

След от штатива, или о невозможности прямого высказывания

ЗА: За последние 5 лет в нашей стране проявляется тенденция глубже понять сущность фотографии. В свет выходят статьи и книги: В. Подорога Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии. № 1. М., 2001; Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии. – М., 2002; В. Левашова. "Фотовек. Очень краткая история фотографии за последние сто лет", 2002г; наконец ваша «Философия фотографии». 2005 г. Проходят фестивали и конференции.

Валерий Савчук: Ситуация с фотографией не уникальна, это общая тенденция для всех визуальных искусств. Например, у нас есть известные режиссеры, которые делают талантливые фильмы, но вряд ли мы можем назвать столь же сильных критиков и теоретиков кино. Подобное происходит и в фотографии, которая сейчас находится на подъеме, является востребованной по всем параметрам, в том числе и коммерчески. В тоже время ощущается серьезный недостаток критиков и теоретиков фотографии, хотя, надо признать, ситуация меняется к лучшему.

ЗА: Как активный участник этого процесса, организатор научных конференций «Фотографический образ — актуальный язык сообщения» (2003 г.) и «Философия фотографии» (2005г.), как Вы объясняете потребность в философском осмыслении этого вида современного искусства?

> Философия фотографии интересует нас по ряду позиций: фотография всегда стояла у истоков современной масс-медиальной культуры и была первой, кто демократизировал образ. Но сегодня фотография сама пала жертвой того процесса, который инициировала. Почему? Фотография насытила пространство визуальными образами, которые продолжают жить своей жизнью: увеличиваются в размерах, становятся цветными, двигаются и т.д. Образ обладает огромной привлекательностью. Но сегодня он все более удаляется от серебрянной фотографии. В пространстве мегаполиса человека буквально разрывают

аттрактивные пятна рекламных щитов, плакатов и прочей визуальной продукции. Он постоянно подвергается атаке. Поэтому трудно остановиться и рассмотреть фотографию как на искусство, почувствовать ее глубину, задачу, идею, эстетику. Это требует усилий. При этом умение смотреть классическую черно-белую статичную фотографию, концентрироваться и созерцать, утрачивается.

Второй аспект состоит в том, что сейчас мы переживаем эпоху так называемого «иконического поворота», где образ является онтологическим условием существования культуры (онтологический и лингвистический поворот мы уже пережили). Более того, как прежде цитата, которая отсылала к другой цитате, теперь образ отсылает к другому образу, ведя нас по тропе бесконечного лабиринта визуальной информации.

Третий — фотография- это не только высокое искусство, но есть важная часть индустрии образа. Петербург в этом смысле уникален- в нём избыточная творческая составляющая, множество фотографов европейского уровня. Но сегодня художественная фотография Петербурга страдает из-за того, что у нас нет специализированных фотогалерей, в пятимиллионном городе нет ни одного фотожурнала, хотя во времена Достоевского их было 5, нет фотоаукционов, нет должного числа коллекционеров и покупателей художественной фотографии. Отсутствует подготовка молодых фотографов. Игорь Лебедев — единственный фотограф в Петербурге, который уже много лет является преподавателем детско-юношеской фотостудии «Ф.К.» при Доме детского творчества Петроградского р-на Санкт-Петербурга. Тем не менее, интерес к фотографии растёт, если лет 5 назад на ежегодных выставках в манеже «Весь Петербург» современная фотография была представлена в двух отсеках, то теперь под неё отводится до половины первого этажа.

ЗА: Какие изменения переживает фотография в этой новой ситуации?

> Прежде всего, фотография уходит от прямого высказывания к концептуальному. Без концептуального высказывания сегодня трудно помыслить актуально действующего фотографа. Чистая фотография, пейзаж, например, становится видом антикварного удовольствия. Конечно, полностью она не исчезнет, но актуальность высказывания переходит в другие сферы.

У питерских фотографов есть такая шутка, когда молодой фотограф приходит снять городской вид, то под ногами на гранитной набережной он обнаруживает три глубокие лунки от штативов, которые оставили предыдущие фотографы. Конечно это метафора, но она говорит, что работать так, как будто бы ничего не изменилось уже невозможно. Мы видим уже-сделанными образами, через них или, точнее, ими. Посему пресловутая смерть фотографии, или сюжет фотографии после фотографии по сути фиксируют факт невозможности прямого высказывания. Прямое высказывание как прием, как форма подачи, как первый слой кодирования, за которым — для посвященных — кроется второй слой цитат, аллюзий, диалога с предшественниками и т.д.

ЗА: Почему наступление эры цифрового фото многими современными фотографами воспринимается как трагедия, как очередная смерть той фотографии, в которой запечатленная реальность являлась залогом ее объективности?

> Сегодня говорить о документальности фотографии – значит попасть в XIX век. Фотографии уже давно не надо доказывать право называться искусством, следовательно, ее средства ничем не отличаются от средств иных видов искусства. Каждый художник, использующий фотографию, создает свой собственный визуальный образ. Сейчас такие понятия как объективность или документальность фотографии тоже используются, но уже как некий концепт, а документ в качестве цитаты этой объективности. По большому счету, любая фотография — субъективна в в тоже время является не менее правдивым свидетельством эпохи, чем, например, документация реставраторов или архитекторов.

Что касается цифровой фотографии, то я в книге делаю попытку выделить специфику доаналоговой, аналоговой и цифровой фотографии. Насколько мне это удалось — судить читателям. Один из критериев отличия цифрового образа в том, что цифровая, или дигитальная, фотография тяготеет по форме своей образности к дизайну, то есть к апроприации и провокации модной линии. Электронный образ позволяет себя воспроизводить бесконечно и всегда оригинально, во всех смыслах этого слова: и как копия действительности (какой? это уже другой вопрос), и как винтаж, и как специфичный образ. Цифровая фотография проникает внутрь образов, трансформирует и соединяет несоединимое без видимого следа. Однако в полной мере цифровая фотография себя еще не

проявила (забавная игра слов возникает в отношении цифровой фотографии). Сегодня она переживает лишь начальную стадию, поэтому ее произведения подобны первым автомобилям, поразительно напоминавшим диллижансы, кареты, тарантасы — являются подражанием аналоговой фотографии.

ZA: Можно ли говорить о том, что в процессе фотографирования происходит трансформация естественного в искусственное?

> Постструктурализм, в лице своих идеологов полностью переворачивает все бинарные оппозиции: высокое - низкое, мужское – женское, субъективное — объективное. В этом же ряду стоит противопоставление категорий естественное – искусственное. Поэтому разводить по разные стороны естественное и искусственное мы уже не можем. Зато можем говорить о некоторых концептах. Посмотрите, как происходит эта инверсия: раньше – город, огород, были тем, что выгораживалось и противопоставлялось дикой (естественной) природе. Сейчас же – дикая природа может существовать, только когда она «огорожена», в заповеднике, заказнике или национальном парке. Таким образом, в условиях современной цивилизации естественное становится искусственным, поскольку существует лишь благодаря культурным усилиям.

Подобная инверсия происходит и в фотографии. За XX век все поменялось. Если в начале века мы не можем увидеть женское ню, без эротического подтекста, хотя почти все изображения обнаженных циркачей-мужчин, обнаженных мальчиков – этого эротического импульса лишены, то в конце века все переворачивается. Сейчас трудно найти фотографию обнаженной женщины, содержащую серьезный эротический импульс. Ее образ растворяется в ландшафте, становится то жестким и плотным, то глянцево-непроницаемым и т.п. И напротив, почти немислимо сегодня увидеть изображение обнаженного мужчины, и тем более ребенка без этого подтекста, подозрения. Поэтому тяжело приходится петербургскому фотографу Евгению Мохореву, который работает именно в детской теме. Поэтому его часто обвиняют в порнографии.

ZA: Я так понимаю, что инверсия происходит еще и на уровне преодоления границ внешнего и внутреннего – это актуально для

проблемы телесности в искусстве, а как теперь с этими кодами работает глаз фотографа?

> Фотограф, который работает с некими концептуальными кодами, понимает тело не как анатомический объект, а как семиотическое, аскетическое, ментальное тело, тело как место где нет различия идеального и материального. Художник всегда имеет дело с культурными кодами. Другое дело, что один осознает это, а другой нет. Здесь своеобразно проявляется инверсия естественного и искусственного. Например, все добиваются естественного состояния модели. Этому посвящено много страниц в фотожурналах: как правильно работать с моделью, каковы стадии раскрепощения и вовлечения ее в процессе съемки. Но надо честно признать, что не каждая модель обладает фотографическим потенциалом. Поэтому у многих фотографов есть любимы модели. Но что значит естественное в глазах фотографа? Это значит пластичность модели, дающая возможность реализовать свой проект, выстроить кадр в своей стилистике, спровоцировать у нее нужное состояние. Часто модель сопротивляется. Мне вспоминается наблюдения человека серьезно овладевшим восточными боевыми искусствами. После портретной фотосессии, он сказал, что чувствует себя так, словно провел очень тяжелый и вязкий бой с сильным противником. Фотограф жертвует всеми состояниями ради одного ему нужного.

ЗА: Жан Бодрийяр говорит, что «надо избегать дискурса эстетического — худшего из возможных подходов к фотографии», Как на ваш взгляд нужно говорить о современной концептуальной фотографии?

> Очень просто, - используя концепт. Концепт – это сложная интеллектуальная операция. Но если аналитик работает в какой-то сфере (деконструкции, например), то у него с художником есть общее поле, которое задается современными философскими концепциями. Зная такие концепты как «объект желает быть снятым», «насилие взгляда», «конверсия топоса» и т.д. фотограф автоматически будет подключен к концептуальной фотографии. В этом плане высказывание Якобсона о том, что «каждый новый серьезный вид искусства требует новой критики», я понимаю так, что они должны быть комплиментарны, то есть дополнительные.

ЗА: В своих книгах, выступлениях вы неоднократно поднимали вопрос о фигуре куратора фотовыставок. Однако у нас нет институтов, где бы выпускали «кураторов» и на практике организатор выставок вынужден совмещать разные должности. Кто, на ваш взгляд, оказывается наиболее адекватным этой роли: искусствовед, философ, художник или критик?

> Действительно это сложный и болезненный для меня вопрос. Так как на сегодняшний день у нас нет или почти нет профессиональных кураторов специализирующихся на фотографии. К сожалению, часто «кураторский проект» на деле оказывается просто тематической выставкой, например, «Вода и камень», «Кошки в городе», «Чугунные ограды» и т.д. В таком варианте нет расширения визуального поля новым пониманием реальности. Нет ощущения, что ты не просто что-то увидел, но и что-то понял. А ведь *умное видение* в современном искусстве — условие его существования и оно как никогда востребовано. Это касается и фотографии — она концептуальна по своему существу.

Кураторский проект — штучная вещь. Его должен делать человек, который знаком с современными философскими текстами, историей современного искусства и еще он должен разбираться в фотографии. Плюс к этому он выполняет чисто организаторские функции менеджера, ньюсмейкера, финансового директора и т.д. Но к сожалению, современная ситуация в Петербурге такова, что отсутствие института кураторства вынуждает актуально работающих художников выступать с такого рода проектами. Но, увы, такой «кураторский» проект чаще всего инвалиден: нет, ни продуманной концепции, ни идеологии репрезентации. В итоге все сводится к тематической выставке.

ЗА: Какие кураторские фотопроекты вы бы назвали удачными?

> Один из них, безусловно, это Мэпплторп. Я не скажу, что это был лучший, скорее резонансный проект. Причем те, кто видел и Петербургский и Московский проект, отмечают, что в Москве он был менее «чистым»: графика была размещена отдельно от фотографии. Задуманного диалога гравюр маньеризма и с фотографиями Мэпплторпа не получилось. На эту тему мы провели теоретический семинар «Смотреть/видеть Мэпплторпа», на котором были высказаны разные точки зрения, в том числе и резко критические.

Удачным можно также назвать проект «Посвящение» (кураторы: Ольга Корсунова и Игорь Лебедев). Это был вполне постмодернистский проект, где каждый из фотографов смог отразить тему влияния на свое творчество выдающихся предшественников. В этом посвящении констатация зрелости фотографического контекста. В этом проекте художник говорит: «могу так», но работаю в своем стиле. К несомненным удачам отнесу посвящения Дмитрия Конрадта – Анри Картье-Брессону, Александра Ляшко – Ричарду Аведону, Сергея Свешникова — Дуану Майклсу.

ЗА: Существует такое мнение, что «современное искусство и современная фотография это не одно и то же». Как вы это прокомментируете?

> Это из той же серии парадоксов, как если мы говорим «искусство и литература». Ведь по сути дела, это равносильно противопоставлению «цветы и настурции». Это формально логическая ошибка противопоставлять род и вид. Тот факт, что Центр современного искусства не занимается фотографией, я объяснил бы недостатком кадров, идеологии, понимания, хотя в то же время Центр много занимается видеоартом и компьютерным искусством. Возможно, в этом можно видеть исторические предпосылки, ведь когда все это организовывалось, фотография существовала в черно-белом варианте и возможно казалась не очень современным видом искусства.

ЗА: Фотография и технология – насколько сильна и формообразующая связь сегодня?

> Это абсолютно очевидный факт, что каждое новое направление в искусстве обусловлено вхождением новых технических средств. И здесь есть одна удивительная особенность – в искусстве очень часто люди могут делать то, что в принципе невозможно в науке. Пространство искусства – это зона абсолютной свободы, и когда медиахудожник Стеларк (Stelark), например, свое тело подвешивает на крючьях в галерее, то мы воспринимаем это как чисто художественный акт. Он концентрирует усилия на радикальном моделировании тела и исключении излишних систем и функционально недостаточно загруженных органов. Его лозунг: “Вперед, к постгуманистической эпохе: от биологического тела к кибер-системам”, — является не только

аллюзией известного тезиса о смерти Человека, но и итогом “реального сращивания человека и компьютера, как средства массовой коммуникации”. Этот лозунг — не плод художественной фантазии, но артикуляция “горячей” темы предчувствия будущего тела. Согласно Стеларку, “машины, которые засорили внешний ландшафт, начинают сейчас в микроминиатюрной форме осваивать внутреннее пространство тела”.

Но если бы все это проделывалось в научной лаборатории, то было бы воспринято как бесчеловечное издевательство. Как-то мы обсуждали эту тему с медиа-философом Аллой Митрофановой, которая верно заметила, что если бы было возможным вшить человеку жабры и жить в море, то первым кто это сделал, был бы художник. Но с точки зрения общества и науки это было бы бесчеловечно. Такие крайние формы самопрезентации в искусстве показывают нам условность границы дозволенного.

ЗА: Скажите, а где границы одного произведения и другого в жанре так называемой «документации перформанса». Когда в Екатеринбурге проходил фестиваль фотоперформанса, мне было очень сложно понять, что же хочет увидеть его куратор в стенах своей галереи.

> В подавляющем большинстве художники-акционисты специально делают нехудожественную фотографию, используя самую простую технику. Хотя они вполне могли бы снимать или же пригласить для этого профессионалов. Но именно эта нехудожественная, чисто служебная фотография, подаваемая в жанре документации, где важно то, что изображено, а не сам взгляд на это явление. Как только приглашается художник, то на снимках мы получаем не перформанс, а его переосмысление, здесь рождается уже новый арт-объект.

Недавно я имел случай утвердиться в этом. Презентацию книги «Философия фотографии» в галерее «Борей» снимал Александр Ляшко. Когда он показал свои снимки, то в них я не увидел документации известного мне мероприятия, зато увидел неожиданные ракурсы, эффектные композиции, любопытные сюжеты. В результате получились жанровые фотографии; в них взгляд фотографа оказался во многом вне события, которое он фиксировал. Здесь взгляд художника превалировал над документалистом. Совмещение бывает редко. Тем интереснее оно,

когда проявляется в полной мере. Так в Русском музее выставлялся известный немецкий фотограф Юрген Клауке, который совместил две профессии: с одной стороны, он делал перформансы, с другой – комментирует их с помощью арт-фотографии. Но в этой ситуации различить проживание акции и процесс ее документирования практически невозможно. И то, и другое на высшем уровне.

ZA: Сейчас возобновляется интерес к фотографам-пикториалистам, чем это может быть вызвано?

> Это еще раз подтверждает то, что фотография развивается в рамках современной культуры. Как современная эстрада перепевает старые песни, так современные фотографы обращаются к наследию классиков пикториализма, как к некому стилю. Но в этом случае это не пикториализм в чистом виде, поскольку нет того проживания изнутри, адекватной реальности. Подобно тому, как если кто-то решит пойти на вечеринку в стиле хиппи. Он оденет соответствующую одежду, даже может не мыться две недели, но, тем не менее, мировоззрение его останется современным. Возможно, это обращение к старым формам сигнализирует об исчерпанности существующих стратегий. И это хорошо, значит, зреет взрыв чего-то радикально нового.

Интервью Софье Коробковой. Опубликовано в ZAART. Журнал создателей и потребителей искусства. Искусственное vs. естественное. Екатеринбург, 2005. №8. С. 19-21.