-объектов, которые имеют культурную ценность, но не имеют почти никакой экономической ценности <...> представив образы как комментарий к способам получения информации в цифровой век».

(Mandiberg, 2016)

Цифровая технология, таким образом, снова позволяет поставить вопросы авторских прав, оригинальности, этические проблемы и вопросы апроприации искусства в условиях тотальной виртуализации реальности.

5.3. ЦИФРОВОЙ ФОТОМОНТАЖ КАК СПОСОБ ПОДМЕНЫ ИЛИ УСТРАНЕНИЯ ОБРАЗА

Наряду с возможностью создавать комплексные гибридные визуальные пространства художники обращаются и к противоположной стратегии — изымают определённую информацию из своей работы. Устранение детали не означает, что автор что-либо скрывает от зрителя, напротив, он выделяет ключевую деталь работы и расширяет её смысловое поле. Именно так поступают Джеспер Расмуссен (Дания), Йозеф Шульц (Германия), Мэтт Сайбер (США) — художники, которые используют приём визуального упрощения ради усложнения содержательной стороны своих фотографий.

Датский мультимедиа-художник Джеспер Расмуссен (Jesper Rasmussen) создаёт серии цифровых фотографий, в которых изображены различные здания и урбанистические пейзажи (проект «Off Location»). Конструкции выглядят на первый взгляд знакомыми, но есть что-то странное, пугающее в этих образах. С помощью цифровой технологии из них устранено всяческое присутствие человеческого. Автор называет свои создания «архитектонками», отсылая зрителя к концепции художника-авангардиста Казимира Малевича, для которого архитектор — это супрематическая архитектурная модель. Такими же предстают «здания» Расмуссена — чем-то средним между моделью и строением, городским пейзажем и план-схемой. Вместо того чтобы репрезентировать реалистический образ, они представляют чистую форму, план. Цифровое ретуширование способствует приданию тревожного эффекта изображению. Знакомое, узнаваемое скрывается в чём-то нечеловеческом, сверхъестественном, показывает обманчивое сходство с реальностью.

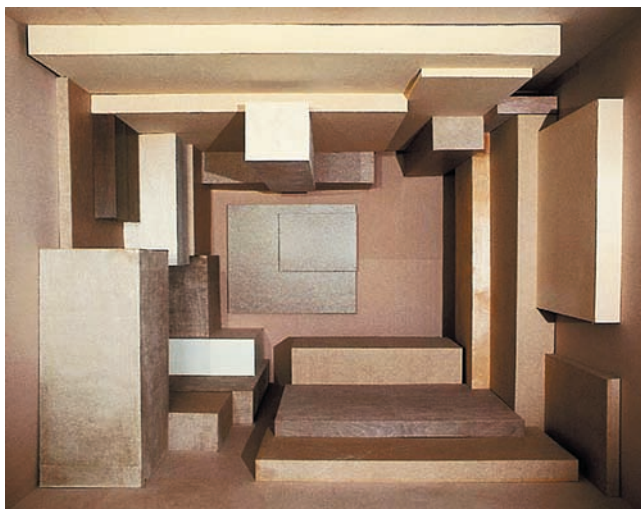
Серия фоторабот «Panoptika» (1996, 2004) — фотографии архитектурных объектов в виде разноразмерных коробов (в среднем 2,2 × 3 × 2,5 м), заполняющих всё пространство. Расмуссен сам смоделировал и инсталлировал их, а затем фотографировал. После фотографирования всё, что было создано, уничтожалось. Художник проводит параллель между архитектурной структурой «паноптикума» (ме-



AfterSherrieLevine.com (2001)



Джеспер Расмуссен. «Off Location» (2007)



Джеспер Расмуссен. «Ekshibitionistisk Interiør» Из серии «Papoptika» (1997)



Джеспер Расмуссен. Marselisskov II (2010)



Йозеф Шульц. Серия «His Übergang» (2005–2008)

тод конструирования тюремных помещений, когда один стражник может наблюдать за всеми заключёнными одновременно) и видением фотографа-художника, которое способно создать «всеобъемлющую» форму для визуального наблюдения. Художник демонстрирует несовершенство зрения, погружая зрителя в смоделированную систему пространственных дезориентаций. Человек пытается увидеть знакомые черты в образах, но понимание постоянно ускользает: не удаётся понять, скульптура ли это, форма жилища, номер в отеле или что-либо ещё.

Та же тревожная инаковость обнаруживается в других сериях фотографий Расмуссена, где переосмысляются природные пейзажи («Marselisskov III», 2010) и архетипические строения («Loft 2», 2011, «Loft 3», 2011). Они вызывают в зрителе новые впечатления и заставляют усомниться в привычном.

Польский художник, проживающий в Германии, Йозеф Шульц (Josef Schulz) три года путешествовал по Евросоюзу и снимал заброшенные пропускные пункты между государствами. Шульц — фотограф современных складских помещений, заводов и банальных зданий промышленного назначения, которые, казалось бы, не имеют ни малейшей архитектурной ценности (серия «His Übergang», 2005–2008). Такие здания возводятся по всему миру едва ли не с идентичными строительными планами и применяются в разнообразных промышленных отраслях. По их внешнему виду почти невозможно определить их назначение, а фасады отличаются разве что материалом отделки.

Фотограф с помощью цифровой обработки удаляет любые указания на возраст, местоположение зданий, на их фактический размер, время — всё полностью



Йозеф Шульц. Серия «His Übergang» (2005–2008)



Йозеф Шульц. Серия «Sachliches»
(2001–2008)

удаляется. В результате здания становятся более похожи на виртуальные чертежи. Шульц концентрирует свои усилия на создании цвета и формы простых блокоподобных структур. Особое внимание уделяется симметрии, цветовым контрастам и общим структурам изображения: они становятся доминирующими компонентами работы.

Шульц, таким образом, выбирает подход, диаметрально противоположный работам многих фотографов с цифровыми фотокамерами, стремящимися поразить зрителей реалистичностью образов. В работах Шульца зритель оказывается в замешательстве: он, кажется, узнает детали, которые на что-то похожи, но невозможно понять, действительно ли они находились перед камерой или были созданы с помощью инструментов цифровой обработки. На таких photographиях главная деталь — это зритель. Он смотрит с другой стороны глянцевой поверхности фотографической бумаги и проникается дзенским чувством абсолютной пустоты. Чистые визуальные сущности прозрачно намекают на прозрачность и эфемерность нашего существования.

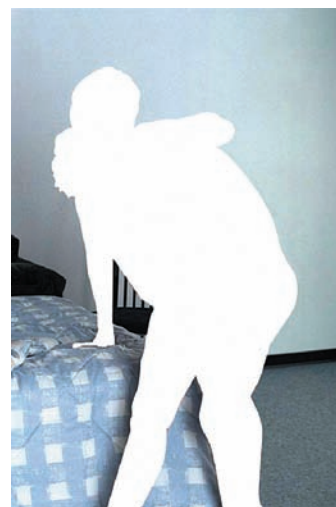
Чтобы фотографии были интересны для рассматривания, на них должно быть очень много деталей (тогда зритель погружается в эти детали без остатка) или другое — полное отсутствие деталей и действий. И тогда зритель погружается в себя, будто оказавшись перед магическим зеркалом.

Противоположный подход к использованию метода «вычленения» применяет американский художник Чарльз Коэн (Charles Cohen) в своих распечатанных на принтере работах «12b» (2001) и «Andie 04» (2001). Он исследует репрезентативные качества фотоизображения посредством применения приёма визуальной абстракции и стирания элементов изображения.

Коэн вычленяет человеческую фигуру из изображений порнографических сцен, изменяя изначальную их функцию и создаёт «пространство отсутствия», которое каждый зритель может заполнять собственными фантазиями и смыслами.

Устранение детали также становится ключевым приёмом в творчестве венесуэльского художника-концептуалиста Александра Апостола (Alexander Apóstol). Апостол исследует вопросы политической жизни в латино-американских странах, маргинальные зоны культуры и демократические нормы. Например, в фотосерии «PASATIEMPOS» (1998) он обращается к стереотипу латинского мачо, повторяющемуся в глянцевых мужских журналах.

В «Residente Pulido» (Polished Flats, 2002) художник также использует приём «очищения от лишнего» в образе, демонстрируя последствия неудавшегося модернистского проекта перестройки городских венесуэльских трущоб (город



Чарльз Коэн. «12b», 2001



Чарльз Коэн. «Andie 04», 2001



Александр Апостол.
«PASATIEMPOS» (1995–97)



Александр Апостол. «Rosenthal»
(2001)



Александр Апостол. «Residente Pulido: Ranchos»
(2003). Фотоинсталляция



Александр Апостол.
«# 4»(2003). Серия
«Residente Pulido»



Ида Эпплбруг. «Caleb» (2008)

Каракас). Здания так и остались недостроенными, зато образовали пространство для маргинальной культуры сквотеров и бедноты.

В проектах «*Royal Copenhagen*» (2001) и «*Rosenthal*» (2001) Апостол демонстрирует контуры зданий без дверей и окон. Здания предстают находящимися в пустынном городе, где они теряют свои архитектурные функции, превращаясь в монолитный памятник, артефакт, совершенные формы. Художник черпает свои формы из самых разных источников. Он изменяет их текстуру, форму, вычленяет из бытового обихода, дистанцируя арт-объект от фетишистских представлений о товаре как объекте массового потребления.

Художница Ида Эпплбруг (Ida Applebroog) занимается экспериментами с формой фотографий, скульптур, арт-объектов и рисунков, обозначая свою практику как «фотогенетика» («*Caleb*», 2008). Некоторые части фигур изображаемых людей пропущены, части фотографий закрашены с помощью цифровых манипуляций или преувеличены, оставаясь при этом узнаваемыми. Это позволяет превратить медийные выхолащенные образы в уникальные артефакты, передающие ощущение присутствия авторской руки и аутентичности окружения. Эпплбруг собирает свои скульптуры из фрагментов фотографий, различных предметов, человеческих волос, простых текстур, превращая их в репрезентационные пространства-объекты. Эти фигуры выглядят одинокими, беззащитными, вычлененными из контекста, хрупкими и фрустрированными. В мире виртуальных идентичностей и цифровых коммуникаций именно таким оказывается субъект, подверженный влиянию самых разных процессов, устремлений, желаний (проект «*Monalisa*», 2009).

Фотографии, цифровые образы, видео и компьютерная графика американца Мэтта Сайбера (Matt Siber) обращены к проблемам консьюмеризма и современной коммуникации. Художник затрагивает вопросы влияния власти, контроля за людьми со стороны корпоративного бизнеса, рекламы и правительственной пропаганды.

В «*Floating Logos*» Сайбер фотографировал городские вывески, а в «*The Untitled Project*» — рекламу и информационные указатели на улицах. После этого художник подменил изображения и надписи с помощью цифровой обработки. Так, в «*Floating Logos*» Сайбер юмористично преувеличивает размеры вывесок и лишает их опор и столбов, на которых они должны держаться. Привычная реклама корпораций, таких как Макдональдс или Шелл, показана в буквальном смысле подвешенной в воздухе.

В «*The Untitled Project*» Сайбер цифровым способом изымает надписи из городских вывесок, оставляя сами вывески висеть на своих местах, но уже без

текстов. Как указывает художник, тем самым он хотел «освободить граждан от агрессии языка, который стал повсеместным в среде существования человека» (Siber, 2005).

Британская художница Ева Стенрам (Eva Stenram) использует цифровые технологии, чтобы исследовать способы циркуляции фотографических образов в сети Интернет. Её интересуют вопросы человеческой сексуальности и визуального наслаждения.

Как описывает художница свою серию фотографий «*Drape*» (2011):

«В «Drape» использованы архивные фотографии в качестве источника материала. Эти фотографии, в основном 1950-х и 60-х годов, показывают женщин, позирующих в интерьере перед занавесками или шторами. После сканирования эти фотографии, занавески или портьеры были цифровым способом наброшены на полуоголённые тела женщин. Фон (шторы или гардины) и передний план (тела моделей) меняются местами, поскольку эта цифровая манипуляция вызывает видимый разлад в изображении. Как только что-то загромождает тело модели, желание рассматривать лишь увеличивается. Внимание зрителя переключается с тела на остальную часть сцены, которая не менее выразительна, но без применения подобного приёма могла бы остаться незамеченной».

(Stenram, 2016)

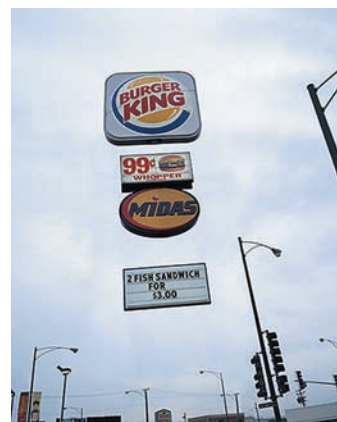
Как и многие других художники, Ева Стенрам работает с заимствованными фотографиями. Часто она обращается к изображениям из Интернета. Используя набор аналоговых и цифровых техник, она составляет свои образы и истории, центральное место в которых отводит сверхъестественному. Источником образов и вдохновения для серии «*Drape*» стали винтажные фотографии, оригинальные среднеформатные негативы, остальные — иллюстрации из мужского журнала 1960-х годов «Кавалькада», они сохраняют свои первоначальные размеры и расположение по отношению к журнальной полосе с пустыми областями для текста. Эти материалы художник загружает на диск или сканирует, а затем ретуширует, каждый раз заново реинтерпретируя изображение. Стенрам выбирает образы в духе 1960-х: модели позируют в спокойных интерьерах перед занавесом, после чего автор ретуширует изображение, закрывая образ занавеской, выступающей маркером личного пространства. Занавес может быть интерпретирован как элемент сценографии стриптиза или же, наоборот, как перегородка, скрывающая образ. Фон перетекает в передний план, входит с ним в одну плоскость, разделяя с ним фокус изображения.

Тем не менее изображения в серии «*Drape*» не мимикрируют под реальность, честно открывая собственную иллюзорность. В них размыто то, что должно оставаться в фокусе — взгляду зрителя снова предстаёт уже высмотренная часть изображения, образуя повторяющийся паттерн. Тем не менее присутствие модели всё ещё заставляет зрителя тщательно исследовать фотографию. Ева Стенрам работает с интерпретациями таких понятий, как время и пространство, демонстрируя время и культурный код под таким углом, что они становятся сложноразличимы, а иногда противопоставлены друг другу.

Стратегии заимствования найденного образа заметны в работах британского художника-концептуалиста Джона Стилзэкера (John Stezaker), который создаёт



Мэтт Сайбер. «Cheese» (2006)
из серии «Floating Logos Project»



Мэтт Сайбер. «Burger King» (2006).
Проект «Floating Logos Project»



Ева Стенрам. «Drape—
Cavalcade III» (2012)



Ева Стенрам. «Drape and Parts. Part V» (2012)



Ева Стенрам. «Drape I» (2011)



Джон Стизэйкер. «Marriage XLV» (2007)



Джон Стизэйкер. «Mask CIV», 2011

простые на вид и мощные по воздействию коллажи из фотографий голливудских звёзд прошлого и открыток с пейзажами.

Стизэйкер работает в стиле коллажа. Его последние работы по большей части основаны на изображениях людей, их портретах, найденных им в различных журналах, фотоальбомах, открытках, энциклопедиях. Портреты эти весьма необычны: Джон берёт лишь часть фотографии, а затем ищет к ней пару из другой иллюстрации и, соединяя их, получает новую композицию со своим настроением, с новым смыслом. Он соединяет воедино мужчин и женщин, людей и фасады зданий. Преимущественно он совмещает всего две фотографии, накладывая одну на другую или располагая их бок о бок, и делает это, казалось бы, совсем безыскусно. Так, в своей серии «Свадьбы» он соединяет фотографии двух супругов, создавая единый портрет супружеской пары. А в серии «Marriage LXI» (2010) соединяет женские и мужские портреты, вырывая их из оригинального контекста и наделяя своим собственным остроумным содержанием.

Для своей серии «Маски» он взял открытки со знаменитыми или, наоборот, безвестными людьми и приклеил на них пейзажные открытки чуть меньшего формата. Никаких ножниц — только клей. Лица людей действительно закрыты своеобразными масками, чаще монохромными, иногда — цветными открытками с изображениями зданий или, порой, пейзажей. Художник старается найти определённые соответствия между исходным и замещённым изображениями, трансформируя абсурдным образом черты лица в элементы окружающей среды. Коллажи Дж. Стизэйкера напоминают старинные картинки-обманки с визуальными загадками, требующими от зрителя разглядеть скрытое среди облаков лицо или найти замаскированную в кронах деревьев фигуру. В результате получается парадоксальное: дегуманизированное с человеческим лицом.

Стизэйкер нередко использует всего лишь один найденный образ, ничего не добавляя, а наоборот, редуцируя. В этом случае художник переставляет акценты, перемещая внимание зрителя с «важного» на маргинальное. Такова, к примеру, серия «The 3D person archive» (2009). Стизэйкер собрал старые фотографии городской архитектуры, куда попали случайные прохожие. Эти крохотные неприметные фигурки и стали главными действующими лицами его работ. Художник превращает

зрителя в героя фильма «Фотоувеличение» Антониони, заставляя мысленно увеличивать изображения и пытаться установить личности этих незнакомцев.

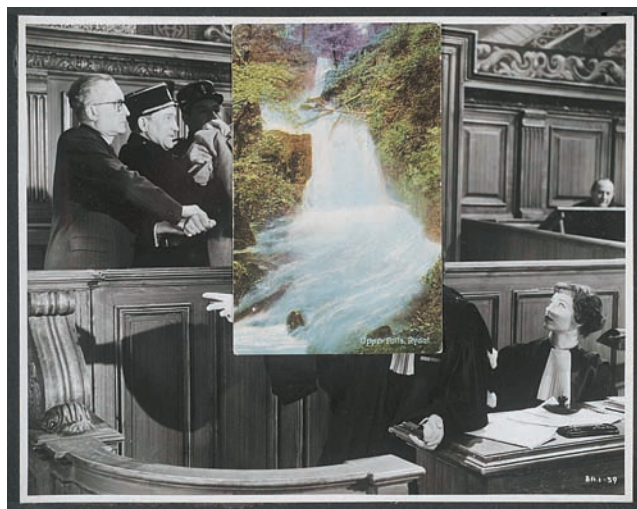
В других работах Стизэйкер просто блокирует смысловой центр произведения, например, поцелуй в кадре с поцелуем, или объект, на который направлены испуганные/изумлённые взгляды героев фильма, доводя приёмы голливудского кино или хичкоковского саспенса до полного абсурда. Кино для Стизэйкера всегда было и осталось главной темой. Звезды Голливуда, замершие перед фотообъективом, или стоп-кадры, выхваченные из бурлящего потока американских фильмов, — все они вырываются из мира движущихся образов и задают новое движение — ассоциативное и синтезирующее.

Персональные выставки Джона Стизэйкера прошли в Лондоне, Дюссельдорфе, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Эдинбурге, Париже и других городах мира. В 2007 году корреспондент «The Daily Telegraph» назвал автора в числе тех, кто «оказывает главное влияние на молодых британских художников». В настоящее время Джон Стизэйкер живет в Лондоне и является старшим преподавателем в Королевском колледже искусств.

Начиная с середины 1990-х обычным для практики российской группы AES+F стало конструирование визуальных антиутопий — иллюзорных, провокативных цифровых фото- и видеореальностей, как, например, в проекте «Who Wants to Live Forever» (1998) или «Action Half Life» (2003–2005).

Пожалуй, наиболее ярким примером такой практики стала серия AES+F «Исламский проект» (1996–2003), представляющая футуристическую антиутопию победы исламского фундаментализма над западным миром. В этом проекте памятники архитектуры западной цивилизации перестроены в минареты, мечети и так далее. К этой же серии относятся и симулированные фотографии вооружённых исламских боевиков, «позирующих» на фоне Московского Кремля.

В своих интервью художники AES+F настаивают на том, что в «Исламском проекте» они сознательно не вставляли ни на чью сторону. По их словам, этот проект не является ни критикой исламского фундаментализма, ни критикой глобализации. По всем формальным параметрам «Исламский проект» — проект современного искусства, построенный по постмодернистскому канону. Он предлагает зрителю самому выстраивать интерпретации, считывать цитаты и наслаждаться идеальной по качеству картиной.



Джон Стизэйкер. «Mask XIII» (2006)



AES+F «Action Half Life» (2003–2005)



AES+F «Исламский проект» (1996–2003)



AES+F «Исламский проект»
(1996–2003)

5.4. ФАЛЬСИФИКАЦИЯ, ИЛЛЮЗИОНИЗМ И «СОВЕРШЕНСТВО» ЦИФРОВОГО ОБРАЗА

Основное свойство фотографии — возможность фиксировать реальность. Как правило, то, что оказывалось сфотографированным, становилось не только доказательством существования объекта, но и самостоятельной реальностью, которая сама уже воспринималась как истинно существовавшее явление. Сама эстетика фотографии — её монохромность, ограниченная глубина резкости, пятна, оставшиеся от неаккуратной проявки, — стала синонимом объективной реальности. Событие прошлого приобретало реальность в настоящем лишь в той мере, в которой оно было отражено в фотографии. В то же время многие современные фотографы пользовались этим свойством фотографии для того, чтобы исследовать феномен соотношения фотографии и самой реальности.

Так, например, весь творческий путь испанского художника-концептуалиста Жуана Фонткуберта (Joan Fontcuberta) представляет собой череду проектов, испытывающих зрительское доверие к фотографии и знакомящих с остроумными визуальными историями, искусно созданными именитым выдумщиком. Стиль Жуана Фонткуберта отличает оригинальный и иронический концептуальный подход, который позволяет исследовать и подвергать сомнению принятые правила, изобразительные средства и достоверность фотографии.

Среди подобных работ Фонткуберта наиболее показательным считается «Спутник» 1997 года, изрядно наделавший шума на родине его автора и за её пределами. Для этого проекта Фонткуберта художественно сфальсифицировал доказательства существования космического корабля «Союз-2», пилотируемого советским космонавтом Иваном Источниковым. Согласно фактам, изложенным Фонткуберта, в 1968 году, Иван Источников и его компаньон собака Клока исчезли из корабля во время выхода в открытый космос. После того как к «Союзу-2»

пристыковался «Союз-3» в космическом корабле, поврежденном метеоритом, была обнаружена пустая водочная бутылка с запиской. Фонткуберта долго занимался поиском артефактов, связанных с именем Ивана Источникова и его полётом. Были собраны фотографии, газетные вырезки и т. д. Из собранных материалов была организована выставка.

Выставка по мотивам проекта «Спутник» включала псевдоархивные снимки и якобы личные вещи космонавта и демонстрировалась по обе стороны Атлантики. Повсюду её встречала неоднозначная реакция, а один из российских дипломатов после посещения экспозиции был крайне возмущен обидным изображением славного советского прошлого. Несмотря на то, что некоторые из фактов недвусмысленно указывали на мистифицированность истории, в неё тем не менее некоторые искренне поверили, а ведущие национальные СМИ в США абсолютно серьёзно писали и снимали об Источникове программы.

Другой образец удачного вымысла Фонткуберта — серия «Фауна», выполненная десятью годами ранее «Спутника». В ней автор «восстановил» давно



Жуан Фонткуберта. «Спутник» (1997)

потерянный архив немецкого зоолога (учёный тоже бесследно исчез), каталогизировавший ряд уникальных животных. Опрос 20–30-летних образованных посетителей Музея естественных наук в Барселоне показал, что треть из них посчитала, будто показанные существа могли в действительности когда-то существовать. На кадрах тем временем были запечатлены обезьяна-единорог, летающий слон, примат-кентавр, змея о двенадцати ногах (анфас и в профиль) и створчатая раковина, хватающая рыбу-добычу двумя руками.

Ещё один фальсификационный проект Жуана Фонткуберта — «Чудеса и Компания» (*Miracles & Co*). Это юмористический рассказ о монастырской школе в Финляндии, где за некоторую плату монахов обучают теории и практике творения чудес: старых, как левитация и хождение по водам, и новых, как серфинг на дельфинах.

Каталонец Жуан Фонткуберта — чуть ли не главный мистификатор в мире фотографии, результатом творческих усилий которого стали, во-первых, несколько громких сенсаций, которые раздули из его работ доверчивые журналисты, а во-вторых, «нобелевка по фотографии» — премия Хассельблад.

«Для меня фотография — это инструмент для осмысления реальности и придания опыту некой формы. Сегодня фотографии не просто воспроизводят то, что есть в мире, они сами и есть этот мир. Поэтому перед нами стоит задача научиться жить в фотографиях и прежде всего — выживать в них. <...> Мои работы основаны на запутывании следов, на создании ложных идентичностей, на самых разных вариантах псевдодокументации, но прежде всего — на смешении жанров. Ещё со времён Маклюэна мы знаем, что «средство является сообщением». Например, одна и та же фотография будет по-разному воспринята в новостях, в рекламе или в развлекательном кино. Её прочтение зависит вовсе не от контекста, как можно было бы подумать, а от отношения зрителя, поскольку публика усваивает информацию в соответствии с определёнными протоколами прочтения. В своих работах я показываю, с какой лёгкостью эти протоколы могут быть



Жуан Фонткуберта. Выставка в The Science Museum, Лондон (2014)



Жуан Фонткуберта. «Centaurus Neandertalensis»



Жуан Фонткуберта. «Fauna» (1987)



Жуан Фонткуберта. «The Miracle of Dolphin Surfing» (2002)



Постер для выставки
«Fauna Secreta», 2000
(Жуан Фонткуберта)

разрушены и, следовательно, насколько уязвим оказывается зритель. Псевдодокументалистика для меня — это стратегия взаимодействия с аудиторией. Я не хочу вводить её в заблуждение, поэтому всегда оставляю достаточно улик, которые обнажают фантастический характер моего повествования. Моя настоящая цель — посеять сомнения и породить критическое восприятие».

(Фонткуберта, 2014)

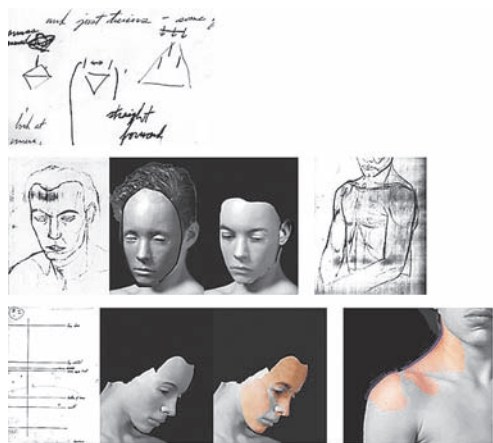
Создавая фотоработы, которые фальсифицируют реальные образы, Кит Коттингем (Keith Cottingham) использует технологию, чтобы поставить под сомнение «честность» фотографии. Он создаёт подробные «портреты» без фактического участия моделей; они основаны на моделях, созданных художником на компьютере из сканированных фотографий. В работе «Fictitious Portraits» зритель видит молодого человека, почти мальчика, с разных ракурсов на чёрном фоне. Как рассказывает сам автор:

«В этой серии я использовал компьютер как средство рисования с помощью традиционных скульптур, моделей, фотографий, рисунков, и с помощью цифровой живописи и монтажа я получил возможность создавать мои принты. Собственно работа — это портреты молодых людей. Объединённые на компьютере, мои фотообразы и фотографии других людей — эти вымышленные портреты, показывают обновление собственного «я». Его субстанция не представлена как статичная, но как множество личностей, каждая из которых показывает разное видение себя. Я хотел бы оспорить то, что зритель по старинке воспринимает как портрет, и указать на отчуждение и фрагментацию изображения, удаление его от материи».

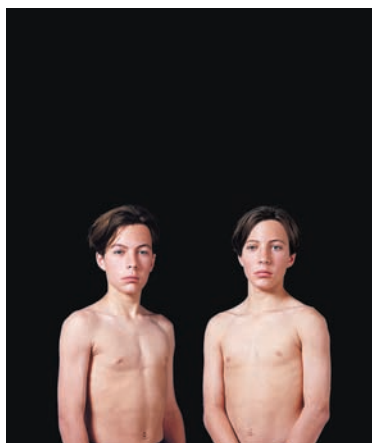
(Cottingham, 2016)

Южно-австралийский художник Алан Крукшенк (Alan Cruickshank) и испанец Педро Мейер (Pedro Meyer) тоже часто обращаются к фотоманипуляциям и иллюзионизму фотообраза.

Фотографии Алана Крукшенка из серии «The Arcanum Museum» (1995–1996) представляют собой переработанные архивные фотоснимки, в которых к телам белых англо-саксонских колонизаторов приставлены чёрные головы аборигенов. С одной стороны, работы представлены в крупноформатном варианте, и фальсификация на первый взгляд может быть пропущена. Однако Крукшэнк даёт понять, что любая



Кит Коттингем. Макет работы



Кит Коттингем. «Fictitious Portraits»
(1992) из серии «Twins»



Кит Коттингем. «Triplets» (1993)

замена не может полностью изменить оригинальные образы, поскольку чтение фотографии — это всегда интерпретация. Вместо того чтобы быть идеальной фальсификацией, образы Крукшенка работают на подрыв авторитета любого фотоархива.

Педро Мейер — один из самых знаменитых фотохудожников современности. Его работы были представлены на более чем двухстах выставках и входят в постоянные коллекции ведущих мировых музеев. Он написал несколько книг, бесчисленное количество статей, прочитал несколько сотен лекций по теории фотоискусства.

Фотографии Мейера ставят под сомнение привычное понимание визуальной «правды» образа. Он собирает разрозненные фотографические образы в новый фотографический «факт» для того, чтобы выражать свою позицию и своё мнение.

Компьютер позволил Мейеру создавать столь реалистичные фотообразы, что мало кто может поверить с первого взгляда, что они лишь плод манипуляции фантазии автора. Такие, например, как его серия «*Truths & Fictions*», в которой он рассматривает особенности и противоречия американского образа жизни. В «*Five O'Clock News*» (1986) зритель видит пылающий дом и оператора местного телеканала, стоящего в нескольких десятках метров и передающего картинку в эфир. Это точно отражает американскую одержимость «жареными новостями» и потребность зрителей получать очередную порцию скандалов, трагедий и ужасов.

В «*Emotional Crisis*» (1990) уходящая вдаль дорога компьютерной обработкой сопоставлена с движущимся поездом. Вывешенный справа от дороги знак спрашивает: «Эмоциональный кризис?» В высокоскоростной жизни человека может произойти всё, что угодно, как внезапный изгиб на разделительной полосе на фотоизображении. Поэтическое визуальное высказывание Мейера иллюстрирует эту зыбкость реальности, эту ложную стабильность окружающей действительности.

Как говорит в своём интервью Педро Мейер:

«Иногда говорят, что поэзия — это другой путь использования слов. Мне кажется, что про фотографию можно сказать нечто подобное. В поэзии часто используется повторение строк, точное или нет, в фотографии можно использовать повторение объектов, тем самым создавая её композицию. Фотография использует элементы реального мира, чтобы создать свой путь отображения реальности».

(Meyer, 2002)

«*The Temptation of the Angel*» (1991) Мейера представляет собой фотографию девушки в костюме ангела. Она сидит за небольшим шахматным столиком,



Алан Крукшенк. «Bondi Beachboys». Из серии «The Arcanum Museum» (1992–1995)



Алан Крукшенк. «Sydney Harbour Bridge». Из серии «The Arcanum Museum» (1992–1995)



Педро Мейер. «Emotional Crisis» (1990)



Педро Мейер. «The Temptation of the Angel» (1991)

по которому маленькая пожилая женщина приближается к ней, держа в руке пылающую огненную веточку. Но девушка смотрит влево, не обращая внимания на женщину. Многослойная метафора невинности и искушения, традиции и ритуала, молодости и старости выражена автором цифрового коллажа.

Художник из Нидерландов Геральд ван дер Каап (Gerald van der Kaap) — один из первых голландских фотографов, начавший использовать цифровую технику, он также считается одним из крёстных отцов голландской школы виджеев. Он работал над экспериментальными телепрограммами, издавал журналы и инициировал проекты, в которых инновационно в различных оркестровках и перформансах сочетались звук и изображение.

Работа ван дер Каапа «12th of Never» (1999) демонстрирует нивелирование человеческой индивидуальности в условиях массовой культуры и масс-медиа с его стремлением к совершенству и комфорту. Для фотографа всё, что можно сфотографировать, — реально. Фотография — это не инструмент для дублирования реальности в образах, она является инструментом для создания реальности через образы. Так фотокадр подменяет собой реальность и генерирует новые реальности нашего опыта.

Абстрактность технологического совершенства визуального образа становится предметом творческого рассмотрения американца Крейга Калпакяна (Craig Kalpakjian), фотографии которого изображают «пейзажи» повседневной жизни, например офисные здания или детали интерьера, которые кажутся совершенно реальными, но они исключительно механистичны и дегуманизированны. Это и пустынные коридоры «Corridor» (1997), «Hall» (1999), и геометрически точные помещения «You Said You'd Take Care of it» (2004), «Incident Number» (2004), и офисные пространства «Untitled» (2014), «Lobby» (1996).

Как пишет художник:

«Мне всегда нравилось создавать глянцевые и привлекающие взгляд объекты, но в большей степени я был заинтересован в исследовании их воздействия на окружающее пространство, как физического, так и психологического эффекта. <...> Я очень увлекся и сконцентрировал своё внимание на виртуальных возможностях цифровых образов. Ощущение неизбежности и сокрытости того, что находится



Геральд ван дер Каап. «12th of Never» (1999)

вне досягаемости, очень важно в моих работах. Это делает пространства, которые я изображаю, мистическими. Мне нравится передавать простым и ироничным способом ощущение таинственности, пустотности образов, чувство отсутствия и потери, которые действуют на многих уровнях, и я думаю, что ощущение потерянности — характерный признак восприятия технологии в целом. Хотя мои пространства часто описываются как бытовые и бюрократические, я предпочитаю считать их «пространствами общности». Мне нравится с теплом и любовью представлять вещи, выглядящие холодно и неприветливо, обращение к таким изображениям связано с моим интересом к искусству модернистской архитектуры и так называемому Международному стилю в архитектуре. Это возрождает эстетику и идеологию, связанную с ними».

(Kalpakjian, 2001)

Художник Джозеф Шеер (Joseph Sheer) сканировал мотыльков и бабочек (работы серии «The Secret

Designs of Moths»). Далее он перемешивал черты, изменяя натуральные цвета и формы, и получал очень выразительные результаты, например в «*Great Tiger Moth*», «*Ctenucha Moth*», «*Leopard Moth*» (2001) и др. Усовершенствованные возможности манипулирования цифровым образом ведут к «дематериализации» натуралистического аспекта репрезентации или по крайней мере к переосмыслению отношений между зрителем, отображаемой природой и техниками репрезентации.

5.5. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Фотография способна заменить тысячи слов и описаний, чётко показывая и передавая в себе главную суть происходящего. Цель концептуальной фотографии — передать сообщение обществу, показать главную идею и донести определённую мысль. Идея в концептуальной фотографии является важнейшим фактором. И в случае с концептуальной фотографией сначала возникает идея, которая потом находит своё воплощение в образах, жестах и знаках.

Используя обычные предметы, американский фотограф Дейв Ницше (Dave Nitsche) преследует цель с помощью неживых предметов показать человеческие чувства и эмоции. Дейв Ницше говорит, что своими фотоработами старается показать людям, что происходит в его мире, какие проблемы и вопросы его волнуют, что он считает правильным и заслуживающим внимания. Его желания, потребности, неудачи, радости, беды — всё находит отражение в креативных снимках фотографа.

Фотограф осмысляет некие события и ситуации таким образом, что главными героями снимков становятся вещи, а не люди. Перед нами этакый кукловод мини-театра, где актёры представляют собой неодушевлённую вроде бы материю, которую он заставляет дышать, двигаться и, кажется, даже чувствовать. Главными героями выступают самые разнообразные предметы: брызжащие разноцветьем бокалы изображают



Крейг Калпакян «Corridor» (1997)



Дейв Ницше. «7 sins — Gluttony»



Дейв Ницше. «7 sins — Greed»



Дейв Ницше. «7 sins — Envy»



Дейв Ницше. «Spiral Tap»



Дейв Ницше. «Brainstorm»



Альфонсо Баталла. «Merry go round» (2010)

вечеринку, металлические шарики образуют класс с учителем, агрессивные шприцы атакуют людей.

Они действительно живут вполне «человеческой жизнью». Вещи вдруг оказываются ничуть не менее экспрессивны, чем люди, при этом позволяя метафорично передавать ситуации, интересные автору.

В своей серии необычных фотографий «7 грехов» Ницше пытается высветить свой взгляд на проблему праведной жизни человечества. Вдыхая жизнь в обыкновенные бокалы, фотохудожник дает оригинальную интерпретацию проблеме семи смертных грехов.

Фотографии Дейва публикуются в более чем ста журналах: Digital Photo (UK), Popular Photography (US), Unique Image (Taiwan), Digi Photo (Romania), Shutterbug (US), Popular Photography (China), Australian Photographer (AU) и др.

Альфонсо Баталла (Alfonso Batalla) — испанский фотограф и художник. Свой жанр называет «пейзажем в стадии разработки». Делает коллажи, совмещая заброшенные места с яркими объектами. Родился в Мадриде в 1958 году. Живет и работает в Бильбао.

Основной художественный приём этого фотографа — коллаж. Фотограф наполняет новой жизнью пустые заброшенные места, помещая в них неожиданные яркие объекты. Будь то карусели на позабытой бумажной фабрике, кричащий рекламный постер на полуразрушенном складе, неожиданный банкомат в старой угольной шахте — подобные элементы вторгаются в разлагающийся архитектурный пейзаж и мгновенно его преображают.

Одной из самых ярких работ Альфонсо Баталла стала скульптура, интерпретирующая произведение известного английского художника Дэмьена Хёрста «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» — «Дельфин для Дэмьена».

Своими работами А. Баталла призывает аудиторию произвести переоценку связи между прошлым и настоящим. Для этого он часто превращает предметы, ассоциирующиеся с детством (например, образ дельфина), в смысловой центр своих композиций. Сам художник считает, что в его произведениях есть что-то общее с философией Гегеля.

Иранский фотограф Хуссейн Заре (Hossein Zare) стал одним из десяти победителей в номинации «Best Fine Art of 2012», по версии одного из крупнейших в мире фотохостинга «500px». Избавляясь от ненужных деталей, Заре создаёт фундаментальные визуальные метафоры жизни. Особенный колорит добавляет чёрно-белая гамма снимков. Не нужно искать двойного

смысла. Все идеи видны как на ладони: горизонт, дорога, одинокое дерево или удалённый путник.

Американский фотограф Майкл Билотта (Michael Bilotta) много размышляет о человеческой судьбе, характере и жизни в целом. Свои идеи он выражает в фотографиях. Многозначных, драматичных, бесконечно философских. Большую роль в художественном методе Майкла Билотты играет цифровая обработка фотографий. Всё творчество Майкла построено на фундаментальных темах психологии и философии. Фотография помогает ему размышлять о смысле жизни и смерти, религии и испытаниях, обыденности и мечтах, времени и самовосприятии, подсознании человека и его взаимоотношениях с окружающими.



Альфонсо Баталла. Из серии «LANDSCAPE UNDER CONSTRUCTION»

5.6. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ КАК СПОСОБ СОЦИАЛЬНОГО И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В современной «культуре потребления» визуальный образ — одно из мощных средств идеологического контроля и манипуляции сознанием человека. Современные художники, используя цифровые образы, стремятся вскрывать мифы и стереотипы массовой культуры, критиковать политику и социальную несправедливость, выражать свой взгляд на актуальные проблемы современности.

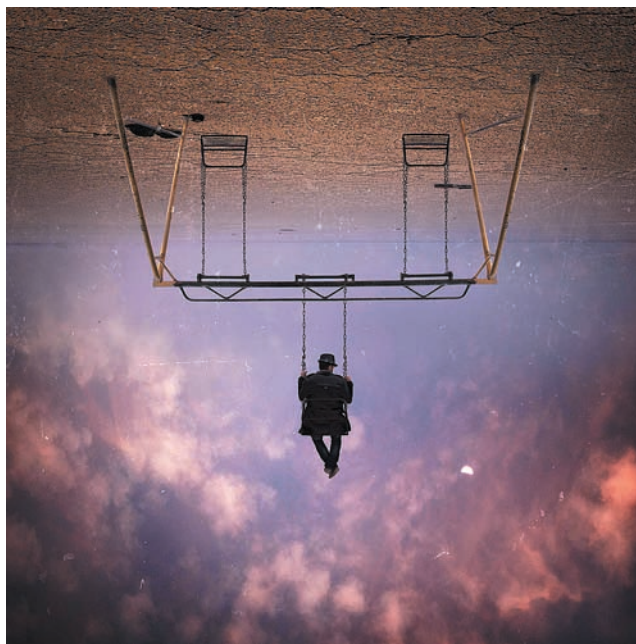
Питер Кеннард (Peter Kennard) использует как аналоговый, так и цифровой монтаж, поднимая актуальные социально-политические вопросы. В «*Hawwain with Cruise Missile*» (1980) Кеннард цифровым способом внедряет изображение трёх ядерных боеголовок в идиллические кадры Восточной Англии. Эта работа появилась как отклик на настоятельные попытки американцев разместить



Майкл Билотта. «Life is Elsewhere»



Хуссейн Заре. «Memory 2»



Хуссейн Заре. «Swing sky»

на своей базе в Англии крылатые ракеты. Используя простые и доступные композиционные приёмы, Кеннард доходчиво передаёт свои опасения.

Американская фотохудожница Шэйла При Брайт (Sheila Pree Bright) известна своими концептуально-политическими фотографическими сериями «*Young Americans*», «*Plastic Bodies*» и «*Suburbia*». Она интересуется вопросами культурной антропологии, демонстрируя в своих широкоформатных изображениях различия между фантазиями, стереотипами, условными стандартами красоты и реальностью. Целью своих произведений автор видит изучение современной культуры. В своем проекте «*Plastic Bodies*» она решила обратиться к проблеме современных стандартов красоты. Шейла взяла фотографии кукол и соединила их со снимками реальных женщин при помощи графического редактора. Таким необычным способом фотограф хотела

наглядно продемонстрировать чёткое разграничение между фантазией кукольных дизайнеров и естественностью.

Син Даньвэнь (Xing Danwen) — китайская художница, активно работающая на международной сцене. Её «Городская фантастика» (2006), соединяя в себе автопортреты и натюрморты, рассказывает историю, возникшую в процессе урбанизации. Она фотографирует архитектурные макеты, а затем сама становится действующим лицом в разных ситуациях, объединяя изображения цифровым методом. Её работы выражают чувство одиночества и отчуждённости человека в современной жизни. Они являются достоверным



Питер Кеннард. «Haywain with Cruise Missile» (1980)



Питер Кеннард. «Photo Op» (2005)



Шэйла При Брайт. «Plastic Bodies»

отражением городской реальности, даже если автор и представляет своё творчество как «прогулку между реальностью и фикцией». Излюбленные темы для художницы: дисбаланс культурных статусов, конфликт между глобализацией и традицией, экологические проблемы, несовпадение между желанием и реальностью. Вымысел, истина и иллюзия играют важную роль в её работах.

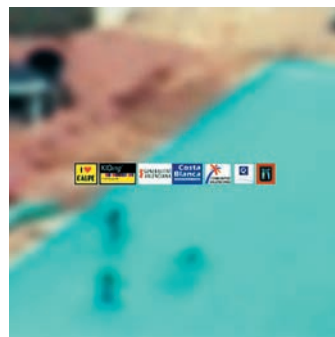
Произведения группы KIDing® — ангольского художника Жоао Антонио Фернандеса (João António Fernandes) и португальского графического дизайнера Эдгара Коэльо Силва (Edgar Coelho Silva) сатирически представляют стратегии рекламы и брендинга. В серии фотографий «*I Love Calpe*» (1999) изображение расфокусировано и почти неразборчиво, однако небольшие корпоративные и рекламные логотипы сразу привлекают внимание зрителя. Смысловое поле этой работы сконцентрировано вокруг языка рекламы, которая менее заинтересована в качествах изображения и более — на броскости ярлыков.

Тот же язык рекламы и массовых развлечений индийских болливудских кинофильмов избрала в качестве поля для критики американка Анну Палакуннату Мэттью (Annu Palakunnathu Matthew). Её фотоработы обращены к вопросам политики, гендерным и расовым проблемам. «*Bomb*» (1999) и «*What Will People Think?*» (1999) представляют собой болливудские постеры с узнаваемым и общедоступным языком культурных стереотипов. Мэттью переставляет контексты визуальных образов и полностью меняет смысл изображений. Её работы полны эмоциональной и психологической энергии, заставляют взглянуть по-новому на историю поколений и национальную идентичность, коллективное прошлое и социальные изменения.

В сериях фотографий «*Artists Rifles*» и «*Action*» британский художник Пол Смит (Paul Smith) выступает как протагонист своих собственных произведений, разрушая мифы о мужской маскулинности. «*Action*» изображает Смита как всемогущего супергероя голливудского фильма — он запечатлен в движении, с прыжками из одного здания в другое или в свободном падении, прыжками с парашютом с самолёта. Сами фотоснимки размещаются в галерее в непривычной для зрителя форме — под потолком, на коробах, что усиливает иллюзии и заставляет зрителя обратить внимание на героя. В «*Artists Rifles*» Смит превращается в солдата армии.



Шэйла При Брайт. «Young Americans»



KIDing® «*I Love Calpe*» (1999)



Син Даньвэнь «#21» из серии «Городская фантастика» (2006)



Син Даньвэнь «Городская фантастика» (2006)



Анну Палакуннату Мэтью. «Bomb» (1999)



Пол Смит. «Artists Rifles» (1998)



Пол Смит. «Action» (2000)

Работа демонстрирует потерю индивидуальности в армии и дегуманизацию военной силы.

В серии цифровых принтов «*The Bone Grass Boy: The Secret Banks of the Conejos River*» американский художник Кен Гонзалес-Дэй (Ken Gonzales-Day) осмысляет вопросы стереотипных представлений о латино-американцах, обращаясь к архивным фотоснимкам конца XIX века и подменяя лица на фотографиях изображением собственного лица. Так, в «*Untitled #36*» (*Ramoncita at the Cantina*, 1996) художник предстаёт в амплуа молодого латиноамериканского женственного мальчика на групповом фотопортрете жителей Нью-Мехико. Внося гомосексуальный подтекст в традиционный мускулиный образ, автор полностью меняет смысловые доминанты фотоснимка. Гонзалес-Дэй называет свои фотографии «фиктивными реди-мейдами» — событиями, которых никогда не было, но с помощью фотографии можно попытаться представить, что они были. Как разъясняет художник в пресс-релизе к выставке своих работ:

«мои интервенции намеренно включают концептуальную практику, которая бросает вызов отжившим расовым нормам, предписаниям, стереотипам и предрассудкам».

(Gonzales-Day, 2005)

Работы Венди Мак-Мёрдо (Wendy McMurdo) исследуют связи между цифровым и материальным, между фактом и вымыслом, между искусственными и пугающим. В проекте «*Doppelganger*» с помощью компьютерных технологий монтажа изображений она сопоставляет реальные фотографии детей-подростков



Кен Гонзалес-Дэй. «The Bone Grass Boy: The Secret Banks of the Conejos River» (1995)

и их цифровые копии. Каждый ребёнок удваивается и внедряется в то же пространство, что и его фотографический оригинал. Художница обращается к исследованию детской психики и показывает, что за ангелоподобной внешностью скрывается тёмная сторона. Сама работа Мак-Мёрдо может быть интерпретирована как высказывание о материальности цифрового изображения. На фото видны близнецы, которые одинаково одеты. Изображения предлагают изучить связь между реальным и цифровым и вопрошают о характере взаимодействия между ними.

Работы Венди Мак-Мёрдо указывает на фундаментальную неточность в понимании цифрового образа

как достоверного, объективно существующего вне связи с интенцией зрительского внимания. Образы Мак-Мёрдо демонстрируют обратное: нет никакой информации вне практик репрезентации, информация не может существовать самостоятельно, без зрительской готовности воспринять эту информацию, вне особых условий, в которых зритель будет готов понять и принять эту информацию.

Для Венди Мак-Мёрдо само существо цифрового изображения связано с соотносённостью между цифровым материалом и воспринимающим субъектом, цифровой формой и человеческим сознанием. Художница опровергает стереотип «нематериальности цифрового изображения»: цифровая эстетика определяется не отсутствием материальности образа, а, напротив, материальным присутствием наблюдателя, который оценивает различия и сходства между оригиналом и цифровой копией. Цифровое и аналоговое изображение никогда не идентичны. И проект Венди Мак-Мёрдо явно указывает на эти различия, нестыковки, их инаковость, предлагая зрителю убедиться в этом.

Различие, а не сходство — таков закон действия цифрового образа. Вместо того чтобы отвечать математическим принципам циркуляции безличной информации, цифровой образ обнаруживает свое значение только в пользовательских практиках взаимодействия с ним.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. М.: Азбука-классика, 2007.

Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.

Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.

Гурски Андреас, 2016. <http://www.fotokomok.ru/andreas-gurski-samyj-dorogoj-fotograf-sovremennosti/>

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.



Венди Мак-Мёрдо. «Helen, Backstage, Merlin Theatre» (The Glance), 1995



Венди Мак-Мёрдо. «Boy with Guitar» (2000)



Венди Мак-Мёрдо. «Algorithmic Boy» из серии «Algorithmic Children» (2013)

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия (1945) / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М.: Ювента; Наука, 1999.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001

Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970–2005. М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. 257 с.

Фонткуберта Ж. Я всегда оставляю достаточно улики // Искусство, № 1, 2014.

Уолл Д. Актуальные тенденции в современной фотографии// «Мастацтва», июль 2010.

Alberro A. Conceptual art and the politics of publicity. MIT Press, 2003.

Godfrey T. Conceptual Art, London, 1998.

Conceptual Art: A Critical Anthology / Alberro Alexander, Stimson Blake (ed.). Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1999.

Conceptual Art: Theory, Practice, Myth / Michael Corris, ed. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2004

Cottingham Keith, 2016. <http://www.medienkunstnetz.de/works/fictitious-portraits/>.

Gonzales-Day Ken. Artist's Communiqué: The Bone-Grass Boy Ken Gonzales-Day, 2005. URL: <http://www.kengonzalesday.com/projects/portraits/bgb%20images/atzlan.pdf>.

Kalpajian Craig, 2001. URL: <http://www.kalpajian.com/statement.html>.

Lippard Lucy R. Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972. 1973. Berkeley: University of California Press, 1997.

Mandiberg, 2016. URL: <http://www.afterwalkerevans.com/> ; <http://www.afterwalkerevans.com/statement2.html>.

Marzona D. Conceptual Art, Cologne: Taschen, 2005.

Meyer P. The poetry of an image, 2002. <http://v1.zonezero.com/editorial/octubre02/october.html>

Morgan R. C. Art into Ideas: Essays on Conceptual Art, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1996.

Osborne P. Conceptual Art (Themes and Movements), Phaidon, 2002.

Rewriting Conceptual Art / Newman Michael, Bird Jon (ed.). London: Reaktion, 1999.

Rorimer A. New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality, London: Thames & Hudson, 2001.

Ruff T. Interview// Aperture, 24 Oct 2009. <http://www.foto8.com/live/thomas-ruff-interview/>.

Siber M. Visual literacy in the public space. Visual communication, v. 4, n. 1, 2005.

Stenram Eva, 2016. www.evastenram.co.uk/pages/mumdraped.htm.

6. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И ПОСТЦИФРОВАЯ ЭСТЕТИКА

Более полутора столетий фотография считалась средством фиксации и репрезентации реальности. Фотоснимок позволял, как казалось, сохранить ускользающий момент настоящего, стать материальным доказательством его свершения и визуальным свидетельством, сохраняющим образ прошлого. Благодаря автоматичности фотофиксации, фотография долгое время понималась как «окно в мир», как свидетель того, «как оно было» (Р. Барт), как «выхваченный момент реальности» (Дж. Бергер).

Конечно же, манифестируемая реальность фотография всего лишь иллюзия истины, конвенциональное принятие людьми достоверности фотоизображений как правила, поскольку фотография *«не более, чем интерпретация события фотографами»* (John Berger, 1968: 292).

Как указывает Дж. Батчен:

«Фотографии — это изобразительные копии трёхмерного мира, изображения, понимание которых зависит от сложившихся исторически визуальных конвенций».

(Batchen, 1994: 48)

На протяжении XX века реальность в качестве поля художественного эксперимента неотвратимо истощалась. При этом роль фотографии как резервуара образов неуклонно возрастала. Можно сказать, что природа фотографии полностью заменила в этом качестве природу материальных реальных объектов. По мнению А. Руйе, в последние два десятилетия XX века фотография в качестве материала служила оплотом в борьбе против дематериализации искусства (Руйе, 2014: 444).

Вместе с тем, к концу XX века фотография, как другие формы современного искусства, претерпевает изменения, внося свой вклад в воспитание зрителя, готового к роли актора. В этой ситуации фотографическое произведение больше не является завершённым объектом, нацеленным на внимание зрителя, чьи функции сводятся только к оценке или интерпретации, — оно вписывается в динамичное взаимодействие со зрителем. Оно теперь является одним из моментов произведения-процесса, в рецепции которого зритель приглашён прямо или косвенно участвовать.

Переход к цифровой фотографии в конце XX века в определённом смысле возвращает фотографии связь с ручными методами создания образа (обработка и компиляция образа в компьютере), а следовательно, возвращает фотоискусство к условности при работе с образами. Работая с образами, художник «подражает» уже не природе, не реальности, но представляет образы, в принципе не имеющие никаких реальных прообразов и референтов.

Berger J., Dyer G. Understanding a Photograph // Aperture, 1968

Batchen G. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography // Aperture 136, 1994.

Подробнее о киберлибертарианстве см.:

Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. Питера Ладлоу. Ультра. Культура, 2005.

Подробнее о постцифровой эстетике см.:

Pepperell R., Punt M. *The Postdigital Membrane: Imagination, Technology and Desire*, Bristol and Portland, OR: Intellect Books, 2000.
Ludovico A. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*, Rotterdam: Creating 010, Hogeschool Rotterdam, and Eindhoven: Onomatopée, 2012. 192 pp.
Geary A., Catanese P. *Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, New York: Bloomsbury, 2012. 160 pp.
War postdigital better? / Martin Conrads, Franziska Morlok (eds.). Berlin: Revolver Books, 2014. 144 pp.
Openshaw J. *Postdigital Artisans: Craftsmanship with a New Aesthetic in Fashion, Art, Design and Architecture*, Amsterdam: Frame Publishers, 2015. 296 pp.
Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design / David M. Berry, Michael Dieter (eds.). Palgrave Macmillan, 2015. 320 p.
Code—X — Paper, Ink, Pixel and Screen / Danny Aldred, Emmanuelle Waeckerlé (eds.), forew. Alessandro Ludovico, endnotes John Warwicker, Farnham: bookRoom press, 2015. 276 p.

Цифровая фотография в современном визуальном искусстве работает преимущественно со множественными реальностями. Как и другие формы визуального искусства (цифровое, компьютерное, виртуальное), она предлагает зрителю визуальные симуляции нередко более реальные, нежели сама реальность. Но вместо того чтобы отображать зримое, цифровая фотография начинает моделировать для зрителя мультисенсорное, дорефлексивное, дочувственное, опираясь при этом на знакомый язык визуальных образов.

В пользовательских практиках работы с визуальными образами цифровая фотография стремится перестать быть собственно визуальной. Сохраняя в своём названии слово «фотография», она тем не менее выходит на уровень, в котором видение — лишь одна, и отнюдь не самая главная из модальностей, задействованных для получения эстетического опыта. Цифровая фотография как поле экспериментов современных художников предлагает зрителю включить в восприятие всё его тело: и зрение, и слух, и кинестетику, и воображение, и разум.

Концепция постцифровой эстетики всё чаще обсуждается в контексте цифровых практик современных художников. Здесь прослеживается попытка восстановить ценность материальности, телесности, тех качеств, которые присущи человеку, вместо порядком надоевших «революционных» призывов первого поколения художников и критиков к цифровому киберлибертарианству (Барлоу), тотальной цифровизации, переходу к киберперцептивным режимам человеческого взаимодействия (Эскотт), передачи контроля над человечеством цифровым девайсам (Негропонт, Стеларк, Орлан), отказу от человеческой оболочки и погружению оцифрованного дематериализованного «разума» в пространства бесконечных сетевых цифровых потоков (Рэй Курцвейл).

Новое поколение художников и мыслителей, выросших в условиях этой самой «тотальной цифровизации», ощущая нереализуемость наивных призывов к «светлому цифровому будущему», обращаются к постцифровым практикам, чтобы представить современный мир как гибридный, в котором цифровое и реальное, искусственное и материальное равноправны и сосуществуют, имея равную ценность.

Как заявляет в своей статье-манифесте «*Art after Technology*» (Benayoun, 2008) французский медиахудожник Морис Бенаюн (Maurice Benayoun), признающий себя постцифровым художником, распространение цифровых технологий привело к изменению социального, экономического, художественного ландшафта, и теперь художники, пытаясь скрыть технологичность своих цифровых работ, всё же не могут совершенно отказаться от неё. Художник ныне свободен выбирать любые методы работы (и цифровые, и аналоговые технологии, реальные и вымышленные образы, политические и социальные поводы), чтобы «наслаждаться свободой, чтобы иметь возможность говорить о мире и том, что происходит с людьми, используя все доступные возможности» (Benayoun, 2012).

При внимательном рассмотрении технические различия между высокодетализированными, иллюзионистскими фотоколлажами и компьютерными симуляциями художников цифрового искусства (жанр Digital art) и «лоу-фай» артефактами, произведёнными в стиле «сделай-это-сам» (*do-it-yourself, DIY*) не столь уж очевидны. То есть постцифровая эстетика не означает конца эстетики цифровой. Напротив, это её продолжение и представление в новых исторических условиях. «Постцифровое» означает отказ от техно-позитивизма и поиск возможностей для «оживления» цифровой реальности, комбинирования аналогового и цифрового,

исследования недостатков, сбоев, ошибок цифрового оборудования ради утверждения наступления цифровой парадигмы как свершившегося факта человеческой истории.

По словам английского музыканта Джема Файнера (Jem Finer), «постцифровое» — это:

«возвращение к идее тактильной взаимосвязи, которая в работах художников с компьютерами насчитывает уже более 30 лет. Практика, которая стремится преодолеть посредничество экрана и обрести себя в физическом мире, а не, сделав шаг назад, вернуться к цифровой репрезентации».

(Finer, 2006)

Для кипрского художника Тео-Масс Лекилейкту (Theo-Mass Lexileictous), «#постдигитализм» связан с освоением новых арт-практик и созданием гибридных произведений, находящихся на стыке цифрового и физического мира. Что-то заимствуется из физической реальности, а что-то из абстрактных цифровых миров. Термин «#постдигитализм» был придуман художником в 2012 году. Его написанию, по словам художника, обязательно предшествует знак решетки «#» для того, чтобы подчеркнуть влияние виртуального и сетевого языка на современный реальный язык. Знак «#» подчёркивает важность человеческого коллективного действия, которое позволяет циркулировать информации в сети Интернет, благодаря так называемым «тэгам» — дескрипторам, или именованным меткам, благодаря которым облегчается поиск необходимой информации. Тео-Масс Лекилейкту организует выставки работ современных художников, в которых, по его мнению, реализуется эстетика «#постдигитализма». Среди таких художников: Андреас Георгиу, Барт Хесс, Бенджи Визуай, Богомир Дорингер, Чарли ле Минду, Костас Войатчис, Дрю Прнольд, Грег Френч, Кэтрин Робертс-Вуд, Питер Грэй, Роберт Вун, Владимир Шрёдер и др.

Цифровые произведения этих авторов, предлагают выход на мультисенсорный, телесный и аффективный уровень зрительского восприятия. Воспринимая такие произведения, зритель конструирует опыт собственного тела. Ощущения, испытываемые в момент аффективной детерминации образа, ментальные и физические действия зрителя определяют эстетическую ценность *искусства цифровых образов*.

В этом движении от мимесиса к телесным симуляциям, от арт-объектов к коммуникационным процессам, от художественного образа к зрительскому/пользовательскому действию как аффективной навигации в складывающемся в личном опыте зрителя/участника пространстве произведения, цифровая фотография следует общей логике развития визуальных искусств в начале XXI века.

6.1. ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ И «ЭСТЕТИКА ОШИБКИ»

Сегодня глитч-фотография уже перестала быть фотографическим вызовом, манифестацией или беззаконной акцией разрушения всего, что с таким трудом создавалось почти двумя столетиями существования фотографии.

Глитч (англ. *Glitch*) — глюк, ошибка, цифровая помеха. Термин был введён в оборот первым американским астронавтом Джоном Гленном для описания неполадок в связи во время орбитального космического полёта: «*помеха, вызванная наложением сигнала или искажением*». В сферу искусства термин «глитч» вошёл в середине 1990-х с появлением одноименного направления экспериментальной электронной музыки. Композиции в жанре «глитч» строились на аппаратных

Подробнее о «постдигитализме» см.:

Spirou K. Interview with a postdigitalist Theo-Mass Lexileictous. 22 OCTOBER 2013

<https://www.yatzer.com/postdigitalist-theo-mass-lexileictous>

<http://theo-mass.blogspot.ru/>

Подробнее о глитч-арте см.:

Жагун Э. Ошибка как формообразующая стратегия в современном искусстве // Расщепление визуального: значение новых медиа. Сборник статей по материалам Международного симпозиума «Pro&Contra медиакультуры» / Сост. Ольга Шишко, Андрей Щербенок. М.: МВО «Манеж», 2015.

Сербин В.А. Glitch art: критические практики цифровой культуры // Гуманитарная информатика. 2015. вып. 9. http://www.huminf.tsu.ru/wordpress/wp-content/uploads/serbin_va/2015/Glitch-art-critical-practices-of-digital-culture.pdf

Гринберг И. С. Глитч-арт: реконструкция повседневности . http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2015/data/7021/uid81376_report.pdf

Menkman, R. Glitch Studies Manifesto // Lovink, Geert; Somers-Miles, Rachel, Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. Pp. 336–347.

Mattos Jay E. Introduction to Net. art: Glitch, Cyberperformance and Noteworthy Works. CreateSpace Independent Publishing Platform; Net edition, 2015.



Р. Уайт. Выставка в ЦСИ «Штаб», 2015 (Казань)



Рейчел Уайт. Работа с выставки «Artefact» («Штаб», Казань)



Сабато Висконти. «Cristina stands before her work (Wynwood, 18e)» из серии «City of Vapors» (2011–2013)

шумах и акустических эффектах, обусловленных всевозможными системными сбоями.

В визуальное искусство глитч пришёл в конце XX века и в новом тысячелетии стал активно развиваться. Сам же термин «глитч-арт» ввёл художник Энт Скотт в 2001 году для описания своих произведений. Глитч-арт — изобразительное искусство, главными выразительными средствами которого являются разнообразные цифровые помехи и ошибки. Глитч-художники всем сердцем любят технологии, а их тяга к разрушению системы — своеобразная форма исследования цифрового мира. Такие художники, как Роза Менкман из Нидерландов, Рейчел Уайт из Великобритании, Даниел Войку из Румынии в своих работах изображают мир помех и ошибок. А вот Идо Маркус изо-

бражает мир едва ли не идеальный — так гармонично он соединяет цвета, так умело выстраивает серию миниатюр.

Большинство исследователей феномена глитч-арта сходятся в том, что основной задачей этого направления в искусстве является создание, выявление, захватывание ошибок, сбоев, помех, получившихся в результате случайности, неправильного использования, намеренного злоупотребления и/или экспериментирования с аппаратным или программным обеспечением. Самые распространённые техники — удаление фрагментов файла, воспроизведение материала с искажениями благодаря разнице в кодировках материала и программы просмотра, физическое повреждение средств хранения информации. Некоторые художники практикуют «метод тыка», но большинство профессионально владеют компьютерными программами и техникой. Эти люди не просто используют найденные закономерности, но понимают их на уровне программистов и электронщиков.

Глитч-фотография становится искусством, в ней уже различаются авторские стили, жанры. На смену простым сжатиям, фидбэкам, редукции кодов, дающим случайный и непредсказуемый эффект, приходят управляемые цифровые реакции, контролируемые, например, с помощью программного обеспечения, перемещающего пиксели согласно заданному алгоритму.

Глитч-художники стремятся найти собственные техники работы с «ошибками». При этом многие настолько увлекаются технологией, что их можно назвать исследователями. Жажда исследования — движущая сила глитча.

Сабато Висконти (Sabato Visconti) — бразильский медиахудожник и фотограф, создающий необычные работы в жанре глитч-фотографии. Он использует различные техники трансформации обычных фото, от специальных программ до самостоятельных манипуляций с цифровым кодом изображений. В результате получаются атмосферные, сюрреалистические, полуабстрактные визуальные композиции. По словам художника:

«Возникает идея или по крайней мере понимание того, что вы хотите получить, но вы не можете предсказать, что получится. И в этом вся прелесть — вы не можете контролировать то, что делаете».

(Цит. no: Kurze, 2014)

Его «City of Vapors» (2011–2013) — цифровая поэма, посвящённая Майами, городу, в котором вырос бразильский иммигрант фотограф Сабато Висконти. Кадры



Сабато Висконти. «Cristina stands before her work (Wynwood, 18e)» из серии «City of Vapors» (2011–2013)



Сабато Висконти. «Vertigo by Alfred Glitchcock» (2015)

представляют собой искажённые трёхмерные изображения, снятые камерой, а затем подвергнутые манипуляциям. А в серии под названием «Vertigo by Alfred Glitchcock» (2015) кадры из фильма превращаются в визуальные вихри.

Интенсивные цвета и ритмические паттерны в глитч-фотографиях Висконти все же не уничтожают отсылки к оригинальному образу. Другие работы художника более абстрактны, представляя собой облачные вихри пикселей и цветных пятен, искажённые, ребристые, скомканные.

Аппropriация и переделывание образа — одна из стратегий в творчестве немецкого фотографа Томаса Руффа (Thomas Ruff). Руфф купил права на фотографии, сделанные другими фотографами, и переделал их в Photoshop, создав серию «JPGs» (2004–2009). «JPG» представляет собой огромные цветные отпечатки цифровых фотографий. Они увеличены до такой степени, что становятся видны так называемые артефакты цифрового сжатия — искажения, которые ради уменьшения размера файла вносятся компьютерным алгоритмом обработки. В результате такого увеличения фотографии выглядят как будто состоящими из множества квадратиков. Цифровая их природа очевидна, а значит, ассоциации с компьютером и Интернетом неизбежны. Издалека фотографии Руффа выглядят абсолютно нормальными пейзажами. Но стоит только подойти поближе в надежде разглядеть детали, как вся хитрость и обнаруживается: детали размываются, изображение «рассыпается».

Своим угловатым пуантилизмом Руфф отсылает к художнику-концептуалисту Сера, который, как известно, складывал свои картины из мазков чистого цвета, предвестников сегодняшних пикселей. Руфф,



Томас Руфф. Серия «JPGs» (2004–09)



Томас Руфф. Серия «JPGs» (2004–09)



Pixel-Drifter Demo. Дмитрий Кротевиц



PixelDrifter

Елена Роменкова. Портрет с использованием pixel drifter
Д. Кротевица

правда, наоборот, раскладывает, разлагает свои картинки на пиксели. Но идея та же: напомнить, что изображение формируется в нашем мозгу, а не на живописной плоскости. Руфф заставляет зрителя увидеть в «принтах» некий символ искусства вообще, нарочито обманывающей достоверной иллюзорности, при ближайшем рассмотрении выставляющей напоказ пределы своих возможностей.

Произведения Руффа одновременно создают визуальную регистрацию современности и деконструируют грамматику медиума:

«Есть мнение, что „Безграмотный завтрашнего дня — это не тот, кто не умеет читать, а тот, кто не считает фотографии должным образом“. Видимо, это и есть тот вопрос, с которым я пытался работать в течение последних тридцати лет».

(Руфф, 2009)

Петербургский музыкант Дмитрий Кротевиц занимается импровизационной музыкой, электроакустикой и электронной музыкой, работая с виниловыми проигрывателями, цифровыми микшерами, компьютерами, тромбонам, тенорием и игровой консолью Sony PSP.

Кротевиц не программист, но ради интереса написал программный код утилиты под название PixelDrifter, которая до сих пор используется художниками глич-арта по всему миру. Программа после ввода пользователем некоторых параметров анализирует и перемещает пиксели фотоизображения так, как будто они были размазаны или поменялись местами. Как объясняет Кротевиц:

«В соответствии с установками, каждый пиксель пытается распознать „слабейший“ пиксель, находящийся рядом, и в случае если такой найден, они меняются местами <...> Чем сильнее окажется пиксель, тем больше других пикселей он сможет заменить собой».

(Цит. no: Rhodes, 2014)

Таким образом, в программе Кротевица PixelDrifter пиксели имитируют «искусственный интеллект» и демонстрируют определённую автономность при создании визуальной композиции. Это своего рода автоматизированная «кисть», создающая эффект «дриппинга» (разбрызгивания краски). Поэтому программа привлекает внимание пользователей и применяется иллюстраторами, визуальными дизайнерами и художниками.

Пол Херц (Paul Hertz) — американский медиа-художник. До 1983 года жил в Испании, где сотрудничал

с музыкантами и театральными исполнителями, создавал интерактивные цифровые инсталляции, занимался цифровой графикой. В настоящее время живет в Чикаго, преподаёт на отделении истории искусств, теории и критики в Институте искусств в Чикаго. Работает с цифровыми и традиционными медиа, занимается цифровой графикой и владеет собственным издательством Ignotus Editions.

Как утверждает Пол Херц:

«Глитч — больше, чем ошибка. Это — разрыв в нашем коллективном техно-гипнозе, вестник подлинной реальности».

(Цит. no: Packer, 2014)

Серия цветных принтов «*Sampling Patterns*» Херца создана благодаря использованию эффекта «голубого шума» — природного звукового явления, представляющего шумовой сигнал с определённой особенностью звучания. Обладая, с одной стороны, определёнными характеристиками, а с другой стороны, будучи хаосогенным образованием, алгоритм «голубого шума» позволяет необычным образом трансформировать фотоизображения, произвольно изменяя его визуальные характеристики.

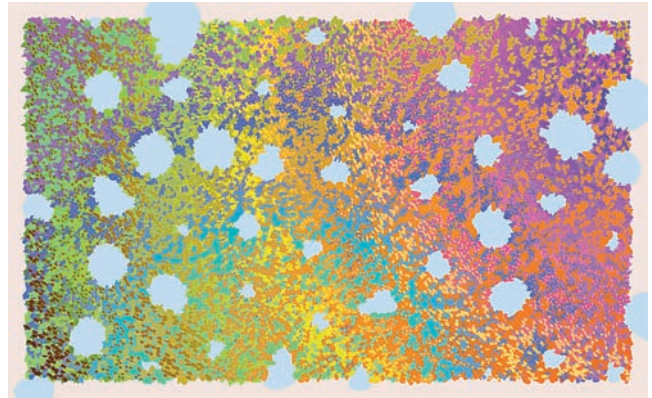
А в серии Херца «*The Tree Jive*» применён иной алгоритм. Художник использовал программу «L-System», которая была создана инженерами Прусинкевичем и Линденмаером в конце 1980-х годов для имитации процесса роста растений. Композиции Херца превращаются в абстракции, состоящие из прямоугольников, повторяющихся многократно в соответствии с определённым алгоритмом.

Роза Менкман — голландский кинорежиссёр, художник, куратор и теоретик глитч-арта и автор собственного глитч-манифеста. Она создаёт свои произведения благодаря случайным сбоям аналоговой и цифровой аппаратуры. Менкман обнаруживает положительное влияние ошибки: эти артефакты вносят неожиданное в стандартизированную глянцевоcть современных изображений.

В 2011 году Менкман выпустила книгу «*Glitch Momentum*», в которой исследовала особенности и возможности жанра глитч в современном искусстве. Также она является соучредителем нескольких глитч-арт фестивалей в Чикаго и Амстердаме. Художница проводит выставки собственных произведений.

Как рассказывает художница:

«Раньше, будучи коммерческим фотографом, я специализировалась на создании высококачественных, технически совершенных фотографий. Но сейчас я не хочу так работать. Творческая энергия разрушения открыла для меня новые возможности. Когда я только начинала разрушать изображения, я обнаруживала в результате руины смысла. Но вскоре я обнаружила в изображениях больше, чем просто деструкцию и хаос. Я увидела ещё не принятую эстетику и красоту. Сегодня я отхожу от формальных экспериментов и пытаюсь рассказать о красоте таких образов, показывая их уничтожение, столкновение и исчезновение».



Пол Херц. «Ripple_1516a»
из серии «*Sampling Patterns*»
(2011)



Роза Менкман (2008)

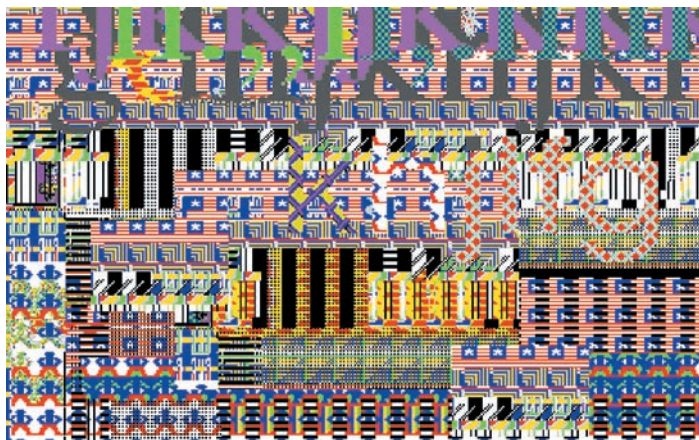
(Цит. no: Rosinski, 2010)



Елена Куликова. «Eternity» (2013)



Елена Роменкова. Из серии «Растворение» (2015)



Елена Роменкова. «На 11:39» (2013)



Даниел Войку. «Glitch Landscapes»

Российский фотограф Елена Куликова живет и работает в Калифорнии (США). Она успела поработать в коммерческой фотоиндустрии и всё чаще в своём творчестве обращается к современному искусству, как, например, в серии фотографий «Eternity», которые призваны визуализировать процессы работы подсознания человека.

Стиль фотографирования Куликовой — изображение бесконечности через постоянное умножение повторяемых, многослойных образов. При рассмотрении её фотографий глаз зрителя не может сконцентрироваться на едином образе, но вынужден смотреть глубже, за грани фигуративного. Эти работы актуализируют сам процесс рассматривания и погружения зрителя в мир собственного подсознания.

Молодая художница из Санкт-Петербурга Елена Роменкова, работая в жанре глитч-арт, создаёт цифровые изображения с использованием алгоритмов ошибки программирования. Сбой в компьютерной программе даёт красочные визуальные эффекты, с одной стороны, отсылающие к приёмам модернистской живописи, а с другой, конституирующие новую эстетику, пришедшую с цифровыми технологиями.

Елена использует эту технику при создании автопортретов, выступая при этом и объектом съёмки, и активным субъектом, автором, демиургом. Внедряясь в компьютерный код, она «портит», практически уничтожает свои образы, но от этого они становятся ещё более интересными. Как рассказывает художница:

«Материалом для создания «glitch» работ служат фотографии моих графических и живописных картин или просто различные художественные фотографии. Glitch art во многом случаен, контролировать процесс создания сбоя сложно, но уверена, что это возможно, пока ещё я учусь делать это. Работы я создаю, используя текстовые и звуковые редакторы, также обрабатываю исходные файлы в фотошопе, такие техники называются databending».

(Роменкова, 2016)

Даниел Войку (Daniel Voicu) из Румынии обратился к глитч-арту, чтобы исследовать возможные значения «системной ошибки» и возможностей влияния на формирование образов фактора неожиданности. Выводя на передний план абстракцию, выделяя ошибки, сбои, отход от нормативности, Войку погружает

зрителя в визуальные миры полуконтролируемого хаоса. Деконструируя видимое и привычное, он выявляет в нём скрытое и таинственное.

Все фотографии, использованные в серии «Glitch Landscapes», были сделаны недорогой фотокамерой, после чего модифицированы программами Java pixel pusher, Processing и Photoshop. Изображения реальности превращаются в паттерны, изменяемые с помощью генератора случайных чисел, в результате чего растения, грибки и другие образы превращаются в абстрактные вертикальные и горизонтальные глитч-ландшафты.

6.2. ПОИСК НОВЫХ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОЩУЩЕНИЙ

Современные цифровые технологии позволяют художнику производить идеального качества цифровые изображения, проникать в самые потаённые уголки мира и запечатлеть скрытые от глаз явления, процессы и объекты.

Однако ряд современных художников используют цифровые манипуляции вовсе не для того, чтобы поражать зрителя иллюзионизмом и визуальными качествами своих произведений. Цифровая обработка изображений используется ими не для создания концептуальных и социально-критических работ. Вместо этого интерес художников направлен на работу с человеческой перцепцией, поиск и утверждение новых способов ощущения цифрового образа.

Выполненные с помощью компьютерной обработки и цифрового сканирования фотографии работы Кэрол Селтер (Carol Selter), Сьюзан Силтон (Susan Silton) и Кена Гонзалес-Дэй (Ken Gonzales-Day), которые можно увидеть как в сети Интернет, так и в галерейных выставочных пространствах, меняют привычные способы просмотра изображений.

Работы этих художников невозможно смотреть так, как зритель привык смотреть фотографии и кинофильмы, поскольку в них нет зафиксированного в границах кадра «идеального» образа, предназначенного для зрительского созерцания. Работы специально создают условия, препятствующие корреляции тела зрителя с показываемым изображением на фотоснимке.

Селтер и Силтон с помощью применения цифровых техник, в частности эффекта визуального морфинга, нарушают связь между образом и реальностью, между материальностью фотографируемого объекта и телесными режимами зрительского восприятия.

Селтер, Силтон и Гонзалес-Дэй подчёркивают первичность самого акта смотрения над качествами и цельностью представляемого изображением объекта. Они устраняют визуальную форму объекта, разделяя его образ на стадии и фазы движения, представляя объект «текущим» и нестабильным, фрагментированным или разделённым сетчатыми линиями. Попытка всматривания и идентификации с такими образами приводит к внутренней нестабильности и дисъюнкции сознания самого зрителя. Субъект, пытаясь идентифицироваться с образами, подвергнутыми обработке эффектом морфинга, проецируя их на себя, переживает свой опыт как процесс становления.

Фотоработы этих художников воспринимаются очень лично, персонально. Они препятствуют ассоциированию образа с реальным референтом и провоцируют телесные режимы восприятия изображений.

Гибридизированные формы того, что всё ещё называется образом: дестабилизированная идентичность портрета, техногенные образы животных

и виртуальные ландшафты — заставляют зрителя пересмотреть то, что принято называть реальным.

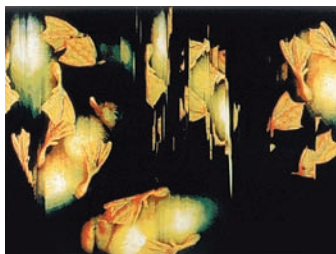
В серии цифровых принтов «*Animalia Series*» Кэрол Селтер использует цифровой сканер, чтобы запечатлеть различные стадии движения животных (ящериц, уток, цыплят, крыс, игуан, тараканов, шелкопрядов и жаб). Луч сканера по-разному реагирует на движения животных, пробегающих по стеклянному светоотражателю. В результате получаются образы, которые невозможно увидеть в реальности, которые являются результатом взаимовлияния функционирования технического аппарата и действий животных. При этом одни части изображения тел животных пропадают, другие отображаются неточно, с засветкой или затемнениями, очертания третьих удваиваются. Селтер использует необычные возможности работы сканера, для того чтобы нарушить привычное ощущение зрителем массы и формы тел изображаемых животных.



Кэрол Селтер. «Desert Iguana» (1998)

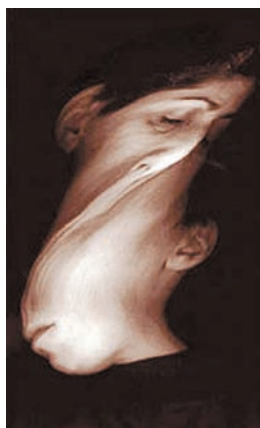
Например, скан «*Desert Iguana*» демонстрирует виды искажённого тела игуаны с элементами засветки изображения, непропечатанными частями, что увеличивает ощущение нереалистичности образа. Изображение — результат фиксации разных стадий движения, позиций и временных периодов, что заставляет зрителя смотреть не на образ объекта, а на особенности срабатывания сканера. Здесь нет единой позиции, с которой демонстрируется образ, а одновременно сопresentствуют разные позиции и разные темпоральности.

В «*Chicks*» и «*Ducklings*» птицы представлены не так, как зритель привык их видеть в реальности (сверху вниз), а наоборот (снизу вверх), как будто они находятся в вертикальном делокализованном пространстве. Фрагментированность этого пространства определяет аналогичный делокализованный режим просмотра подобных образов, с разрывами, остановками, прерываниями. Человек испытывает и радость узнавания, напряжение в сомнениях, когда зрительский «пунктум» (Барт) действует вне границ иконического традиционного образа. Образы животных наслаиваются, пересекаются друг с другом, дестабилизируя единую позицию наблюдения.



Кэрол Селтер. «Ducklings» (1995)

Художница Сьюзан Силтон (Susan Silton) также использует сканер, для того чтобы делать свои портреты. Художница меняет позиции своей головы в момент, когда луч сканера проходит через стеклянный отражатель. В результате образ искажается, что приводит к сложности идентификации некоторых его деталей. Так, например, в «*Self Portrait No. 21*» (1995) Силтон превращает свой портрет в подобие витой колонны-бюста, которая тянется по диагонали из нижнего левого угла в верхний правый и соединяет образ рта с образом глаза головы художницы. Форма и размеры портрета искажены, детали приобрели складки и провисания. Художница нарочно нарушает основные признаки идентификации образа, чтобы ослабить привычные способы зрительского восприятия реального. Силтон разрушает целостность самости собственного образа, ради превращения изображения в поверхность изменчивую, нестабильную, предназначенную не для разглядывания, но для зрительского движения по линиям разрывов, телесному испытанию себя в границе образа.



Сьюзан Силтон. «Self Portrait No. 21» (1995)

Серии фотографий «*Self Portraits*» возникли в результате исследования художницей самоощущения собственной плоти как мутирующей, нестабильной. Она использует технику «визуального морфинга» и размножения образа для сопротивления нормативным признакам и стереотипам восприятия женского тела. Морфинг вызывает опасения потери естества, разрушения привычного в результате взаимовлияния технологии на человеческую плоть.

Силтон считает, что сам процесс портретирования есть процесс отчуждения собственного тела. Каждый раз, фотографируя себя или сканируя своё тело, зритель получает «другое тело» и превращается в «иной образ».

Морфированные детали образа воспринимаются не как традиционные изображения. Эта техника позволяет передать образ в движении, а не единое «выхваченное мгновение». Скольжение глазом по морфированному изображению более напоминает процесс просмотра движущихся картинок кино, нежели статичных образов живописи. Отсутствие единства образа даёт зрителю возможность ощутить моменты срыва и остановки, сбоя.

Работу «Self Portrait No. 20» Силтон определила как изображение киборга, в котором плоть технологически модифицирована. Изображение показывает глаз увеличенных размеров, который может обозревать всё остальное тело. Некоторые черты лица хорошо узнаваемы, но другие меняют привычные зрительские ожидания. Зритель больше не может интерпретировать изображения человеческого тела как тела, но вынужден контактировать с трансформированной и мутировавшей плотью. Постоянное вопрошание делает позицию зрителя шаткой и неуверенной, подтверждая неадекватность образной репрезентации и необходимость телесного взаимодействия с образом для понимания увиденного.

Зейнеп Кайян (Zeynep Kayan) исследует возможности фотографического образа, экспериментируя и обращаясь к фактору случайности. Используя сам снимок как материал, Кайян отыскивает новые возможности восприятия и ощущения, вводя повторы, изменяя форму и разделяя на стадии визуальный образ. Зейнеп Кайян интересуется перформативностью визуального образа, вновь и вновь рассматривая окружающую среду и человека с разных точек зрения (как в его проекте «Uncomplete», 2013).

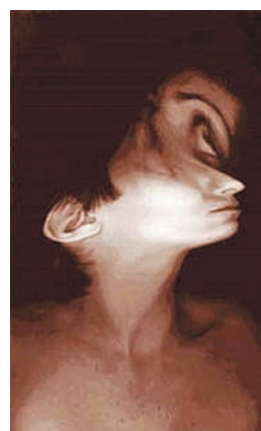
Как объясняет художница:

«Повторение того же снимка снова и снова создаёт постоянные колебания времени, от которого фотография всегда зависела и исключает какое-либо начало или конец. Это даёт мне возможность вернуть в памяти смутные и несовершенные образы прошлого, которые я идеализирую».

(Kayan, 2016)



Сьюзан Силтон. «Self Portrait No. 14» (1995)



Сьюзан Силтон. «Self Portrait No. 20» (1998)

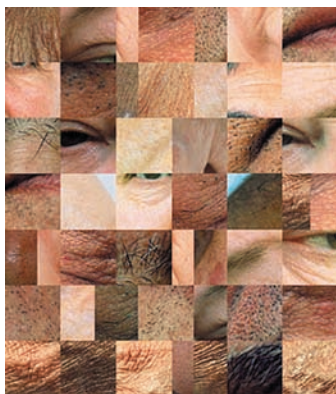


Зейнеп Кайян. «Uncomplete» [2013]



Зейнеп Кайян. «Uncomplete» [2013]





Кен Гонсалес-Дэй. «Untitled #94»
Из серии «Dysmorphologies»
(1999)



Кен Гонсалес-Дэй. «Untitled
#125» (skin) (2000)



Кен Гонсалес-Дэй. «41 Objects Arranged for Color» (2016)

Фотообразы Кена Гонсалес-Дэй (Ken Gonzales-Day) созданы с помощью фотографирования, сканирования, цифровых трансформаций и рекомбинаций. В его «Skin Series» изображения участков человеческой кожи, данной в сильном увеличении, заключены каждая в свою рамку. Своеобразные диаграммы поверхностей и структур кожи подверглись цифровым трансформациям, которые, впрочем, с трудом улавливаются на первый взгляд. Зритель сталкивается с набором видов кожи частей человеческого тела, которые он должен идентифицировать. Глубокие морщины, складки кожи, татуировки, шрамы представляются Гонсалес-Дэй как своего рода «визуальный язык» фотографии, в котором есть свои существительные и «прилагательные, обозначенные через характер печати или кадрирования» (Цит. по Bill Kelley Jr, 2002). Для того чтобы понять художественную задачу фотографии и компьютерных изображений, зрители должны совершенствовать навыки чтения изображений.

Гонсалес-Дэй располагает изображения глаз, щёк, губ друг над другом, в форме произвольного сочетания квадратов и прямоугольников, что сближает общий вид с компьютерной пиксельной сеткой. Кубические решётки соединяют одну часть тела с другой, как будто часть одного кубика сгенерирована как продолжение другого или наслаивается на соседний элемент. Швы и стыки постепенно теряются, складки сливаются, так что всё сложнее фиксировать отдельный образ части тела. Элементы, составляющие сетку, не складываются в единую осмысленную композицию, так чтобы зрителю было непросто с первого взгляда определить, какой части тела соответствует изображение. Вместо этого сетка являет собой систему классификации и трансформации границ тела, изменение расовых и половых его признаков как процесс чтения/письма. Художник следует неомодернистским стратегиям в искусстве.

Гонсалес-Дэй специально разрушает единство композиции, чтобы нарушить идентификацию зрителя с изображением, делая так, чтобы части лиц и тел постоянно переходили и превращались друг в друга. С одной стороны, зритель все ещё видит единую композицию. С другой, в изображении устранена единая позиция съёмки камерой, единый объект фиксации. Умножение и «мерцание» образов оставляет зрителя в замешательстве, поскольку нет позиции, с которой можно было бы комфортно воспринимать целое.

Итальянский фотограф Джулия Пезарин (Giulia Pesarin) посвятила своё творчество созданию портретов и передаче пластики людей в движении, стремясь зафиксировать в объективе фотоаппарата ускользающую и зыбкую красоту. Задавшись вопросом, где живет красота, она создала серию фотопортретов женщин в танцевальных и свадебных платьях, силуэты и лица которых растворяются в застывшем моменте движения.

Цель фотографа заключается в том, чтобы языком символов донести до зрителя зыбкость красоты и трудность её описания. Композицию каждой картины в равной мере создают женский силуэт, модное платье и элементы дизайна и архитектуры помещения, в котором проводится съёмка. Джулия стремится найти ответ на вопрос, как движение влияет на восприятие объектов:

«Возможно, красота сохраняется в некоей генерализованной плоскости, даже если детали и нюансы, её создающие, утеряны в процессе движения. Однако это лишь предположение, моя интерпретация явления, поэтому вопрос остаётся открытым для обсуждения со зрителем».

Интерес художников к человеческой телесности на протяжении всего XX века только возрастал. Тело становится точкой опоры для творчества художников и связывает его содержательную форму с ощущением осязания. Тело в современном искусстве перестаёт быть объектом копирования и восхищения, оно становится смысловой проекцией, рабочей формой, новым телесным пространством искусства

6.2. ВИЗУАЛЬНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Молодой канадский фотограф Ульрик Коллет (Ulric Collette) очень быстро завоевал известность благодаря своему смелому проекту *«Генетические портреты»*, в котором совместил лица близких родственников. Автор предпринимает технический эксперимент: он совмещает лица людей разных полов, возрастов, скрещивает тела людей и животных. Разница во внешности между двоюродными братом и сестрой оказывается намного менее существенной, чем кажется обычно. Порой только по чуть большей, чем обычно, асимметричности лица можно понять, что перед нами изображение не одного человека, а двух, например двух братьев или сестер, или даже отца с сыном или матери и дочери.

Первым этапом проекта была фотосъёмка семей, в которых родственники обладают большим сходством, при этом автор в качестве моделей использовал не только своих знакомых, но и членов своей семьи. После того как портреты были сделаны, Коллет, используя всемогущий Photoshop, объединял в одном снимке половинки лиц, к примеру: отца и сына, брата и сестры. Этот незатейливый эксперимент дал наглядное представление о том, насколько они действительно похожи.

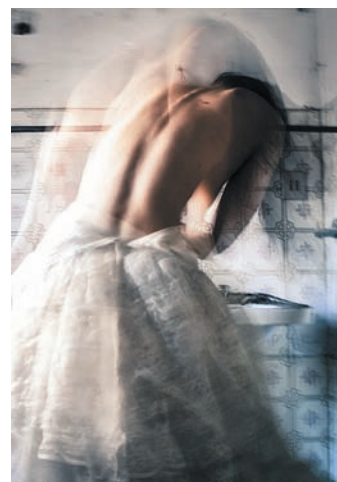
В результате получились необычные, интересные, хотя и немного жутковатые фотографии. Как оказалось, некоторые из таких коллективных «генетических портретов» действительно смотрелись как фотография одного и того же человека — особенно, если речь шла о родных братьях и сёстрах одного возраста. На фотоколлажах «мать — дочь» и «отец — сын» было очевидно, что спустя время дети будут едва ли не копией своих родителей.

Как и в любой талантливой идее, в этом проекте есть свой философский контекст. Сама по себе схожесть родственников, которая зачастую умиляет окружающих, — это привычное явление. Однако в нём заложен особый смысл: благодаря физической схожести близкие люди видят в своих детях самих себя, чувствуют цельность своего рода. Семейное единство, преемственность поколений ярче всего отражены в семейных фотографиях, на которых запечатлены представители этих поколений, к примеру: дед, отец и сын.

Разумеется, родственные чувства могут и не быть привязаны к сходству тех, кто их проявляет, однако это сходство играет очень большую роль — недаром при рождении ребёнка в первую очередь задают вопрос, на кого он похож.



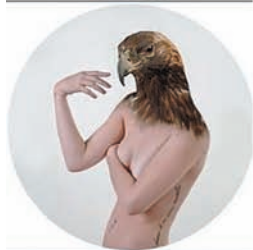
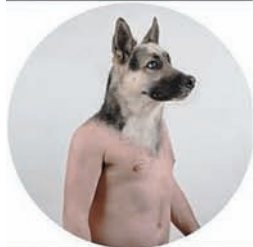
Джулия Пезарин. «Je veux une peau splendide» из серии «Piccole Opere Umane» (2013)



Джулия Пезарин. «Je vous voir encor — Monotype» (2013)



Джулия Пезарин. «L'espérance s'en va battant les murs» (2013)



Ульрик Коллет. Серия
«Therianthrope» (2012)



Ульрик Коллет. «Genetic portraits» (2008–2011)



Ульрик Коллет. «Disembodied body»

Проект Ульрика Колетта помогает понять: мы все части единого целого. В наше время, когда индивидуализм, прикрывающий банальный эгоизм, стал настоящей религией для общества, такие напоминания не будут лишними.

Патриция Пиччинини (Patricia Piccinini) — австралийская художница и скульптор. В творческом мире она известна своими гиперреалистичными работами — цифровыми фотопринтами, скульптурами, а также живописью, различными инсталляциями и пр. Её создания, на вид странные и тревожные, на самом деле не несут никакой угрозы. Напротив, они имеют ярко выраженные уязвимости и просят нас принять их в нашем мире, выйдя за рамки своего незнания. Патриция говорит, что появление подобных существ может произойти на удивление быстро, учитывая темпы развития современной генетической инженерии и биотехнологий.

Наверное, главной задачей мастеров-гиперреалистов и является заставить зрителя поверить в реальность созданных ими персонажей. Синтетические существа Патриции Пиччинини (Patricia Piccinini) выглядят настоящими, как будто замершими только для того, чтобы попозировать фотографу. Цвет кожи, морщинки, веснушки, натуральные волосы заставляют поверить в то, что нам повезло познакомиться с живыми представителями другого, неизвестного мира.

По словам Пиччинини:

«Красота везде желанный гость. Работая, я часто изучаю создания нашего реального мира и поражаюсь их странности. Возьмём, к примеру, павлина. Кто бы мог подумать, что красота настолько важна, что в процессе эволюции достигнется такому нелепому существу, как павлин? Красота павлина не даёт никакой дополнительной защиты, эффективности и способностей, обеспечивающих добычу пищи. Явление красоты при отсутствии её полезности красиво само по себе. Это противоречит нашим представлениям о связи формы существ с её полезностью для выживания вида. Несмотря на это, природа обнаруживает красоту во всех формах существования жизни.»

(Piccinini, 2011)

Работы Пиччинини иногда относят к биопанку. Цель этих работ — исследовать одушевлённость человека и выяснить, насколько «чужому» позволено отличаться от нас, чтобы мы признали его «своим». В образах, рождённых фантазией художницы, соединены биология и эстетика, забавное и пугающее, персонажи,



Патриция Пиччинини. «Alley» Из серии «The Fitzroy» (2011)



Патриция Пиччинини. «Library» (2011) из серии «The Fitzroy»

напоминающие фильмы ужасов и детских мультипликационных героев Диснея, анимацию компании Пиксар и клонированных созданий. Где та грань между человеком и животным, человеком и роботом, «своим» и «чужим»?

Серия фотографий, видео и скульптур «Another Life» с первой персональной выставки художницы в Канаде исследует мир генной инженерии, клонирования, биотехнологий, мутаций. Монстрообразные создания соседствуют с людьми. Человеческое тело и тело трансформированное, искусственное обнаруживают себя как соприсутствующие, так чтобы зритель на своём собственном опыте ощутил их равноположенность.

«The Mutant Genome Project» (1994–95) — серия сгенерированных на компьютере изображений, совмещённых с фотографиями, которая появилась в ответ на проект «Человеческий Геном» (*The Human Genome Project, HGP*), — международный научно-исследовательский проект, главной целью которого была расшифровка генома человека и генома других организмов, среди которых бактерии, насекомые и млекопитающие. ЛЮМПы (*LUMP, Lifeform with Unevolved Mutant Properties*) Пиччинини — гуманоидные создания, форма которых полностью переработана инженерами, — внешне достаточно приветливые и милые.

Как пишет художница:

«ЛЮМПы и их медийное окружение, привычное зрителю, одновременно привлекают и пугают, потому становятся образной фигурой, посредством которой я могу вести рассказ о волнующих меня проблемах экологии, генетических исследований, маркетинга в медицине, при этом без паники и обличающе-нравоучительного тона. Что если бы вы могли сделать так, что ваши дети никогда бы не болели раком? Или что если задать генетическую программу, чтобы ребёнок никогда не толстел? Такие вопросы приводят к осознанию проблемы: как далеко мы можем зайти? Если мы могли бы сконструировать наших собственных детей, как бы они выглядели? Однако мои ЛЮМПы не только об этом, но и о влиянии популярной и массовой культуры, и о процессах эстетизирования результатов пластической хирургии с конца XX века. Мои произведения показывают, что человек стремится к блеску, красоте, которые предлагает потребительская культура (пластические операции, телевидение, Сникерсы, идеальные пропорции), но понимает, что это, как правило, оказывает разрушающее воздействие. Честно признаваясь в этом себе, он тем не менее ищет возможность компромисса».

(Patricia Piccinini, 1996)



Патриция Пиччинини. Из серии «Undivided» (2004). Скульптура



П. Пиччинини. «Subset — Red Portrait» (1997)



П. Пиччинини. «Nature's Little Helpers: Domain» (2004)



П. Пиччинини. «Felicity» (1996)
из серии «Your time starts now»



Джозеф Шир. Серия «Moths»

Взаимовлияние научно-технического прогресса и бытового спроса исследуется в серии «*Your Time Starts Now*» (1996), в которой Пиччинини превращает ЛЮМ-Пов в объект массового потребительского спроса. В этот проект Пиччинини пригласила участвовать австралийскую актрису и телезвезду Софи Ли. Она позирует в разных позах с ЛЮМПами в качестве домашних питомцев, детей, друзей и пр. Художница проводит параллель между искусственностью славы медиазвезды и искусственностью созданий, с которыми та нянчится.

Пиччинини балансирует на тонкой грани между притягательностью модифицированных и чуждых всему человеческому созданий и отвращением к ним. Этот зазор между вуайеризмом и отталкивающим зрелищем она воплощает в серии «*Protein Lattice*» (1997).

Цифровые принты показывают фотомоделей, на телах которых копошатся полукрысы с человеческими ушами на спинах. Модели очень привлекательны, они оголены и кажется, что испытывают искреннее удовольствие от присутствия вокруг мутантов и искусственных созданий.

В «*Nature's Little Helpers*» (2004) Пиччинини создаёт образы генномодифицированных австралийских животных, обращаясь к комбинациям из цифровых принтов и скульптур. Это, например, Суррогат — частично млекопитающее, частично рептилия, частично гоблин, частично гуманоид. Художница предлагает зрителю ощутить на собственном опыте последствия научно-технического прогресса и генетических экспериментов в научных лабораториях. Зритель замирает в ощущении неловкости, переживая одновременно и безопасность, и опасность, и очарование, и отвращение.

Оживляя сложнопредставимое и представляя привычным непривычное, Пиччинини создаёт воображаемые пространства «реальности», где зритель сталкивается с дилеммами и вопросами, волнующими современное общество.

Во многих цифровых произведениях природа предстаёт в изменённом или рафинированном виде. Как, например, в работах «*Great Tiger Moth*», «*Ctenucha Moth*» и «*Leopard Moth*» (2001) американца Джозефа Шира (Joseph Scheer). Изображения созданы путём сканирования тел мотыльков, что даёт гораздо более подробное представление о деталях узоров на их крыльях, чем то, что можно было достичь любым фотоаппаратом. Текстуры крыльев бабочек становятся почти тактильно осязаемы.

Концепт техногенных экспериментов и искусственных форм жизни — ключевой для серии изображений «*Klone*» австрийского художника Дитера Хьюбера (Dieter Huber), который изображает технологически изменённые растения, людей и искусственные ландшафты. Растения обретают различные формы, например форму цветка или голого человека, беременной женщины и пр. Хьюбер использует нарочитую искусственность, чтобы вызвать в зрителе своего рода «цифровой мимесис, эстетизировать генетические технологии».

«Klone #100» (1997) и «Klone #76» (1997) демонстрируют мутировавшие растения, в которых можно узнать реальные и вместе с тем увидеть незнакомые черты — результат генно-инженерной их природы. Художник обращается к аналоговым и цифровым технологиям, фиксируя образы на плёночное фото, а затем оцифровывая и обрабатывая образы на компьютере. Поэтому пейзажи Хьюбера кажутся столь обманчиво реальными, а их безупречная композиция доказывает их искусственное происхождение.

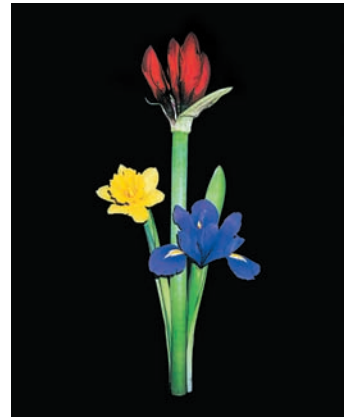
6.3. ЦИФРОВАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ И АБСТРАКЦИЯ

Возможности компьютерной обработки и синтеза обеспечили художникам новые средства для отказа от репрезентативной и фигуративной традиции фотографии. Визуальные абстракции позволяют отражать не реальность, но интенсивности, потоки информации, перцептивные движения, энергетические волны.

В сериях работ «*Horror Vacui*» и «*Digital Hide*» испанский художник Даниэль Каногар (Daniel Canogar) создаёт коллажи из композитных форм, которые отражают взаимодействие между телом художника и его отпечатками-формами. Художник «рисует» картины, комбинируя отпечатки собственных пальцев, превращая изображение в абстрактную композицию. В них парадоксально сочетается материальность и абстрактность образа.

Так, накладывающиеся друг на друга отпечатки рук художника в «*Horror Vacui*» (1999) создают эффект тактильного гаптического пространства, сближающий их с восточными орнаментами. «*Horror vacui*» (лат. — «боязнь пустоты») — термин, применяемый в изобразительном искусстве, условное обозначение универсальной тенденции к избыточному заполнению пространства художественных произведений деталями. Поверхность фасада или живописное полотно оказываются перенасыщенными элементами декора, что может вызывать противоречивый эстетический эффект.

«*Digital Hide 2*» (2000) Каногара — отсканированные отпечатки пальцев художника. Однако они не воспринимаются как связанные с какой-то конкретной биологической формой жизни. Вместо репрезентации они уничтожают референтные связи с объектом и предоставляют пространство для телесного восприятия образа.



Дитер Хьюбер. «Klone # 24»
(1994–95)



Дитер Хьюбер. «Klone # 29»
(1994–95)



Даниэль Каногар. «*Horror Vacui*» (1999)



Даниэль Каногар. «*Basurama paisaje memoria*»



Даниэль Каногар. «Other Geologies 10» (2005)



Даниэль Каногар. «Enredos 1» (2008)



Уоррен Нейдих. «Conversation Map (I am in love with him, Kevin Spacey)» (2002)

Обращаясь к «мертвым материалам», Даниэль Каногар пытается эти предметы возродить, раскрыть секреты и оживить общую память, которую они хранят, чтобы составить точный портрет общества и времени. Работы Каногара выставлялись в Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Мадрид), Santa Monica Art Centre (Барселона), Andy Warhol Museum в Питтсбурге (США) и на многих других выставочных площадках, а также находятся в коллекциях Coca Cola Foundation, MUSAC (Лион), Musee du Art Contemporain (Лион).

Работы американского художника Уоррен Нейдих (Warren Neidich) «Conversation Map. I worked on my film today. Are you dating someone now?» (2002) и «I am in love with him, Kevin Spacey» (2002) также обращены к процессам визуализации информации. На первый

взгляд эти изображения напоминают абстрактную живопись. Но на самом деле они репрезентируют организованные художником беседы участников эксперимента. Нейдих фотографировал их с очень долгой выдержкой объектива, создавая черно-белую фотодокументацию, которая затем была оцифрована, совмещена и раскрашена с помощью программного обеспечения. Они образовали своего рода «горы», перефотографировав которые художник наклеил изображения на лайтбоксы и выставил в галерее. С помощью цифровой визуализации Нейдих не только фиксирует процессуальность коммуникации, но и проводит прямые аналогии между образом и речевой конструкцией. Автор особенно подчеркивает, что содержание визуального образа не всегда позволяет точно определить источник и смысл его референта. Для понимания цифрового образа требуется владение контекстуальной информацией, чтобы адекватно интерпретировать произведение.

Объединение разных времён в единую цифровую фотоконпозицию и эксперименты со временными срезами — ещё одна стратегия цифровой фотографии. Художники Ахмет Элхан (Турция), Пабло Зулета Зар (Чили), Томас Вейнбергер (Германия) работают с режимами человеческого ощущения времени, переставляя или вычлняя отдельные временные участки из хронологического континуума.

Фотограф-экспериментатор из Турции Ахмет Элхан (Ahmet Elhan) исследует границы возможностей цифровой фотографии. Ключевая тема всех его работ — исследование онтологии фотографического изображения. Его фотографии деконструируют онтологические элементы фотографии, такие как захват фиксированного временного отрезка, реалистичность и иконичность образа.

В серии «Composed» на примере стадий движения человеческой фигуры автор исследует многогранность человеческой природы, нефиксируемость субъектности. Фигура гермафродита, расположенная в центре фотографий, анонимна и десексуализирована и демонстрирует сразу несколько стадий движения от одной субъектности к другой.



Ахмет Элхан. «Composed» (2013)



Ахмет Элхан. «Ground Glass #005» (2015)

А в «Ground Glass» стены галереи увешаны чёрно-белыми принтами природы, вызывающими ассоциации с фотографиями Эжен Атже или Анселя Адамса. Художник анализирует традиции качества в художественной фотографии. Он обращается к крупноформатной технологии фотографирования, применявшейся в ранние годы фотографии. В ней размер получаемого изображения зависел от размера кадрового окна, в результате чего получались более чёткие изображения. Название серии отсылает к детали конструкции первых фотоаппаратов — «визиру» — матовому стеклу на задней панели камеры. Каждая фотография размещена за куском такого стекла и снабжена специальной сеткой, разграничивающей зоны изображения. Этот приём вскрывает искусственность образа, его составленность из нескольких объектно-пространственных зон. Они препятствуют возможности идентификации со всем изображением и предлагают сконцентрировать внимание на отдельных его фазах, создавая отдельные «временные зоны» наблюдения для каждой из них.

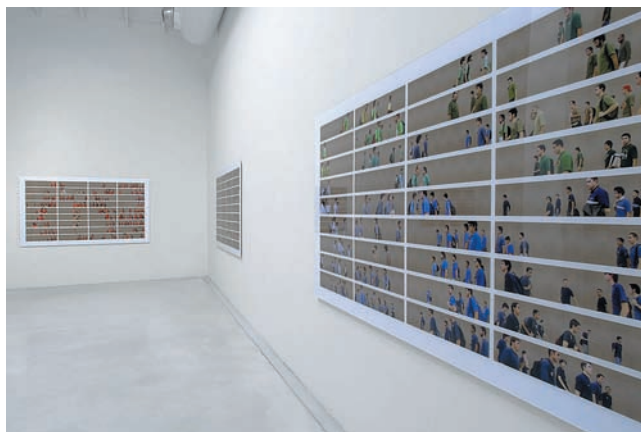
При этом сами работы привлекают своей композицией. Так в «Ground Glass #001» (2015) листья, освещённые лучом света, проступают из окружающего мрака. «Ground Glass #005» (2015) демонстрирует пейзаж с мощными ветвями старого дерева, расположившегося на берегу реки, в отражении на глади которой виднеется лес так, что сложно сказать, сделана ли была фотография вечером или днем. Ахмет Элхан не стремится полностью дистанцировать зрителя от показываемого, но фиксирует то единство между целостным и дробным, которое свойственно человеческому восприятию.

Если спросить 28-летнего чилийца Пабло Зулета Зара (Pablo Zuleta Zahr) о том, что говорят его фотоработы, он, скорее всего, ответит в своей жёсткой манере: «Я хочу рассказать всё. И прежде всего, я хочу пролить свет на незаметность» (Zahr, 2016).

Установив видеокамеру под нейтральным освещением в метро, напротив монохромной стены, Зар оставил её там на десять часов. В таких местах не отличить день от ночи, разве что поток прохожих помогает



Пабло Зулета Зара. «Baquedano 41» (2010)



Пабло Зукчи.
Фотоинсталляция в Studio la Città,
Верона, Италия (2008)



Лукас Самарас. «Photo-Transformation», Polaroid_SX-70_print. (1973)

определить время суток, отделить утро от вечернего часа пик. Но видео, снятое здесь, ни в коем случае не конечный продукт, который увидит зритель. Собранные Пабло за такие многочасовые сессии в Сантьяго-де-Чили и Берлине используются исключительно в качестве исходного материала. Всех прохожих художник сортирует позже, исходя из основных критериев: пола, одежды, манеры держаться; после обработки каждый занимает своё место в общей панораме, теряя свою индивидуальность и включаясь в общую пластическую массу. Здесь никто не забыт, но все равны и никто не появляется дважды. Не так важно, куда шли все эти люди, важнее то, что Зукчи начинает создавать свои кадры на основании ритма, формы и цвета.

До тех пор пока глаз не обнаруживает порядок в хаосе, изначально работы кажутся отдельными снимками. На одной фотографии — женщина в мехах, на другой — секретарша в красной блузке с бумагами под мышкой. На другой панораме мы видим группу людей, которые все как один надели шляпу, или молодёжь в одной и той же футболке Adidas — фигуры, напоминающие студентов в одинаковой форме. Приём повторения Зукчи реализует через равномерное сочетание прямоугольных сеток, в которые вписаны образы людей. Атомарная масса точек создаёт пульсацию цвета и формы, расщеплённое абстрактное пространство.

6.4. КОМПЬЮТЕРНЫЕ МАНИПУЛЯЦИИ С ЦИФРОВЫМ ОБРАЗОМ

Грек по происхождению Лукас Самарас (Lucas Samaras) с середины 1960-х годов использует прозрачные и отражающие материалы для создания сложных, многослойных оптических эффектов в галереях и музейных пространствах, как, например, в «Зеркальной комнате» (1966), в которой сам зритель, бесконечно отражаясь, погружается в головокружительную атмосферу пространственной дезориентации.

Главная тема его фотографических серий с конца 1960-х годов — его собственное представление о себе, как правило, нарочито искажённое и травматичное. Он работал с мультимедийными коллажами и манипулировал с плёнкой



Лукас Самарас. «XYZ 0930» (Razor Cut) (2012)



Лукас Самарас. «XYZ 0001» (Flea) (2010)

Polaroid, подвергая готовые снимки ретуши. Результатам были «фотопреобразования», тревожащие, вызывающие в зрителе отторжение и беспокойство.

В серии «XYZ» Самарас использует компьютерную программу, чтобы усилить контрастность и цветность своих фотографий, а затем трансформировать их в абстрактные фигуры. Он получает эффект калейдоскопичности благодаря сочетанию разноформатных фигур, лишь издали напоминающих очертания реальных объектов.

В серии «Flea» Самарас трансформирует фото, сделанные на блошиных рынках в Манхеттене, в пёстрые комбинации абстрактных фигур с выраженным зеркальным эффектом. Изображения балансируют на грани дезориентирования зрителя и показа узнаваемых вещей.

Для выставки «Позы/Прирождённые актеры» Самарас снимал коллег по «миру искусства» — коллекционеров, кураторов и художников (в их числе, например, Джаспер Джонс, Синди Шерман, Роберт Уитман и др.). Самарас подсветил их лица снизу, снабдил старомодными очками, а позже добавил обработку в Photoshop. Очки добавили демоничности и без того полусюрреалистичному изображению лиц. В случае с работами Самараса компьютерная обработка не улучшает, а намеренно ухудшает качества портретов. Но именно это и нужно художнику. Он надеется вызвать в портретируемом желание увидеть себя в новом, необычном качестве, поскольку портреты не рассчитаны на восприятие обычным зрением. А чтобы заказчики портретов не обижались на получившийся результат, Самарас предложил каждому пришедшему на его выставку по две рюмки водки на входе.

Самарас принял участие в четвёртой «Документе» в Касселе в 1968 году, в «Документе 5» (1972) и «Документе 6» (1977). В 1986 году художник был удостоен премии Infinity Award for Art (фр.). Первая крупная ретроспективная выставка Лукаса Самараса прошла в Whitney Museum (Нью-Йорк) в 1982 году; в 1988 году в Центре современного искусства им. Ж. Помпиду в Париже; а в 1996 году ретроспективная выставка прошла последовательно в пяти американских музеях. Самарас представлял Грецию на 53-й биеннале в Венеции.

Берлинский художник Андреас Мюллер Пол (Andreas Müller-Pohle) — один из заметных художников, исследующих взаимосвязи между цифровой фотографией и циркуляцией информации. Мюллер Пол одним из первых начал экспериментировать с переводом аналоговых изображений в цифровые («Face Codes», «Blind Genes», «Sojourner II»).

Его известная серия «Digital Scores (after Nicéphore Niépce)» появилась как отклик на тотальную цифровизацию искусства в 1990-х годах. Художник оцифровал фотографию Жозефа Нисефора Ньепса «La cour du domaine du Gras» («View from a Window in Le Gras», 1826), а затем перевёл изображение в цифро-буквенный код. Этот код Пол и выставил в качестве фотографии в пространстве галереи. Как писал Джеффри Батчен в комментариях к этой работе: «Мы видим не фотографию, но новую цифровую риторику фотографии» (Batchen, 2002: 177).

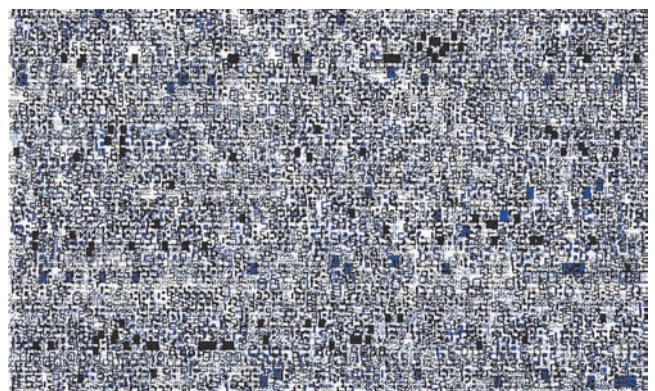
Работа Андреаса Мюллера-Пола — попытка отобразить язык компьютера в качестве нового изобразительного языка. Результат демонстрирует уничтожение



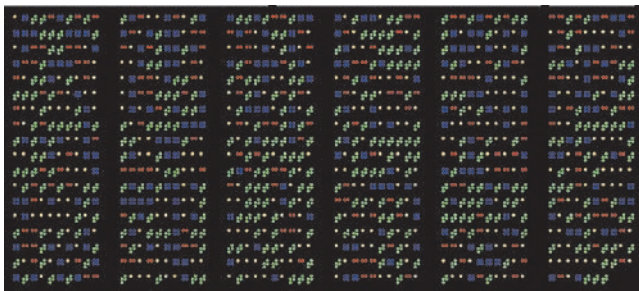
Лукас Самарас. «Photo-Transformation». Polaroid_SX-70_print. (1976)



Лукас Самарас. «Pose 0314» из серии Poses / Born Actors (2009–2010)



Андреас М.Пол. «Digital Scores III (after Nicéphore Niépce)» (1998)



Андреас М. Пол. «75_U66034»
из серии «Blind Genes» (2002)

визуального образа и конец визуальной культуры в цифровом антиэстетичном потоке безличной информации. Вместо этого, по мнению Мюллера-Пола, образ мутирует в бесконечный поток данных и электронных импульсов. Походит ли образ на реальность, не имеет значения. Более важными становятся процессы потребления, изменения, обмена, технической эксплуатации и дезорганизации данных.

Фотоработы американской художницы Нэнси Бёрсон (Nancy Burson) известны благодаря её смелым экспериментам с цифровыми технологиями, исследованием восприятия видимой реальности, нормативности внешности, красоты и уродства.

Ранние работы художницы (с 1979 по 1991 год) — это в основном вымышленные или сильно трансформированные портреты. В них присутствуют компоненты, сгенерированные компьютером, а также реальные фотоизображения. Так, например, портрет «Warhead I» состоял из медийных образов мировых лидеров, черты которых соединены в пропорциональном соотношении в соответствии с количеством ядерных арсеналов каждой страны. Конечный портрет имеет 55% от лица Рональда Рейгана, 45% от Леонида

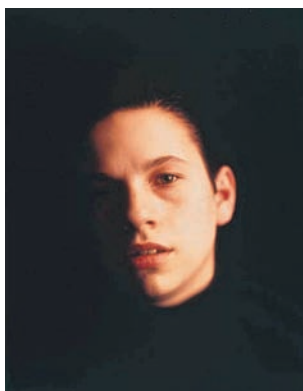
Брежнева, и менее 1% микс из нескольких политиков: британского премьер-министра Маргарет Тэтчер, президента Франции Франсуа Миттерана и китайского лидера Дэн Сяопина.

С 1996 года Бёрсон создала фотографии, которые визуализируют её научные исследования. В 1997–1998 годах она фотографировала андрогинных мужчин и женщин, представив их в серии под названием «He/She». Пол портретируемых неопределим, поскольку Бёрсон намеренно подбирала моделей со слабо выраженными маскулинными или феминными признаками. Как поясняла художница:

«Моя цель — подчеркнуть единство людей, а не их различия или особенности <...> серия фотографий намеренно трансформирует индивидуальность внешнего вида человека, позволяя зрителям увидеть за поверхностными половыми различиями нашу человеческую общность».

(Burson, 2006)

Швейцарка Коринн Вайоннет (Corinne Vionnet) сделала серию фотографий главных мировых достопримечательностей, составленных из найденных в Интернете сотен любительских туристических снимков и объединённых на компьютере



Нэнси Бёрсон. He/She (1997–1998)



в один. После специальной компьютерной обработки фотографии преобразились: снимки стали похожими на рисунки, которые выполнены акварелью. А все достопримечательности утратили четкие черты: вокруг них появился ореол таинственности и недосказанности. Создаётся непередаваемое ощущение: словно древние предки оставили современникам свое наследие.

Идрис Кан (Idris Khan) — 30-летний выпускник университета Дерби и Королевской академии искусств в Лондоне, восходящая звезда британского искусства. Его фотографии из серии «Каждый» включают 13 фотографий и 2 видеофильма. Хотя работы Кана и называются фотографиями, его рабочий инструмент не фотоаппарат, а сканер. Он считает, что оба процесса (фотографирование и сканирование) похожи, поскольку речь идёт о воздействии света на поверхность, о поглощении и отражении световых волн. Его очень увлекает «электронное ощупывание поверхности», потому что воспроизводится не только главный объект, но и вся среда — шероховатости бумаги, пылинки и помарки.

Он создаёт многослойные, «импрессионистские» фотографии, часто обращаясь к образам из знаковых произведений и книг, модифицируя ауру оригинала

Коринн Вайоннет. Из серии «Photo Opportunities» (2005–2014)



Идрис Кан. «Tower Bridge» (2012)



Идрис Кан. «Buckingham Palace, London» (2012)

и оставляя явным след своей руки. Кан собирает и наслаивает друг на друга все страницы партитуры «Парсифаля» Вагнера, все полотна позднего

Караваджо, все страницы книги «Жуткое» Зигмунда Фрейда. Художник сканирует источники при максимальном разрешении, затем тщательно обрабатывает изображение (в программах Final Cut Pro и Photoshop), последовательно накладывает одно на другое и вновь обрабатывает.

В его работах идея палимпсеста предстает как метафора погружения, растворения, забвения. Образ дематериализуется в множественных удвоениях. В то же время огромные, до 2,5 м высотой работы автора кажутся голограммами — трудно поверить, что они двухмерны, хочется заглянуть внутрь.

Как рассказывает художник:

«Всё это, безусловно, не история о перефотографировании фотографий, чтобы сделать точно такие же копии. Я делаю это для того, чтобы вмешаться и привнести весь спектр эмоций — теплоты, юмора, тревожности — в то, что без моего вмешательства останется холодным и отчуждённым. Вы можете увидеть иллюзорный след моей руки в слоях. Он выглядит как рисунок. Но он не регулярный, не однообразный. Нет окончательной ясности, только смутность, зыбкость каждого из слоёв — это разные варианты ошибок, оставляемые на усмотрение зрителя».

(Цит. по: Чередниченко, 2008)

Работы Идриса Кана похожи на тонкую эстетскую карандашную графику, по технике и по сути всегда оказываясь чем-то другим, чем то, на что они похожи. Художника интересует зритель, его восприятие и тот «ментальный переполох», который возникает в голове у публики, когда она «испытывает» современное искусство.

6.5. МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ПОСТЦИФРОВОГО ОБРАЗА

Современные фотохудожники переосмысливают роль света, цвета, композиции, материальности и в искусстве цифровой фотографии. Они ищут концептуальную основу, благодаря которой можно было бы рассматривать и интерпретировать постцифровую фотографию. Художники вырабатывают новые конвенции реалистичности, достоверности цифрового образа.

Хотя такие фотографы, как Марайя Робертсон, Марло Паскуаль, Лета Уилсон и Оуэн Кидд продолжают работать в цифровой эстетике и их произведения далеки от прочих фотографических практик, они возрождают материальность изображения, его индексальность, его связь с телесным физическим опытом взаимодействия с реальностью. Гибридные, экспериментальные цифровые работы этих художников вновь говорят на языке картинок, но теперь границами этих изображений представляется не рамки на музейной стене, но тело зрителя, аффективное соучастие которого в становлении образа является основой для их актуализации и ощущения.

Американская художница Марайя Робертсон (Mariah Robertson) живёт и работает в Бруклине (США).

Она создаёт изображения, поверхности которых делятся по несколько десятков метров в длину и метры в ширину, образуя скульптуры на манер поп-артиста Криса Олденбурга. Создавая чёрно-белые или цветные снимки во время съёмки или в тёмной лаборатории, она игнорирует стандартные процедуры и использует эффект случайности. Так работа «154» (2010) представляет собой ниспадающую с потолка до пола ленту образов. Чтобы получить такую форму, художница бесконечно растягивает обычную аналоговую фотографию, размывает негатив водой и наносит химические распылительные краски на длинные полосы металлической фотобумаги.

В работах Робертсон фотография становится материальной, скульптурной, телесно ощущаемой. Хотя её работа изначально близка языку фотографии, после обработки в ней мало что остаётся собственно от фотографического образа. Образ из реального, становясь абстрактным, переходит в разряд умозрительного, нелинейного.

Марло Паскуаль и Лета Уилсон превращают двухмерную фотографию в трёхмерные скульптурные объекты.

Художница Марло Паскуаль (Marlo Pascual) работает на стыке минималистической скульптуры и фотографии: присвоенные фото кинозвёзд она превращает в трёхмерные композиции, дополняя их объектами. В работах Паскуаль элегантный старый Голливуд превращается в нечто новое. Художница использует фотографию как предмет для творчества, инструмент, создавая новые пространственно-пластические формы. Марло Паскуаль не создаёт новых фотографий, а весьма своеобразно воскрешает снимки из забытых архивов: разрывает их пополам, складывает, помещает на подпорки, прислоняет к стене. И обрывки фотографий вдруг превращаются в логические конструкции — выстроенные, обрамлённые. В работах Марло Паскуаль обязательно присутствует какой-нибудь деструктивный элемент, на первый взгляд мешающий нормальному восприятию. Зрителю нужно приложить дополнительные усилия, чтобы увидеть суть.

Так, ««Untitled» (2010), гламурный снимок, взятый как будто из глянцевого журнала мод «разрезан» флуорисцентным светом лампы. Художница использует приёмы минимализма, привнося долю абсурда в привычное восприятия масс-культурных образов. С небольшими трансформациями банальное превращается в привлекательный объект искусства.

В другой работе — «Untitled» (2013) — небольшой табурет на трёх ножках немело прикреплен к чёрно-белой фотографии животного. Зрителю предлагается



Марайя Робертсон. «154» (2010).

Слева: в форме инсталляции

Справа: деталь



Марло Паскуаль, «Untitled» (2011)



Марло Паскуаль. «Untitled» (2013)



Лета Уилсон. «Colorado Purple» [2012]



Оуэн Кидд. Фотоинсталляция installation «Pico Boulevard» (Nocturne) [2012]

ощутить зазор между плоскостью и материальной трёхмерностью изображаемого объекта.

Лета Уилсон (Letha Wilson) создаёт настоящие скульптуры из фотографии, обычные снимки приобретают объём и форму. В основу каждой работы входят её собственные цветные фотографии ландшафта, она компонует их с деревом, бетоном, брызгами краски и гибридными объектами. Уилсон описывает себя как фотографа-любителя и говорит, что сами по себе её снимки не являются чем-то особенным. Обычные бытовые фотографии после различных творческих манипуляций: плиссировки, разрезания, выгибания, заливки цементом и прочих — превращаются в многослойные скульптурные «сэндвичи», как, например, «Colorado Purple» (2012).

Канадский художник Оуэн Кидд (Owen Kydd), живущий в Лос-Анджелесе (США), работает на стыке киномастографа и фотографии, используя движущиеся картинки для того, чтобы размышлять о языке фотографического образа. Он создаёт так называемые «длящиеся фотографии» (durational photographs).

«Knife» (2011) напоминает видеонатюрморт, демонстрирующий нож, лежащий на столе в кафе. При ближайшем рассмотрении, однако, этот нож на своём лезвии отражает движение машин и пешеходов, проходящих снаружи помещения. Видео становится скульптурным и даже фотографическим.

Фотографии О. Кидда показывают повседневные дела и простые вещи, которые окружают человека: ветер, свет, краски рассвета и заката. Детали его видео напоминают фотографии, делавшиеся в XIX веке крупноформатными камерами с долгой выдержкой, где каждый фотообъект «отрисовывался» чётко и резко. Кидд предлагает зрителю оторваться от своих мыслей и внимательно всмотреться в образ от четырёх до шести минут, зафиксировав каждый крошечный пиксель, перемещающийся по краям его «фотографий».

Фотография всегда предполагала творческое экспериментирование с визуальными образами, случайные находки и необычные интерпретации. Количество возможных комбинаций, трансформаций образов кажется бесконечным и образ меняется в зависимости от особенностей взгляда художника, расположения аппаратуры для фотофиксации, техник распечатки образа и пр. Использование цифровых фотоаппаратов и мобильных устройств не изменило этого положения, и большое количество современных художников обращаются к цифровой фотографии, чтобы осмыслить то, что есть фотография в наши дни, какова роль художника в создании зрительского опыта взаимодействия с реальностью, социумом и искусством.

ЛИТЕРАТУРА

- Гринберг И.С. Глитч-арт: реконструкция повседневности . URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2015/data/7021/uid81376_report.pdf.
- Жагун Э. Ошибка как формообразующая стратегия в современном искусстве // Расщепление визуального: значение новых медиа. Сб. ст. симпозиума «Pro&Contra медиакультуры». Авторы-сост.: Ольга Шишко, Андрей Щербенок. М.: МВО «Манеж», 2015.
- Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. Питера Ладлоу. Ультра. Культура, 2005.
- Роменкова Е. Искусство технологий: интерактивные инсталляции, глитч-арт, 400 оттенков красного, 2016. <http://artoblaka.ru/blog/iskusstvo-tehnologij-interaktivnyie-installya/>.
- Сербин В.А. Glitch art: критические практики цифровой культуры // Гуманитарная информатика. 2015. вып. 9. http://www.huminf.tsu.ru/wordpress/wp-content/uploads/serbin_va/2015/Glitch-art-critical-practices-of-digital-culture.pdf
- Чередниченко А. Палимпсесты европейской культуры// Photographer.Ru, 2008. URL: <http://www.photographer.ru/events/review/798.htm>.
- Benayoun Maurice. Art After Technology MIT, Technology Review #7, French edition. 2008. URL: <http://www.benayoun.com/projetwords.php?id=114>
- Benayoun Maurice. Forecasting through the open window. Interview by Tanya Toft. STREAMING MUSEUM, 2012. URL: <http://streamingmuseum.org/transcript-benayoun-interview/>
- Berger J., Dyer G. Understanding a Photograph //Aperture, 1968.
- Burson N.. Artist's Statement, 2004 // Encyclopedia of twentieth-century photography / Lynne Warren, editor. Routledge, 2006.
- Finer Jem. Interview// Longplayer. Так же доступно: Jem Finer: New musical underground How did The Pogues' banjo player become a leading conceptual artist?// Independent, 31.08.2006. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/jem-finer-new-musical-underground-414121.html>
- Geary A., Catanese P. Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques, New York: Bloomsbury, 2012. 160 pp.
- Kayan Zeynep. Galeri Zilberman, 2016. <http://www.galerizilberman.com/zilberman/zeynep-kayan-a106.html>
- Kelley Bill Jr. Interview with Ken Gonzales-Day// Latin Art.com. Aug 20, 2002. <http://www.kengonzalesday.com/press/interviews/latinart.htm>
- Kurze Caroline. Glitch Photography by Sabato Visconti// iGNANT magazine, 2014. <http://www.ignant.de/2014/09/23/glitch-photography-by-sabato-visconti/>
- Jay E. Mattos. Introduction to Net.art: Glitch, Cyberperformance and Noteworthy Works. CreateSpace Independent Publishing Platform; Net edition, 2015.
- Ludovico Alessandro. Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894, Rotterdam: Creating 010, Hogeschool Rotterdam and Eindhoven: Onomatopoe, 2012. 192 pp.
- Martin Conrads, Franziska Morlok (eds.), War postdigital besser? Berlin: Revolver Books, 2014.
- Menkman Rosa. Glitch Studies Manifesto //Lovink, Geert; Somers-Miles, Rachel, Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. Pp. 336–347.
- Openshaw Jonathan. Postdigital Artisans: Craftsmanship with a New Aesthetic in Fashion, Art, Design and Architecture, Amsterdam: Frame Publishers, 2015, 296 p.
- Packer Randall. Wrong Ways Prevail. A Conversation with Nick Briz, Paul Hertz, and Jon Satrom// Furtherfield, 29/09/2014. <http://furtherfield.org/features/wrong-ways-prevail-conversation-nick-briz-paul-hertz-and-jon-satrom>
- Pepperell Robert, Punt Michael. The Postdigital Membrane: Imagination, Technology and Desire, Bristol and Portland, OR: Intellect Books, 2000.
- Piccinini Patricia. The Welcome Guest, 2011. <http://www.patriciapiccinini.net/writing/43/344/88>
- Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design / David M. Berry, Michael Dieter (eds.). Palgrave Macmillan, 2015. 320 p.

- Rhodes Margaret. This Glitch Art Is Made of Pixels Powered by Their Own AI//Wired, 2014. <http://www.wired.com/2014/08/this-glitch-art-is-made-of-pixels-powered-by-their-own-ai/>
- Rosinski Andrew. Interview with Rosa Menkman, Dutch Visualist. 29 JUN, 2010. <http://dinca.org/interview-with-rosa-menkman-dutch-visualist/5323.htm>
- SPIROU KIRI. INTERVIEW WITH A POSTDIGITALIST Theo-Mass Lexileictous. 22 OCTOBER 2013 <https://www.yatzer.com/postdigitalist-theo-mass-lexileictous>. <http://theo-mass.blogspot.ru/>
- White Michele. The Body and the Screen Theories of Internet Spectatorship. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Zahr Pablo Zuleta. Conspicuous Inconspicuous, 2016. http://ca.lumas.com/artist/pablo_zuleta_zahr/

7. СОЗДАНИЕ, ПРЕЗЕНТАЦИЯ, ЭКСПОНИРОВАНИЕ И КУРИРОВАНИЕ АРТ-ПРАКТИК ЦИФРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Фотografia всегда вызывала интерес со стороны коллекционеров, исследователей, энтузиастов. Фотография обнаружила себя как новый язык, язык визуальных образов, который, как и все языки, эволюционировал вместе с изменениями культуры.

Фотография привлекала к себе внимание коллекционеров по разным причинам. Для кого-то собирание фотокарточек было скорее забавой и развлечением. Через некоторое время интерес стал представлять сам изображаемый предмет, объект, его смысл или техника, с которой был получен фотоснимок. Наконец, после 1970-х, когда фотография получает статус искусства, коллекционировать фотографию стало модно и статусно.

Музеи, галереи и прочие академические институты стали основными фактором распространения массового интереса к искусству фотографии и сыграли значительную роль в создании коммерческого спроса на фотографию.

Музей фотографии как художественная институция занимается сбором, изучением, хранением и экспонированием произведений фотографического искусства. Существуют как государственные, так и частные музеи, которые принадлежат частным лицам, созданы их усилиями и поддерживаются их средствами. Музей устанавливает стандарт качества произведения и подтверждает его ценность.

Функция галереи как средства экспонирования произведений искусства в большинстве случаев скорее экономическая, нежели архивная. Галереи прежде всего средство промоутинга и маркетинга творчества художника.

И музеи и галереи, представляя избранные произведения общественности, действуют в качестве гарантов качества, подтверждая своим статусом, что объекты, представленные как искусство, обладают культурной ценностью и достойны экспонирования и коллекционирования.

Учитывая, какую значимую роль начинает играть фотография в культуре XX века, неудивительно, что в процессе накопления опыта архивы и коллекции фотоматериалов выросли до значительных размеров и стали разнообразными по профилю и качествам.

Начиная с 1980-х годов увеличилось количество международных фотофестивалей. Фестивали искусства — это возможность художникам заявить о себе, обсудить результаты работы и найти новые знакомства и связи. Они способствуют повышению статуса фотографии на национальном и международном уровнях. Многие фестивали проводятся на коммерческой основе и с большим размахом.

Галерейные выставки, публикации и обсуждения работ в журналах, книгах, проводимые фестивали указывают на современные тенденции в искусстве, а также актуализируют работы конкретных фотографов.

Современное искусство во внемузейном формате может принимать формы ежегодных фестивалей, биеннале, передвижных выставок и др. На роль организатора таких, как правило, масштабных мероприятий избираются известные в кураторском мире фигуры. Курируя фестиваль, организаторы стараются привлечь и показать новых художников со всего мира, в том числе и художников цифрового искусства. Здесь куратор выступает в роли своего рода «арбитра вкуса».

Первый такой международный фестиваль фотографии был организован в Арле (Франция) в 1970 году.

Фестиваль Fotofest, проводящийся в Хьюстоне (США) раз в два года, начиная с 1986 г., предполагает выбор определённой тематической направленности для каждого нового фестиваля, ряд сопроводительных лекций и мероприятий, возможность малоизвестным фотографам заявить о себе и привлечь внимание критиков, кураторов.

Ещё один крупный европейский фестиваль — Biennial Paris Mois de la Photo — проводится раз в два года в Париже начиная с 1980 года, но теперь устраивается по всему миру: в Вене, Берлине и в других городах в рамках Европейского месяца фотографии. Фотографические работы всё чаще фигурируют на крупных международных арт-событиях, таких как «Венецианская биеннале» или «Документа» в Германии.

С конца 1980-х — начала 1990-х годов фотохудожники, арт-теоретики, кураторы начали исследовать возможности электронно-генерируемых и обработанных в компьютере цифровых образов.

В цифровую эру устраняются различия между копией и оригиналом. Появляются новые среды и средства для распространения произведений (в том числе и фотографических работ), что создаёт альтернативу традиционным художественным институциям, музеям, галереям, библиотекам, арт-рынкам и пр. Процесс творческого создания фотопроизведения всё менее связан с фиксацией образа и всё больше основывается на манипуляциях и монтаже цифровых изображений.

Как было показано, цифровая фотография как гетерогенное поле художественных экспериментов может включать в себя совершенно различные авторские стратегии: от гиперреалистичных симуляций и высокореалистичных образов, созданных искусственно, от концептуальных работ до экспериментов с режимами человеческой перцепции.

Долгое время считалось, что любое значимое произведение искусства должно обладать информационной (смысл) и предметной (объект) ценностью. С этой точки зрения, любой артефакт, любое произведение — вещь, придуманная, созданная и представленная художником (независимо от того, цифровое это произведение или традиционное). Произведение рассматривалось как текст, как средство передачи и циркуляции смыслов, идей, концептов.

Цифровые произведения в значительной степени информативны, способны передавать зрителю/пользователю определённые культурные, эстетические смыслы, информацию. Но рецепция цифровых произведений (в том числе цифровой фотографии) в большей степени опирается не на качества самого созданного художником артефакта, но на процессы зрительского использования артефакта, на организацию пространства смыслов и контекстов взаимодействия зрителя и визуальных образов.

В эстетике цифрового искусства фокус внимания художников смещён с процесса создания авторских объектов на создание коммуникационных процессов. Интерактивная, социальная, партиципаторная, генеративная, динамическая и перформативная природа цифрового артефакта, основанная на возможностях пересоздания текста в рецептивных пользовательских практиках, изменяет традиционное представление о произведении искусства как авторском высказывании.

Произведения цифровой фотографии как пространства для ментальной и физической навигации зрителя обнаруживают себя как процессы коммуникации, находящиеся в постоянном становлении, никогда не завершёнными, не оформленными, но свершающимися, протекающими во времени. Поэтому современный музей, художественная галерея сегодня становятся не местом экспонирования, но местом рождения художественных произведений через диалог автора — зрителя — критика. Само пространство музея в такой ситуации становится не только местом встречи единомышленников, но и пространством сотворчества, где представление о художественном произведении как авторском продукте теряет всяческий смысл.

В XX веке пространство музея было осмысленно художниками по-новому: из места паломничества он стал их инструментом — контекстуальной средой для апробации новых идей.

Ещё одно направление развития современного музея — использование современных технологий. Новые средства коммуникации предоставляют ранее неизвестные возможности для развития музейно-выставочного потенциала. Музеи, выставочные залы, отдельные авторы создают собственные сайты, видеофильмы о своей деятельности. Художник может показывать свои произведения там, где есть компьютер. Конечно, можно долго говорить о том, что ничто не заменит подлинник, но это актуально скорее для больших музеев, больших городов; художнику сегодня необходимо и удобно иметь портфолио, а в провинции возможность увидеть работы как великих мастеров, так и современников, узнать о единомышленниках, получить информацию, заявить о собственном существовании часто можно только в Интернете. Компьютерные системы активно используются в системе каталогизации, хранения, доступа к музейным ценностям.

CD, DVD, Интернет в этих условиях становятся самыми демократичными способами распространения произведений и информирования аудитории о самых важных событиях художественной жизни.

Интернет создаёт новое информационное пространство, в котором человек имеет возможность обмениваться посланиями со множеством людей одновременно. Зрители могут получать доступ к базам данных отдалённого компьютера и извлекать эти данные, подписаться на дискуссионный лист и участвовать в обсуждении различных вопросов, в том числе в интерактивном режиме, получать регулярные выпуски новостей, пресс-релизы по конкретной тематике. Музей может иметь свою страничку в Интернете, периодически обновляя её. Имея такую страничку, музей может информировать своих (компьютерных) пользователей о текущих и перспективных направлениях деятельности, давать анонс предстоящих мероприятий и т. д.; участвуя в телеконференциях, музей поддерживает профессиональный имидж и рекламирует свои услуги.

Как указывает искусствовед и философ Борис Гройс:

«Цифровизация, возможно, позволит изображениям стать независимыми от привычных практик экспонирования. Цифровые образы возникают, циркулируют

ют, распространяются в открытом пространстве современных средств коммуникации — в Интернете или сетях сотовой связи, при этом находясь вне какого-либо кураторского или институционального контроля. Можно рассуждать о них как об изображениях нового типа — изображениях, которые существуют по своим собственным законам, зависят от своих собственных потенций и сил».

(Boris Groys, 2008: 83)

Гройс считает, что музеи и арт-институты должны пересмотреть традиционные способы экспонирования произведений, так чтобы цифровые образы, не имеющие своих оригиналов, или, точнее, имеющие оригинал, невидимый для зрителя, — компьютерный файл, программу, становились «оригинальными» в опыте взаимодействия со зрителями. Гройс считает, что «современная постцифровая кураторская практика может демонстрировать то, что традиционные способы экспонирования могли только представлять метафорически: проявлять Невидимое» (Boris Groys, 2008: 91).

Как доказывает в своём исследовании куратор Лорен Кристиансен (Lauren Christiansen): «С возросшим потенциалом практик массовой рецепции цифровых образов способ передачи произведения искусства становится не менее важным, нежели процесс его создания» (Lauren Christiansen, 2010). Мир художественных институций больше не является основной средой для распространения искусства и вынужден приспосабливаться к новой ситуации.

Но если с помощью компьютерных и сетевых технологий можно распространять произведения искусства, не получится ли так, что вовсе отпадёт необходимость представлять какие-то материальные произведения искусства в музее? Искусство, одинаково доступное для восприятия как на выставке, так и в домашних условиях с экрана компьютера, даёт возможность потенциальному зрителю во все не покидать свой дом, ограничившись виртуальным знакомством с новыми работами художников.

Как рассуждает в своём эссе «*Dispersion*» художник Сет Прайс (Seth Price):

«Почему мы должны обязательно просматривать произведения в подлиннике? А что если более личная, вдумчивая и полноценная интерпретация складывается в результате обсуждения непосещённой выставки, а не из непосредственного опыта, полученного при её посещении? Зритель обречён посещать выставки или арт-опыт может быть получен из информации журналов, из Интернета, книг, бесед? <...> Публичное обсуждение сегодня имеет ту же ценность, что и процесс творения и представления произведения, так что популярный альбом может стать не менее выразительным произведением, чем, скажем, какой-нибудь монумент на площади. <...> искусство, распространяясь в публичных коммуникациях, замыкает круг, становясь искусством индивидуальным, как во времена персональных портретов. Эта аналогия становится ещё более очевидной с появлением цифровых технологий и увеличением возможностей индивидуальной настройки каждым из пользователей».

(Seth Price, 2002)

Цифровая фотокамера сделала искусство фотографии ещё более демократичным, доступным, предложив любителям и профессионалам удобный инструмент для фотографирования и работы с образами. Искусство фотографии больше не ассоциируется с магией проявки плёнки в тёмной комнате, а в большей степени связано с компьютерными манипуляциями и распечаткой цифровых изображений на принтерах.

Вместе с лёгкостью копирования и трансформации цифровых образов и простотой обмена файлами через Интернет возникают и серьёзные вопросы, касающиеся авторских прав на фотографические произведения. Попав в Сеть, цифровые файлы доступны всем и каждому и могут распечатываться, переделываться, использоваться в новых работах, особенно если это изображения с высоким разрешением и качеством. Были предприняты некоторые попытки защитить права создателей цифровых изображений, защитить их работы законами, но быстро выяснилось, что не всегда эти законы работают в Сети. В результате было найдено более приемлемое средство: уменьшение разрешения файлов с изображениями, нанесение надписей с именем автора на представляемые изображения и ограничение сетевого доступа к некоторым изображениям.

Цифровая фотография распространяется сегодня как через традиционные институты, так и минуя их, непосредственно через специализированные или личные сайты художников. По мере развития компьютерных сетей художники нового медийного искусства стали распространять свои работы, минуя традиционные выставки и фестивали, однако многие продолжают посещать такие события для встречи с их сетевыми корреспондентами. Социальный аспект выставок и фестивалей очень велик. Вокруг цифровых произведений возникают новые дискурсы в процессе проведения разных арт-мероприятий. Яркий пример — фестиваль «Документа-11», на платформе которого был проведён ряд дискуссий и конференций в разных городах мира.

Несмотря на наличие альтернативных площадок и сети Интернет, художники стремятся выставиться в музее, так как он является до определённой степени знаком качества. У них есть крупные рекламные бюджеты и собственная публика, и именно сюда люди идут за «искусством». Музеи в лице музейных кураторов интерпретируют произведения искусства как для публики, так и для экспертов и, кроме того, они представляют временной контекст выставляемого произведения. Но самое главное — музеи создают и документируют коллекции, осуществляют публикации, выпускают каталоги, то есть являются тем местом, где создаётся история искусства и происходит его легитимация.

Искусство фотографии стало глобальным, образовав вокруг себя широкую инфраструктуру, включающую аукционные дома, музеи, выставки, кураторов и искусствоведов, фанатов и любителей. Крупные музеи не только сохраняют произведения и создают архивы, но и приобретают фотографические произведения, тем самым материально поддерживая фотографов. Кураторы отбирают и заказывают новые работы художникам для конкретного выставочного проекта.

Кураторы, критики, архивы, выставки, художественные журналы и фестивали связывают с рынком как современные цифровые образы, так и классические работы фотографов. Международные аукционные дома (например, «Кристи» или «Сотбис»), следят за событиями художественной жизни и по результатам устанавливают цены на работы художников, корректируя их, чтобы сохранить свои позиции на конкурентном рынке. Начиная с 1980-х годов интерес коммерческих институций к художественной фотографии всё возрастал. Сегодня во всем мире регулярно проходят аукционы, специализирующиеся именно на продаже фотографий. Хотя фотоснимки ещё не могут соперничать по цене с живописными полотнами, тем не менее год от года спрос на фотографию растёт. Некоторые фотографии были проданы на аукционах за десятки, сотни тысяч долларов и даже миллионы. Так, цифровая работа канадского фотографа Джеффа Уолла под названием «Распутывание» была продана с аукциона за миллион долларов в 2006 году.

А цифровое фото немецкого фотохудожника Томаса Штрута под лаконичным названием «Пантеон, Рим» была продана в 2007 году на аукционе Christie's за более чем миллион долларов США.

В списке самых дорогостоящих фоторабот за всю историю присутствует немало произведений немецкого фотографа Андреаса Гурски. Недаром его называют самым дорогим фотографом современности. Так, эффектный цифровой снимок островка в заливе Пхангнга под названием «Остров Джеймса Бонда» (2007), сделанный Андреасом Гурски, был продан в 2012 году за 1 120 521 \$.

ЛИТЕРАТУРА

- Bautista Susana Smith. *Museums in the Digital Age: Changing Meanings of Place, Community, and Culture*. AltaMira Press, 2013.
- Christiansen Lauren. *Redefining Exhibition in the Digital Age*, 2010.
- Din Herminia, Hecht Phyllis. *The Digital Museum: A Think Guide*. Washington, DC: American Association of Museums, 2007.
- Din Herminia, Wu Steven. *Digital Heritage and Culture: Strategy and Implementation*. World Scientific Publishing Company, 2014.
- Edwards E., Sigrid L. *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* / Elizabeth Edwards, Lien Sigrid. Ashgate Publishing Ltd, 2014.
- Groys Boris. *From Image to Image File — and Back: Art in the Age of Digitalization*// *Art Power*, The MIT Press, Cambridge — London, 2008.
- Keene Suzanne. *Digital Collections Museums and the Information Age*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012.
- Parry Ross. *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change* Routledge, 2007
- Parry Ross. *Museums in a Digital Age*. London, New York, Routledge, 2010.
- Price Seth. *Dispersion*, 2002. www.distributedhistory.com/Disperzone.html
- Tallon Loïc (ed.). *Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media*. USA: AltaMira Press, 2008.
- Zhou Mingquan, Geng Guohua, WuZhongke. *Digital Preservation Technology for Cultural Heritage*. Berlin, New York: Springer, 2012.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные в книге работы современных фотохудожников, активно задействующих цифровые технологии, показывают, что цифровая фотография оформилась в самостоятельное направление фотографического искусства.

Цифровая фотография в качестве широкого поля для творчества современного художника включает различные подходы, методы и способы создания фотоизображений. Всех их объединяет желание авторов взаимодействовать и говорить со зрителем на языке современного искусства, затрагивать самые актуальные проблемы современности.

Цифровой формат позволил фотографам отойти от зеркального отображения окружающей их действительности. С появлением цифровых фотоаппаратов, компьютеров и графических редакторов фотограф получил возможность для преобразования своих снимков таким образом, чтобы зритель мог познакомиться с творческим видением создателя изображения, погрузиться в ирреальный мир фотографических пространств и испытать необычные ощущения, рассматривая специфические цифровые образы.

Цифровая фотография стремится к расширению зрительского участия в процессах рецепции произведения, пытается выработать новые режимы материального и телесного взаимодействия между цифровым пространством образа и ментально-физической активностью зрителя — соучастника художественного события.

Тем не менее цифровая фотография крепко связана с историческим наследием доцифровой, плёночной фотографии. Несмотря на эксперименты с формой, цветом, способами презентации и пр., формат цифрового фотопроизведения всё ещё крепко связан с рамой, с картиной, с формой фиксированного в пространстве и времени образа. Для цифровой фотографии как искусства по-прежнему важны избирательность и особое личностное «понимание», позволяющее автору с помощью фотографических средств создать произведение искусства.

Попытки фотохудожников найти иные способы репрезентации образа (инсталляционные, иммерсивные, абстрактные формы) позволяют надеяться на плодотворное взаимодействие и взаимообусловленное влияние цифровой фотографии и эстетики современных видов интерактивного, цифрового и компьютерного искусств.

Цифровая фотография продолжает оставаться одним из самых востребованных на сегодня видов современного искусства, средством актуализации ключевых вопросов культуры.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Альфонсо Баталла (Alfonso Batalla), <http://www.alfonsobatalla.com/>
Анета Гжешиковска (Aneta Grzeszykowska), <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/artysci/aneta-grzeszykowska>
Анну Палакуннату Мэттью (Annu Palakunnathu Matthew), <http://www.annumatthew.com/>
Андреас Мюллер Пол (Andreas Müller-Pohle), <http://www.muellerconcept.com/>
Ахмет Элхан (Ahmet Elhan), Ahmet Elhan
Андреас Гурски (Andreas Gursky), <http://www.moma.org/collection/artists/7806>
Алессандро Баварии (Alessandro Bavari), <http://www.alessandrobavari.com/>
Арсений Семёнов, <http://wwwwest.photoconcept.ru/>
Алан Крукшенк (Alan Cruickshank), <https://www.flickr.com/people/alancru/>
Алексей Куклин, <http://www.kuklin.info/>
Александр Апостол (Alexander Apóstol), <http://www.alexanderapostol.com/>
Адриан Лимани (Adrian Limani), <https://twitter.com/adrianlimani>
Анна Мартон (Ana Marton), <https://www.flickr.com/photos/anamarton/>
Бен Гуссен (Ben Goossens), <http://bengoossens.fineart-portugal.com/>
Бен Хайне (Ben Heine), <http://www.benheine.com/>
Бин Дан (Binh Danh), <http://www.binhdanh.com/>
Брук Шейден (Brooke Shaden), <http://brookeshaden.com/gallery/>
Вибеке Тандберг (Vibeke Tandberg), <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/>
Вали Экспорт (Valie Export), <http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/>
Венди Мак-Мёрдо (Wendy McMurdo), <http://wendymcmurdo.com/>
Герхард Рихтер (Gerhard Richter), <https://www.gerhard-richter.com/>
Геральд ван дер Каап (Gerald van der Kaap), <http://www.geraldvanderkaap.com/>
Глен Графелман (Glenn Grafelman), <http://www.glenngrafelman.com/>
Грегори Крюдсон (Gregory Crewdson), http://whitecube.com/artists/gregory_crewdson/
Густи Йогисвара (Gusti Yogiswara), <http://gustiyogiswara.fineart-portugal.com/>
Дейв Хилл (Dave Hill), <http://davehillphoto.com/>
Дейв Ницше (Dave Nitsche), <http://www.davenitsche.com/>
Дезире Долрон (Desiree Dolron), <http://www.desireedolron.com/>
Джон Солт (John Salt), <http://jsiproductions.webs.com/>
Джиллиан Виринг (Gillian Wearing), <http://www.maureenpaley.com/artists/gillian-wearing>
Джордж Легради (George Legrady), <http://www.georgelegrady.com/>
Джордж Христакис (George Christakis), <http://www.george-christakis.com/>
Джаспер де Бейер (Jasper de Beijer), <http://debeijer.com/>

Джеспер Расмуссен (Jesper Rasmussen), <http://jesper-rasmussen.dk/>
 Джозеф Шееп (Joseph Sheer), <http://www.rubybeets.com/art-photography/butterfly/joseph-scheer.shtml>
 Джон Стизэйкер (John Stezaker), http://www.saatchigallery.com/artists/john_stezaker.htm
 Джулии Фуллerton-Баттен (Julia Fullerton-Batten), <http://www.juliafullerton-batten.com/>
 Даниел Войку (Daniel Voicu), <https://twitter.com/danielvoicu>
 Джулия Пезарин (Giulia Pesarin), <http://giuliapesarin.tumblr.com/>
 Даниэль Каногар (Daniel Canogar), <http://www.danielcanogar.com/>
 Джозеф Шир (Joseph Scheer), <http://www.josephscheer.us/p/moths.html>
 Дэвид Хо (David Ho), <http://www.davidho.com/>
 Ева Стенрам (Eva Stenram), <http://www.evastenram.co.uk/>
 Елена Куликова, <http://designcollector.net/eternity-glitch-art-photography-by-elena-kulikova/>
 Елена Роменкова, <http://artoblaka.ru/blog/iskusstvo-tehnologij-interaktivnyie-installiya/>
 Жан Франсуа Розье (Jean Francois Rauzier), <http://www.rauzier-hyperphoto.com/>
 Жуана Фонткуберта (Joan Fontcuberta), <http://www.fontcuberta.com/>
 Зев Гувер (Zev Hoover), <https://www.flickr.com/photos/fiddleoak/>
 Зейнеп Кайян (Zeynep Kayan), <https://www.artsy.net/artist/zeynep-kayan>
 Зулета Зара (Pablo Zuleta Zahr), <http://zuletazahr.com/>
 Идрис Кан (Idris Khan), <http://www.skny.com/artists/idris-khan/bio/>
 Ида Эпплбруг (Ida Applebroog), <http://idaapplebroog.com/>
 Инез ван Ламсверде (Inez Van Lamsweerde), <http://inezandvinoodh.com/>
 Йозеф Шульц (Josef Schulz), <http://www.josefschulz.de/>
 Кейт Коттинем (Keith Cottingham), <http://www.keithcottingham.com/biography/>
 Кальвин Голливуд (Calvin Hollywood), <http://www.artistshooter.com/>
 Карл Фьюдж (Carl Fudge), <http://www.feldmangallery.com/pages/artistsrffa/artfud01.html>
 Катя Рашкевич, <http://www.4toGRAF.ru/>
 Кавех Хоссейни (Kaveh Hosseini), <http://www.kaveh-hosseini.com/>
 Карен Кнорр (Karen Knorr), <http://karenknorr.com/>
 Карас Йонут (Caras Ionut), <http://www.carasdesign.com/>, <http://carasdesign.35photo.ru/>
 Кен Гонзалес-Дэй (Ken Gonzales-Day), <http://www.kengonzalesday.com/bio.htm>
 Кимсуджа (KIMSOOJA), <http://www.kimsooja.com/menu.html>
 Крейг Калпакян (Craig Kalpakjian), <http://www.kalpakjian.com/>
 Кэрол Селтер (Carol Selter), <http://www.carolselter.com/>
 Карла Родригес (Karla Rodriguez), <http://www.carlarodriguezphotography.com/>
 Коринн Вайоннет (Corinne Vionnet), Corinne Vionnet
 Лета Уилсон (Letha Wilson), <http://www.lethaprojects.com/>
 Лоренцо Сала (Lorenzo Sala), <http://www.lorenzosalas.com/>
 Лоретта Люкс (Loretta Lux), <http://www.lorettalux.de/>
 Лэйси Прик Хедтке (Lacey Prpic Hedtke), <http://www.laceyprpichedtke.com/>
 Лукас Самарас (Lucas Samaras), <http://www.moma.org/collection/artists/5134>
 Майкл Мандиберг (Michael Mandiberg), <http://www.mandiberg.com/> Мартина Лопез (Martina Lopez), <http://www.martinalopezphoto.com/>

Мартин Вайс (Christian Martin Weiss), <https://christianmartinweiss.wordpress.com/>
 Масаки Каи (Masaki Kai), <https://www.pinterest.com/pin/270004940133339573/>
 Марайя Робертсон (Mariah Robertson), <http://www.mbart.com/exhibitions/129/>
 Марло Паскуаль (Marlo Pascual), <https://www.artsy.net/artist/marlo-pascual>
 Майкл Билотта (Michael Bilotta), <http://www.michaelbilotta.com/>
 Мелисса Винсент (Melissa Vincent), <https://www.instagram.com/misvincent>
 Михаэль Наджар (Michael Najjar), <http://www.michaelnajjar.com/> Назиф Топчиглю (Nazif Topcuoglu), <http://naziftopcuoglu.com/>
 Мэри Мэттингли (Mary Mattingly), <http://www.marymattingly.com/>
 Мэтт Сайбер (Matt Siber), <http://siberart.com/>
 Наталия Перегудова, http://www.rosphoto.com/portfolio/lyudi_i_frukty-392
 Нэнси Бёрсон (Nancy Burson), <http://nancyburson.com/>
 Олег Каплан, <http://www.olegkaplan.ru/>
 Оливер Васоу (Oliver Wasow), <http://oliverwasow.com/>
 Оуэн Кидд (Owen Kydd), <http://nicellebeauchene.com/artists/owen-kydd/>
 Питер Кеннард (Peter Kennard), http://www.peterkennard.com/main/home_set.htm
 Педро Мейер (Pedro Meyer), <http://www.pedromeyer.com/>
 Пол Смит (Paul Smith), <http://paulsmithphotography.com/>
 Пол Херц (Paul Hertz), <http://paulhertz.net/>
 Патрик Гонзалес (Patrick Gonzales), <http://www.patrickgonzales.net/>
 Патриция Пиччинини (Patricia Piccinini), <http://www.patriciapiccinini.net/>
 Ричард Эстес (Richard Estes), <http://www.artnet.com/awc/richard-estes.html>
 Ракель Ярамаго (Raquel Jaramago), <http://www.jaramatography.com/> Рашид Араин (Rasheed Araeen), <http://www.tate.org.uk/art/artworks/araeen-bismullah-t06986>
 Рикардо Баез-Дуарте (Ricardo Baez Duarte), http://www.artrbd.com/index_new2a.html
 Роберт Янс (Robert Jahns), <http://www.nois7.de/>
 Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg), <http://www.rauschenbergfoundation.org/artist>
 Ромуальд Хазуме (Romuald Hazoumé), <http://www.octobergallery.co.uk/artists/hazoume/>
 Рюта Амаэ (Ruyta Amae), <http://www.ritamaebrownbooks.com/>
 Сабато Висконти (Sabato Visconti), <http://www.sabatobox.com/>
 Серис Дусе (Cerise Doucedé), <http://cerisedoucedé.fr/>
 Син Даньвэнь (Xing Danwen), <http://www.danwen.com/web/>
 Скотт Гризбах (Scott Griesbach), <http://www.artslant.com/global/artists/show/55750-scott-griesbach> Стивен Гилл (Stephen Gill), <http://www.stephengill.co.uk/portfolio/news>
 Стефано Бонацци (Stefano Bonazzi), <http://www.stefanobonazzi.it/>
 Стив Бингхэм (Steve Bingham), <http://www.dustylens.com/>
 Сьюзан Силтон (Susan Silton), <http://www.artslant.com/global/artists/show/1583-susan-silton?tab=ARTWORKS>
 Синди Шерман (Cindy Sherman), <http://www.cindysherman.com/>
 Такаси Мураками (Takashi Murakami), <http://www.takashimurakami.com/>
 Тиаго Хойсел (Tiago Hoisel), <http://tiagohoisel.blogspot.nl/> Томас Руф (Thomas Ruff), <http://www.davidzwirner.com/artists/thomas-ruff/>
 Ульрик Коллет (Ulric Collette), <http://www.ulriccollette.com/>
 Уоррен Нейдих (Warren Neidich), <http://www.warrenneidich.com/>

Шеннон Хориган (Shannon Hourigan), <http://moca.virtual.museum/hourigan/hourigan01.htm>
Ширин Нешат (Shirin Neshat), <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1583>
Шэйла При Брайт (Sheila Pree Bright), <http://www.sheilapreebright.com/>
Чак Клоуз (Chuck Close), <http://www.moma.org/collection/artists/1156>
Чарльз Коэн (Charles Cohen), <http://beepsandboops.blogspot.nl/>
Фелиция Симмон (Felicia Simion), <http://www.feliciasimionphotography.com/>
Хуссейн Заре (Hossein Zare), <http://hosseinzare.com/>
Хелена Бломквист (Helena Blomqvist), <http://www.helenablomqvist.com/>
Хисаджи Хара (Hisaji Hara), <http://hisajihara.com/>
Энтони Азиз и Сэмми Качер (Anthony Aziz & Sammy Cucher), <http://www.azizcucher.net/>
Эрик Йоханссон (Eric Johansson), <http://www.erikjohanssonphoto.com/>
Эд Фриман (Ed Freeman), <http://www.edfreeman.com/>
Эльгер Эссер (Elger Esser), <http://www.elgeresser.com/upcoming/>
Юлия Напольская, http://www.rosphoto.com/portfolio/yuliya_napolskaya-454
Яо Лю (Yao Lu), <http://www.brucesilverstein.com/artists/yao-lu>
AES+F, <http://aesf-group.com/>
Lovepaperplane, <http://iphonephotographyschool.com/kelly-tan/>

Автор: Деникин Антон Анатольевич, арт-критик, канд. культурологии, доцент, автор научных статей и учебных пособий. Род. и работает в г. Москва. Автор курсов и лекций по истории современного искусства и видеоарту в Российском государственном гуманитарном университете (РГУ), Российском университете театрального искусства (ГИТИС) и Гуманитарном институте телевидения и радиовещания им. Литовчина (г. Москва). Мэйл: official@list.ru.



Co-funded by the
Tempus Programme
of the European Union

Учебное пособие обобщает опыт, полученный в рамках
Европейского проекта по программе Tempus. Содержание данной
публикации является предметом ответственности авторов
и не отражает точку зрения Европейского Союза

По вопросам заказа и приобретения печатной версии учебного пособия
«Цифровая фотография и современное искусство» :

Издательство Нестор-История, 1-я Брестская ул., 62, Москва, Россия,
125047. Тел. в Москве: 7(499) 755 96 25
e-mail: nestor_historia@list.ru

ISBN 978-5-4469-0842-4



9 785446 908424

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии издательства «Нестор-История»
Тел. (812)622-01-23
Заказ № 563

