

О.С. ДАВЫДОВА

Ассистент

Санкт-Петербургский государственный университет

МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА: ПОВРЕЖДЕННЫЕ НЕГАТИВЫ, ИНДЕКСАЛЬНОСТЬ, ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ

В статье рассматривается возможность и трансформация материальности фотографического изображения в условиях цифровой культуры. Основной концептуальной проблемой в размышлениях о материальной стороне фотообраза становится понятие индексальности, предложенное Ч.С.Пирсом и разрабатываемое в последующей теории фотографии. Кризис репрезентации, которым маркируется визуальная культура после вступления в дигитальную эпоху, оборачивается тоской по достоверным, осязаемым образам – и, как следствие, стремлением к воплощению, embodiment. На примере работ современных фотохудожников и кураторов в статье выделены и проанализированы три модуса стремления к воплощению: стремление телесно воплотить себя как автора или свой концепт; стремление придать телесность своему объекту; и наконец, стремление воплотить в фотографии тело зрителя.

Ключевые слова: фотография, индекс, Пирс, цифровая фотография, материальность, воплощение, тело.

O.S. DAVYDOVA

Junior professor

Saint-Petersburg State University

MATERIALITY OF A PHOTOGRAPHIC IMAGE: DISTRESSED NEGATIVES, INDEXICALITY, SPECTATOR'S BODY

The article deals with the possibility and transformations of materiality of a photographic image within contemporary digital culture. The main conceptual problem here seems to be this of indexicality. The notion of index elaborated by Charles S. Pierce and developed by further theory is one of the key ideas of the text. The other one is that of embodiment. Having entered digital era modern culture is often described as a crisis of representation. Still, the crisis turns out to be a striving for palpable verified images – and a movement towards embodiment. The article is based on a number of art projects by contemporary artists and curators and gives a reader an opportunity to follow the analysis of three em-

bodiment modes. The first one is author's embodiment; the second one is embodying of an art object; the third one is embodiment of the spectator's body.

Keywords: photography, indexicality, Pierce, digital photography, material, embodiment, body.

Осенью 2015 года в Финском музее фотографии в Хельсинки была открыта экспозиция «Темная комната» («Darkroom»). Выставка была посвящена процессу появления изображения в аналоговой фотографии. В одном из разделов выставки были представлены отпечатки с намеренно поврежденных негативов – поцарапанных, обожженных, порванных, разрезанных. Эта попытка фотографов зафиксировать себя, запечатлеть свое присутствие в специфическом фотографическом образе, одной из ключевых характеристик которого является его техническая основа, и готовность ради этого запечатления поместить себя где-то между созданием и разрушением могут послужить толчком для размышлений о материальности в фотографии.

Мы привыкли воспринимать фотографическое изображение как образ, обращая внимание на содержание снимка, иногда – задумываясь о референте. Однако материальная сторона фотографии – тип носителя, формат, свойства бумаги или поверхности, на которой проявлено изображение – все это часто остается за рамками нашего восприятия. Тем не менее, каждая фотография, оставаясь изображением, является еще и материальным объектом, и это стоит учитывать. Даже в случае цифровой фотографии, которая, в строгом смысле слова, представляет собой набор пикселей на компьютерном экране (или состоящий из символов цифровой код), мы всё равно можем выделить материальную составляющую процесса восприятия (например, экран с присущим ему излучением, или лайтбокс в выставочном пространстве).

Очевидно, что в современной ситуации цифровой культуры проблема материальности фотографии оказывается весьма неоднозначной. Нестановитесь ключевым в размышлениях ряда теоретиков о природе теперешних фотообразов. В частности, понятие «постфотография», предложенное Уильямом Митчеллом [5] и позже развитое и вновь проинтерпретированное Джеффри Бэтченом [4], Мартой Рослер [7] и другими исследователями, довольно полно отражает трансформации природы и статуса фотографического изображения, связанные с вышеупомянутым переходом. Речь идет о целом ряде изменений, затронувших все стороны фотографического процесса. Так, в результате экспансии цифровых технологий и интернета в поле зрения художественной и теоретической практики попадает так называемая потоковая, или stream-фотография и связанные с ее циркуляцией

процессы; меняются и требуют переосмысления механизмы конструирования идентичности; трансформируется роль фотографии как потенциально-го объекта архива, носителя антропологических данных, предмета искусства. В контексте проблемы материальности фотографического образа нас больше всего интересует сдвиг, произошедший в восприятии фотографии как средства репрезентации. В частности, именно цифровые и сетевые медиа оказываются ответственны за утрату фотографией таких свойств, как сингулярность и – насколько вообще возможно приписывать фотографии это свойство – достоверность.

Оговорка о возможности называть фотографию достоверным средством репрезентации неслучайна. Безусловно, речь не идет о восприятии фотоизображения, подобном ньепсовскому, когда полностью исчезает зазор между объектом наличного мира и явленным на металлической пластине изображением. Но едва ли можно отказаться своеобразного «шлейфа» индексальности, который тянется за фотографией на протяжении всего XX века, начиная с предложенной Ч.С.Пирсом типологии знаков. У Пирса «индексы» («*indices*» или «*indication*») описаны как знаки, которые «что-то говорят о вещах, потому что физически связаны с ними» [3; С.89]. Основанием связи между означающим и означаемым в случае индексального знака становится именно физическое соприкосновение, соположение или хотя бы одновременное присутствие в одном и том же пространстве; сходство же вовсе не обязательно. Иконические же знаки, или подобия, призваны передавать идеи и «репрезентируют вещи, просто имитируя их» [3; С.89]. Уникальность фотографического изображения состоит в том числе в том, что ему удается объединить в себе характеристика индексального и иконического знака. Отметим, кстати, что эту двойственность фотографии отмечал и сам Пирс; с его точки зрения, фотографии тяготеют к иконическим знакам, но поскольку предельное сходство фотоизображения и его референта обусловлено самим фактом съемки, и избежать этого сходства нельзя, то будет логичнее причислять фотографии к знакам индексальным.

Попытки причислить фотографию то к одному типу знаков, то к другому, привели к формированию двух противоположных тенденций в трактовке фотографии как уникального способа репрезентации. Так, Андре Базен в «Онтологии фотографического образа» и Ролан Барт в «*Camera Lucida*» исходят из индексальности как онтологического основания фотографического образа. Эта же линия продолжается в текстах Розалинды Краусс (например, «Заметки об индексе»). Другие исследователи – например, Джеймс Элкинс, Робин Келси, Блейк Стимсон – считают, что концептуализация фотографии как принципиально индексального объекта является чрезмерной и не учитывает зазора, который неизбежно возникает между объектом и его изображением.

Очевидно, что для существования первой позиции – причисления фотографии к индексальным знакам – необходима реализация нескольких условий. Во-первых, требуется уверенность в потенциальном существовании достоверности вообще; а во-вторых, в таком случае фотография будет восприниматься как целостное, непрерывное и гомогенное изображение и/или целостный материальный объект. В случае с аналоговой фотографией эти условия легко выполняются. Однако в пространстве «пост-фотографии» они оказываются под ударом.

В результате воздействия цифровых технологий фотография превращается в цифровой код, набор дискретных символов и тем самым какая бы то ни было целостность исчезает. Теперь мы имеем дело с принципиально фрагментарным, прерывным изображением, которое к тому же обладает небывалой гибкостью и с легкостью подвергается изменениям. Индексальность фотографии, основанная, помимо прочего, и на чисто физических характеристиках процесса, которые в цифровой фотографии превращаются в неуловимые автоматизированные операции машины, уже не кажется такой очевидной. Едва ли можно в такой ситуации размышлять о достоверности или о равенстве между референтом и его фотографическим изображением. Еще в эпоху аналоговой фотографии достоверность снимка ставилась под вопрос в связи со способностью фотографии манипулировать реальностью через фигуру фотографа. Теперь оказывается, что даже под вопрос ставить нечего: в мире цифровых технологий достоверность или исчезла, или полностью изменила представление о себе. В пространстве пост-фотографии бесконечно циркулируют, провоцируя бесконечные же интерпретации, копии без образца, знаки-симуляции с пустыми означающими, которые к тому же – как и их аналоговые предшественники – вписаны в пространство идеологии, мифологии и прочих структур, руководящих визуальным опытом.

В попытках установить связь между визуальным образом и наличным, наполненным вещами миром, зритель оказывается обречен продираться сквозь дискурсивные пласты, и одновременно бесконечно множить смыслы и интерпретации, тем самым еще крепче удерживая себя в кружении визуальных, вербальных и дискурсивных означающих.

Представляется, что одной из стратегий преодоления этого кружения пустых означающих становится поворот (который можно воспринять и как возврат) к материальности фотообраза. Этот поворот продиктован длящейся, до сих пор существующей культурной потребностью в обретении и переживании опыта достоверности. Подобная материальность может проявляться разными способами: работа с пленкой и ручная печать, намеренное повреждение негативов или фотобумаги, использование определенных стратегий экспонирования фотографий в выставочном пространстве. Все

эти эстетические структуры объединяет один общий мотив – стремление изменить статус фотографического изображения, иметь дело не с репрезентацией объекта, а с его воплощением, *embodiment* – от слова *body*, тело. Какое – или чье? – тело становится участником этого процесса, и каким образом фиксируется эта телесность?

Можно выделить три модуса этого движения от репрезентации к воплощению, от образа к телу. Во-первых, это стремление телесно воплотить себя как автора или свой концепт. Во-вторых, стремление придать телесность своему объекту. И наконец, в-третьих, стремление воплотить в фотографии тело зрителя. Рассмотрим каждый из этих трех модусов на конкретных примерах.

Начнем с телесного воплощения концепта. Один из возможных способов трансформации репрезентации в воплощение – обращение к ранним фотографическим техникам. Размышляя о стратегиях фотографического воплощения в целом, и о материальности фотографии как частном случае реакции на экспансию цифровой культуры, Лиз Уэллс в пятом издании своей книги «Критическое введение в фотографию» в числе прочих приводит в пример работы Джерри Спаньоли (Jerry Spagnoli) и Марка Кесселя (Mark Kessel) [8; P. 267]. Эти примеры кажутся принципиально важными, ведь в своих сериях «Анатомические исследования» («Anatomical Studies», Jerry Spagnoli), «Идеальные образцы» («Perfect Specimens», Mark Kessel, 2003) и «Подлежит определению» («To Be Determined», Mark Kessel, 2003-2005) Спаньоли и Кессель работают в технике дагерротипии. Дагерротип выступает в качестве некоего привилегированного объекта, и форма – или методология создания – снимка становится ключевым содержательным элементом. О чем говорят дагерротипы, созданные в XXI веке – помимо общекультурной ностальгии, например, или трансформации маркетинговых стратегий в сфере *fine art*?

Вальтер Беньямин посвятил свое программное эссе «Краткая история фотографии» размышлениям об уже тогда казавшихся старинными техниках фотографии. Ключевой идеей работы 1931 стала одна из формулировок понятия ауры и утверждение о присутствии ауры в ранней фотографии Надара, Р.Даунденя и Д.О.Хилла. В «Краткой истории фотографии» аура описана не столько через понятие единичности оригинала, сколько в связи с личностью персонажа дагерротипа, его социальной идентичностью [1; С. 19-20]. В таком случае ожидаемо возникает соблазн интерпретировать использование дагерротипии в современности как раз через понятие ауры Беньямина. В подобной интерпретации будут объединяться и идеи о воплощении социального, и идеи о потенциальном возвращении ауры изображению вообще – ауры как констатации статуса оригинала и связи с традицией.

Однако, помимо возможного тезиса о возвращении утраченной ауры, в контексте размышлений о материальности фотографического образа дагерротипия представляется фундаментальной практикой еще и из-за определенных материальных качеств, присущих ее финальному продукту – дагерротипу. Это сингулярный объект, он хрупкий и подвержен изменениям в результате воздействия света или механических повреждений. А поскольку дагерротип не подлежит тиражированию, то эти повреждения приведут к тотальному разрушению и исчезновению дагерротипа. В своих проектах Джерри Спаньоли и Марк Кессель работают с человеческим телом, которое тоже сингулярно, тоже очевидно обладает хрупкостью, и также не является тотально воспроизводимым. Для Марка Кесселя в проекте «Идеальные образцы» («Perfect Specimens», 2003) тема человеческого оказывается одной из главных: фотограф стремится ответить на вопрос о человеке, обратившись к двум пограничным состояниям – рождению и смерти. Идея хрупкости человеческого, его нестабильности – одна из ключевых точек проекта. Использование дагерротипа позволяет художнику не репрезентировать эту идею, но воплотить ее буквально, в конкретном сингулярном материальном объекте. Вербальное (понятийное, концептуальное) означаемое проекта выражается в конкретной материально осязаемой форме.

Подобную же попытку делает Одетт Ингланд (Odette England) в своем проекте «Трижды» («Thrice Upon a Time», 2012). Основная тема, которая занимает фотографа – это память: память места, индивидуальная память, общая семейная память. Главным материалом проекта становятся собственные детские воспоминания фотография о ферме, на которой она жила ребенком. Ее цель – не просто репрезентировать собственные воспоминания и свою рефлексию или аффективные переживания на эту тему, но сделать их физически осязаемыми, телесными, обладающими плотью – перевести аффект из пространства памяти в пространство наличной реальности, чтобы пережить его вновь. Для этого Ингланд осуществляет целую цепь конкретных действий: находит старые негативы, отправляет своих родителей в то место, где была ребенком, наклеивает негативы на подошвы их ботинок и просит пройти по земле. В этой местами анекдотичной истории создания проекта можно увидеть стремление фотографа привнести в образ физическое тело на всех стадиях его создания – будь то земля в рамках описания местности или ботинки, воплощающие шаг. В результате ее действий разрушается негатив – носитель того фотографического, образного, иконического, что неминуемо присутствовало в проекте. Разрушаясь, негатив уступает место осязаемым объектам и их следам. Безусловно, это весьма и весьма искусственная, сконструированная и к тому же довольно прямолинейная стратегия, но это несколько не мешает рассмат-

ривать проект Одетт Ингланд как маркер существования культурного запроса на воплощение и как пример возможной реакции на этот запрос. Подход фотографа и то, как сделаны эти фотографии – прежде всего часть общего культурного беспокойства на тему «Как я могу поверить образу? Как мой опыт может быть подлинным?» Ингланд хочет, чтобы ее фотографии были подлинными – по меньшей мере, для нее; и единственный способ даровать им этот статус – осуществить все эти довольно грубые и прямолинейные действия.

Второй модус стремления к воплощению – попытка зафиксировать тело объекта. Безусловно, такая фиксация уже была описана в понятии индекса. Однако, как уже было отмечено выше, в условиях цифровой культуры индексальность рискует превратиться в очередной риторический термин – один из многих. Стремление буквально воплотить тело объекта возникает как своеобразная реакция на знаменитый тезис о том, что фотография не только ре-презентирует, или вос-производит, объект, но и презентует, производит нечто, этому объекту не равное. Американский фотограф Мэтью Брандт (Mathew Brandt) в 2007 году сделал серию «Портреты» («Portraits», 2007), где бумага для каждого снимка была пропитана биологической жидкостью человека, изображенного на снимке. В 2014 году Брандт представил серию «Озера и резервуары» («Lakes and Reservoirs»), куда включил снимки, пропитанные водой из тех озер и водоемов, которые он снимал. Изображения в обеих сериях полностью порывают с традицией портрета и пейзажа – но не формально (формально эти снимки вполне вписываются в рамки традиции), а содержательно. Это попытка преодолеть разрыв между образом и его референтом – тот самый, что так наглядно зафиксировал Рене Магритт в своей работе «Вероломство образов», подписав изображение курительной трубки словами «Это не трубка» (1928-1929). Брандт выбирает максимально простой, почти примитивный, способ воплощения. Но именно эта предельная простота как раз и оказывается значимой для проекта Мэтью Брандта: люди – это просто люди, с выделениями и кровью. Есть тысячи способов с помощью фотографии ответить на вопрос «что значит быть человеком»; зато такой грубый и простой способ может продемонстрировать нередуцируемую и осязаемую часть ответа на этот вопрос – человеческое тело.

И наконец, третий возможный модус движения к воплощению – это фиксация тела зрителя. Вернемся к дагерротипам. У этих изображений есть еще одна довольно важная характеристика: поверхность дагерротипа обладает возможностью отражения. Марк Кессель отмечает, что именно эта черта так привлекла его в этой фотографической технике. Итак, если повернуть дагерротип под определенным углом, то можно увидеть свое собственное отражение. Зритель через свой взгляд окажется в том же про-

странстве, что и запечатленный персонаж; один и тот же материальный носитель объединит зрителя и, например, пожилого героя снимка Марка Кесселя. Теперь уже на лице зрителя будут присутствовать метки времени, которыми отмечена поверхность дагерротипа: разводы, царапины, поблеклости. И теперь уже зрителю станет доступна возможность через взгляд пережить физическую хрупкость собственного тела.

Тело зрителя, его физическое присутствие и участие в процессе функционирования произведения искусства нередко оказывается в центре размышлений современных художников, фотографов и кураторов. Так, например, понятие сайт-специфичности (site-specific art) и созданные в рамках этого подхода объекты представляют собой яркие иллюстрации к вышеуказанной тенденции. Подобные же примеры можно найти и в кураторской практике организации пространства и размещения объектов на фотовыставках.

Вернемся к выставке «Darkroom» в Финском музее фотографии в Хельсинки. Два финальных зала экспозиции были посвящены фотооборудованию. Предпоследний зал представлял собой интерактивную экспозицию макет «темной комнаты», наполненной необходимым оборудованием, флаконами с проявителем, поддонами, даже краном. А в последнем зале были собраны фотоувеличители всех мастей и размеров. Освещение было выстроено так, что на стене возникала тень зрителя на фоне теней фотоувеличителей. Идеальное место для селфи – скорее, провоцирующее селфи. Пройдя по выставке и проникнувшись самим телом фотографического медиума, воплощенной в фотографиях идеей индекса, зритель сам оказывался телесным экспонатом. Последний зал провоцировал на моментальный снэпшот, но на цифровой картинке оставались только тени: словно еще раз подчеркивая эту разницу между осязаемостью вещей и материальностью аналогового процесса и симулятивностью цифрового образа. Кроме того, экспозиция «Darkroom» срабатывала как своеобразная рифма к выставке «Снэпшот» («Snapshot»), занимавшей основное пространство музея годом ранее. Кульминацией экспозиции «Snapshot» была инсталляция Эрика Кессельса «24 часа в фотографиях» (Erik Kessels «24 Hrs in Photographs»): гигантская хаотичная куча распечатанных фотографий, опубликованных в сети «Инстаграм» в течение суток; полное обесценивание образа, и материального образа в частности. Эти две выставки словно представляют собой два полюса современной фотографии, постоянно между ними колеблющейся.

И последний пример – работа Марины Пински (Marina Pinsky) на выставке «Океан образов: новая фотография 2015» («Ocean of Images: New Photography 2015») в музее МоМА в Нью-Йорке. Фотографии с изображениями молодого человека на остановке и девочки, разглядывающей вы-

ставленный в витрине макет, были напечатаны в большом формате – так, чтобы размеры объектов на них совпадали с размерами этих же объектов в реальной жизни. Снимки разместили не на стене, а на двух гранях прямоугольной тумбы посреди зала. Соответственно, зритель не просто смотрел на эти фотографии, но каким-то образом располагал себя в пространстве относительно короба, на котором были размещены снимки. Речь идет уже не только о зрении, но о телесном участии зрителя; этот образ соотносится с его присутствием не только своим размером, но и своим положением в пространстве и – следовательно – потенциальным объемом. В отличие от предыдущих примеров, в работе Марины Пински нет прямых отсылок к материи; эта отсылка осуществляется, когда зритель входит в выставочный зал. Потому что речь идет о том, как в визуальном опыте воплощается собственное тело зрителя. И проблема достоверности оказывается снята, как и в ситуации с отражением на дагерротипе: это изображение обладает статусом подлинности для зрителя, потому что их пространства пересекаются.

Завершая размышления о возможности индексальности и о материальности фотографии в цифровую эпоху, стоит еще раз обратиться к автору самого понятия «индекс». Описывая этот тип знака, Ч.С.Пирс говорит о нескольких возможных типах связи знака и объекта в случае индекса. Помимо пространственных отношений, индексальный знак может быть задан через память субъекта, для которого индекс служит знаком [6; С. 103]. В таком случае основанием связи между означаемым и означающим станет опыт субъекта, необходимый для самого акта указания. Речь идет об актуализированном опыте, который обуславливает возможность физической связи с означаемым объектом. Именно такой опыт, связанный с переживанием конкретного пространственно-временного континуума, заданного фотографическим образом, оказывается целью и в конечном итоге предпосылкой для воплощения в фотографическом теле зрителя.

Итак, о чем говорят все эти стратегии воплощения, которые то и дело появляются в фотографической и экспозиционной практике? Представляется, что они не только демонстрируют потребность в достоверности, не только отвечают этой потребности, но и указывают на то, что человеческое тело не редуцируемо – какой бы виртуальной наша реальность ни была. Возможно, пока человеческое тело существует, человек будет безоговорочно доверять тому, что он может потрогать, ощутить и пережить физически. Возможно, раз репрезентация уже дискредитировала себя, остается только воплощение. Потому-то, возможно, стремление к материальности и выливается в повреждение, деструкцию образов и механизмов репрезентации – для того, чтобы освободить место воплощению.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Беньямин. В. Краткая история фотографии: [эссе]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 144 с.
- 2.Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – 318 с.
- 3.Пирс Ч.С. Что такое знак? / пер. А.А.Аргамакровой под ред.Е.В.Борисова // Вестник Томского государственного университета. Философия, социология, политология. – 2009. – №3(7). – С.88-95.
- 4.Batchen G. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. – Cambridge, MA: MIT Press, 2000. – 236 pp.
- 5.Mitchell W.J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. – Cambridge: MIT Press, 1992. – 273 pp.
- 6.Pierce Ch.S. Logic as Semiotic: The Theory of Signs // Photographic Theory: An Historical Anthology / ed. A.Hershberger. – Oxford: Wiley Blackwell, 2014. – P. 100-104.
- 7.Rosler M. Post-Documentary, Post-Photography? // Rosler M. Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001. – The MIT Press, 2006. – P. 207-244.
- 8.Wells, Liz. Photography: A Critical Introduction / 5th ed. – London, New York: Routledge, 2015. – 442 pp.

TRANSLIT

- 1.Ben'yamin V. Kratkaya istoriya fotografii: [esse]. – М.: Ad Marginem Press, 2013 – 144 s.
- 2.Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. – М.: Khudozhestvennyi zhurnal, 2003. – 318 s.
- 3.Pirs Ch.S. Chto takoe znak? / per. A.A.Argamakovoi pod red. E.V.Borisova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya, sotsiologiya, politologiya.– 2009. – №3(7). – S.88-95.
- 4.Batchen G. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. – Cambridge, MA: MIT Press, 2000. – 236 pp.
- 5.Mitchell W.J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. – Cambridge: MIT Press, 1992. – 273 pp.
- 6.Pierce Ch.S. Logic as Semiotic: The Theory of Signs // Photographic Theory: An Historical Anthology / ed. A.Hershberger. – Oxford: Wiley Blackwell, 2014. – P. 100-104.
- 7.Rosler M. Post-Documentary, Post-Photography? // Rosler M. Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001. – The MIT Press, 2006. – P. 207-244.
- 8.Wells, Liz. Photography: A Critical Introduction / 5th ed. – London, New York: Routledge, 2015. – 442 pp.