



ТЕКСТ КУРАТОРА	
<i>Есть место на земле, где жизнь проста, люди идеальны, и всё вокруг черно-белое. Это место настолько далеко от реальности, насколько можно себе представить. Но, быть может, оно ближе, чем мы думаем ...</i>	
трейлер к фильму «Плезантвиль» режиссера Гэри Россса, 1998 г.	

В век усилившейся междисциплинарности биеннале современного искусства «Таллиннский Фотомесяц» может показаться пережитком прошлого. Пусть до сих пор существуют фотоклубы и проявочные, фотография в своей материальной форме уже готовиться испустить последний вздох. Своеобразное сочетание механики, оптики и химии в классической фотографии было вытеснено автоматизацией, компьютерными программами и излишним изобилием. Сквозь призму разнообразных художественных работ, выставок, текстов и образовательных семинаров художник Саймон Дюббро Мёллер (Simon Dybbroe Møller) выяснил, каким образом фотография становится всё более абстрактной, теряет свою зачерстневшую форму и сливается с каждым аспектом нашей жизни. Эта выставка служит источником силы, связывая воедино все кусочки головоломки. Выставка **«Ртуть»** идет дальше, расширяя мысль Дюббро Мёллера о фотографическом: здесь мы видим полноценное эссе и групповое собрание произведений разных творцов, найденных материалов и старинных предметов. Текст рассказывает о выставке, выставка рассказывает о тексте – проект демонстрирует взаимовыгодные отношения между исследованием и подачей информации, расширяя фотографический дискурс таким образом, чтобы он охватывал более широкий спектр культурных практик и привычек.

Выставка **«Ртуть»** ни сожалеет о смерти фотографии, ни восхваляет появление новых пост-фотографических техник, ни пытается показать иную точку зрения о материализме прото-фотографической оптики. Напротив, выставка раскладывает по полочкам, в чем разница между «фотографией» и «фотографическим», отбрасывая лишнюю специфику среды и подкрепляя сегодняшнее изменение всей информации. Просто изменив суффикс, мы превращаем существительное в прилагательное. Преобразование дискурса из технологии, привязанной к истории, в атрибут – качество, которое относится к самым разным явлениям. В данном случае мы используем понятие «фотографический» как для того, чтобы описать современные технологии записи, обмена и хранения изображений, так и для того, чтобы объяснить, как изображения влияют на наше восприятие мира и самих себя. Как результат – не столько описание текущего момента, сколько признание одновременного существования будущности и анахронизма, в котором даже архаическое прошлое или наши домислы о будущем воспринимаются и описываются посредством фотографического. Каждое произведение искусства или курируемый

объект выставки подвергаются рассмотрению сквозь призму весьма специфической и надуманной логики; они призваны послужить агентами повествования, созданного Дюббро Мёллером. Такой подход в равной мере соотносится как с дидактическими экспозициями в археологических, архитектурных и научных музеях, так и с выставками конструктивистов, Чарльза и Рэя Имсов или арт-движения Independent Group, которые собирались для обсуждения эстетических, социально-политических и научно-технических факторов своего времени. **«Ртуть»** трактует различные объекты и арт-произведения с точки зрения фотографического, преувеличивая материальные и идеологические условности, присущие этой форме. Выставка касается вопросов воспроизведения, повторения, контраста и разрешения. Влажности и сухости, оборудования и программ, зернистости, фильтров, масштаба, сохранения, смерти, обрезки. Затвора и света, просвета и диафрагмы, линзы и глаза. Здесь фотографическое рассматривается как машина для аналогий.

Пара практически одинаковых фотокамер, изготовленных по разные стороны Железного занавеса, отражают присущую фотографии логику повторения и репликации и дают возможность взглянуть на технический прогресс с противоположных точек зрения. **Несколько слишком больших** зажигалок напоминают нам о том, как часто фотографии товаров в интернете сопровождаются привычными бытовыми объектами для доказательства их масштаба, словно наличие простых предметов внушает доверие к вымыслам, распространяющимся в сети. Гигантский размер зажигалок символизирует мистификацию товаров, обеспечивая, в то же время, ложную индексную точку сравнения. Масштаб этих зажигалок применим к напечатанным на них фотографиям вандального разрушения миниатюрной модели железной дороги, которое произошло в этом году: пьяные подростки воплощают годзилловы фантазии, круша модель нашего мира. Работа **Нины Байер** под названием **«Индустрии человеческих кадров»** (*Human Resource Industries*) схожим образом намекает на фотографическое увеличение – художник демонстрирует пару гигантских баскетбольных кроссовок, которые носил игрок NBA Брук Лопес. Кроссовки, покрытые искусственными слезами и потом, которые используются в текстильной и фармацевтической промышленности, одновременно являются истинной точкой сравнения для отсутствующего тела звезды и поддельными символами его труда и имиджа. Экспонат **Эдит Карлсон «Драма у тебя в голове IV, не смотри вниз»** (*Drama is in Your Head IV, Don’t look down*) – стая бакланов, прожорливых мокрых птиц устаревшего прошлого, которые погибли и были отлиты в гипсе, отражают внимание фотографии к смерти, консервации, воспроизведению и всё более растущему контролю над влажностью и сухостью. **Йохен Лемперт**, представивший работу **«Без названия (муха)»** (*Untitled (fly)*), демонстрирует, как фотография навсегда замораживает движение, и как бы сравнивает зернистость

снимков, сделанных пленочной мыльницей, и размытое видение мира глазами мухи. Еще один участник выставки, **Томас Байрл** в своей работе **«Кукольная анимация»** (*Dolly Animation*) исследует религиозные и биологические последствия фотографического воспроизведения, демонстрируя фрактальное изображение.

«Блю марбл» (*The Blue Marble*), первая фотография планеты Земля, изображена в четырех экземплярах, повернутых в разные стороны, что как бы является своевольной интерпретацией политической ориентации Земли. Эта историческая фотография позволила взглянуть на единую и уязвимую планету, одновременно делая Землю искусственной и словно созданной руками человека; это снимок из прошлого, увиденный тогда впервые, и который больше не был повторен человеком в последующем. Пожалуй, можно сравнить этот серьезный поворотный момент с работой **Хейджи Шин «Ребенок 15»** (*Baby 15*): фотограф запечатлела ребенка в момент появления на свет, проводя параллель с тем, как ореол мистики, окружавший человеческое тело, был развеян с помощью изображений. Фотография одновременно напоминает зрителю о традициях портретной съемки и о типичных избитых приемах коммерческой съемки новорожденных. Фотография Хейджи Шин, противопоставленная репродукции известной картины **Гюстава Курбе «Происхождение мира»** (*L’Origine du Monde*), начинает новый дискурс со своим предшественником касательно статуса реализма, происхождения, интимности и продолжения рода. Это новое «происхождение мира». Наше существование начинается внутри фотографического и проходит через фотографическое.

Прошлое возвращается в виде проекции «изображения-компенсации»: Гарвардский художественный музей собирается ненадолго восстановить триптих **Марка Ротко**, оригинал которого со временем сильно испортился и потерял цвета, став почти черно-белым, как старое фото. Глядя на проекцию на пустой стене, мы замечаем разницу. Фотографическое здесь преподносится как переходная сила, которая соединяет прошлое и настоящее, монохром и цвет, исходный материал и эфемерность, а также возвышает уникальную техническую составляющую искусства. Еще один пример фотографического, влияющего на другие сферы жизни, – это презентация редких фотографий, сделанных датским учителем, астрофизиком и фотографом-любителем **Софусом Тромгольтом**. Он первым попытался зафиксировать северное сияние, прибегнув к высокочувствительной дагеротипии, однако, когда первые попытки не принесли успеха, Софус аккуратно нарисовал природное явление, а затем сфотографировал рисунок и представил фотографии в научный журнал. Их долгое время ошибочно считали действительными изображениями северного сияния, делая поправку на признаки давности и другие дефекты, присущие ранней фотографии.

Мы воспринимаем новые реалии, глядя в зеркало заднего вида. Используем двусмысленные

сельскохозяйственные термины: удаляем зерно, работаем в поле, сеем культуру, обрабатываем, пожинаем плоды труда. **Несколько больших рулонов** сена в главном выставочном пространстве напоминают деревенские пейзажи, мимо которых мы проезжаем по дороге из одного города в другой. Многочисленные одинаковые рулоны мелькают за окном, словно их скопировали и вставили до самого горизонта: на это же способно бесконечное производство, массовый сбор и сжатие информации, ставшие уже неотъемлемой частью фотографического. Эти тюки сена – своеобразные указатели соскоба ландшафта. Рядом **видео, где трактор вспахивает поле**, которому противопоставлена стоковая компьютерная графика, где **космический вездеход** размечает свой путь – оба поднимают в воздух клубы пыли. Реальное или виртуальное, земное или космическое, устаревшее или футуристическое, живое или мертвое – и то, и другое – это перо, которое пишет по телу поверхности. Претензии фотографии на достоверность с помощью сравнения (некоего отпечатка или физической связи между фотографией и объектом, на ней изображенном) больше не существует, она стала абстрактной и искусственной. Однако, как в зацикленном компьютерном видео под названием **«Ради чего просыпаться вечером»** (*A reason to wake up in the evening*), представленном **Эндрю Норман Уилсоном**, мы хотели бы знать, что укусы на нашем теле – это комариные укусы, и так же слышать звук затвора, делая снимок экрана. Мы снова и снова видим один и тот же компьютерный видеоряд: комар вонзает нос в кожу и вытягивает информацию: он аморальный нарушитель границ, ненасытный паразит. Дело не только в том, что реальность заражена виртуальным, и не в том, что сейчас нельзя быть уверенным в достоверности изображения, а в том, что всякий обмен материалами и всякое изображение стали алчными векторами, децентрализованными и бесконечно взаимозаменяемыми инструментами фотографического.

От селфи-подов до эндоскопов фотографию окружает несчетное количество причудливых предметов, позволяющих фотографии добиваться того и видеть так, как не может человек. Вот что Дюббро Мёллер называет в своем эссе «фотографическими подмостками». Среди экспонатов выставки – **винтажная операторская тележка Nordisk Film**, одной из старейших киностудий в мире, известной благодаря тому, что они снимают разные окончания для своих фильмов в зависимости от страны проката. **Установка для DSLR-камеры**, позволяющая плавно перемещаться в пространстве, выставлена без камеры и без оператора: она выглядит, как нетерпеливая собачка (лучший друг человека). Мы видим ещё один объект: **велосипед под замком; на нем имя владельца: Кен Бёрнс**. Это известный режиссер документальных фильмов, который с большим пристрастием применяет к неподвижным фотографиям инструмент приближения и отдаления, таким образом оживляя их и делая более динамичными. Он настолько часто прибегает к такой уловке, что именем Кена Бёрнса назвали эффект в iPhoto.

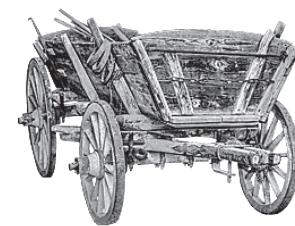
РТУТЬ

Саймон Дюббро Мёллер

Технический и компьютерный миры всегда были связаны с безмолвной аналоговой материальностью. На наших лэптопах есть рабочие столы, окна, папки и мусорные корзины. Виртуальный интерфейс пользователя через скевоморфные элементы дизайна связан с привычной нам повседневностью. «Ртуть» рассказывает об обратном. О нашем восприятии окружающего мира, материальной среды и исторических событий под воздействием технологического прогресса. Эта выставка о том, как уже устаревшие, отживающие свой век технологии влияют на наше восприятие палитры настоящего.



Когда мы нажимаем на кнопку фотокамеры, чтобы сделать снимок, то раздается щелчок, напоминающий нам звук работы аналоговой камеры. Несмотря на то что мы все еще слышим щелчок фотозатвора и звук, сопровождающий опускание зеркала, то, что мы получили в этот момент, – совсем не фотография, а просто ритуал, едва ли имеющий что-то общее с оригиналом.



Если одним из главных свойств фотографии является ее индексальность, тесно связанная с процессом производства аналоговой фотографии и ее материальной основой, то сегодня такой фотографии больше нет. Фотографические изображения никогда еще не были настолько распространены, как сейчас. Но если говорить о фотографии как о материальном, как о процессе, когда линза строит на поверхности светоприемника действительное изображение объектов съемки и фотографию необходимо химически обработать перед печатью, то все это давно кануло в лету. Фотография – это уже не неуклюжая механика или муторная химия. Она больше не мокрая, зернистая и ограниченная. Она стала пиксельной, бесконечной и нематериальной. Цифровая фотография – это не реальная фотография, это скорее сбор данных, чем создание изображений. Это перевод

«свободной» – ей нечего прятать; труд, красота, самосовершенствование и отдых объединились в создании искусственного, сексуализированного и капитализированного образа. Послушный образ манекена «портит» работа **«Флагман» (Flagman) Элке Кристуфек**: ее манекен с небрежным белым гримом пьяно прислонился к витрине, спустив штаны. Образ бизнесмена, который потерял самообладание и, ведя себя как клоун, противится тому, чтобы его использовали в качестве изображения. Экспонат под названием **«Коллекция пришельцев-беженцев» (Alien Refugee Collection)** автора **Сон Тьё** представляет собой безголовый манекен, одетый в клетчатый материал, из которого делают баулы, в которых мигранты по всему миру носят свои вещи. На манекене образ из коллекции 2013 года, где использовали такую же клетку, что и на баулах – экспонат призван указать на перемещение людей и вещей и на ставшую привычной эксплуатацию образа бедности как в моде, так и в искусстве. **Нина Байер и Джон Миллер** представили зрителям пару хорошо одетых детей с фарфоровыми собачками. Они стоят в поддельном брендовом пакете, покрытом искусственным снегом – напоминание о логике повторения, индивидуально изготовленных аксессуарах и застывшем жизненном мире, которые неразрывно связаны как с фотографией, так и с витриной.

Фотографическое прочно укоренилось во всем, что мы делаем, встречаем и о чем думаем. Фотографическое стало частью окружающей среды или, точнее, стало тем, в чем окружающая нас среда себя проявляет. **Выставленная стеклянная фотокамера марки Hasselblad** – это как раз то, чем сегодня является фотография. Hasselblad – это символ-анахронизм фотографии среднего формата, заменяемое специализированное оборудование, единственная камера, побывавшая на Луне. В ходе своей истории фотография являлась и буквально, и фигурально черным ящиком, сейчас же она прозрачна – опустошенная оболочка прежней себя и в то же время могущественная, как никогда прежде.

Все три объекта выставлены на автоматически вращающихся столах, которые являются одним из главных инструментов современного фотографа, позволяя не только снять объект со всех ракурсов, но и создать изображение с обзором в 360° или просканировать объект в трех измерениях. В эпоху фотографического границы между движущимся и неподвижным стали размыты, а фотографическая презентация из плоской формы перешла в круглую.

Подобно тому, как целый организм изображают на двухмерной поверхности, **Александра Биркен** в своей работе **«Скотт Рассел» (Scott Russel)** демонстрирует зрителю «освежеванную» кожаную мотоциклетную защиту – доспехи для совместного передвижения человека и машины, и в то же время шкура животного, используемая для защиты шкуры другого животного (что напоминает нам о раннем методе фотографии – паннотипии, когда кожа использовалась в качестве основы, вместо стекла, металла или бумаги, и также использовался животный желатин, при более поздней печати фотографий). И если скульптурная работа Александры Биркен символизирует человеческое тело посредством расслоения, то в музыкальном видеоклипе на песню **D’Angelo «Untitled (How Does It Feel)»** объектив камеры тщательно исследует человеческое тело, словно и без того живой и движущийся американский R’n’B певец нуждается в «пробуждающем мертвых» эффекте Кена Бёрнса. Музыкант, как скульптор, трудившийся над идеальной формой своего тела ради того, чтобы мгновенно стать лучшим образцом фотогеничности, подкрепляет высказывание Сьюзан Зонтаг: «Реальность подвергается пристальной проверке на предмет ее верности фотографиям». Как и в стеклянной скульптуре **Райта Прятса** под названием **«Оскар С1» (Oskar C1)**, мы наблюдаем себя сквозь ложную прозрачность экрана, вибрирующего между плоскостью и присутствием, голый материальностью и светом, а наше изображение и поведение усиливаются и распространяются посредством механизмов мема.

В главных витринах Таллинского Дома искусства выставлена серия различных художественных работ, каждая из которых использует манекен в качестве материала, тем самым анализируя излюбленный как в торговле, так и в современном искусстве прием: синтетическое тело предстает как изображение и замена реальному зрителю/потребителю. Экспонаты, правильно разместившиеся между знаменитыми скульптурами **Юхана Раудсеппа «Труд»** и **«Красота»**, можно воспринимать и отдельно самих по себе, и как часть некой групповой фотографии. Они вызывают в нас мысли о стандартизированных телах, идентичности, индивидуальности, стиле и коллективном. Работа **«Потеющий киборг» (Cyborg Sweats) Джорджии Гарднер Грей** – это наклонившаяся женщина-манекен, одетая в спортивную одежду и покрытая потом, что намекает на присущий неолиберальности мазохизм в достижении идеального женского образа и особенное сочетание труда и отдыха во время занятий фитнесом. Манекен выглядит уставшей, однако преподносит себя

света в зашифрованную числовую последовательность, которая может стать чем-то еще. Наступило время постфотографии. Эра фотографии.



У фотографии как материального процесса век довольно-таки недолгий. Отправной точкой можно назвать ядовитые ртутные пары фотопластинок, а финальной – созданные при помощи компьютерной графики сцены в фильме «Терминатор-2», где демонстрируется убийца T-1000, андроид из ртутного серебра. Ранние фотографии были чистой алхимией. В процессе дагеротипии – первой общедоступной технологии фотографирования – для производства фотографии использовались ядовитые пары ртути. За ее возбуждающие свойства ртуть стала называться «живым серебром». Этот живучий элемент мы и сейчас часто находим в составе нашей аппаратуры.

Особое свойство дагеротипа – возможность выглядеть и как позитив, и как негатив, в зависимости от угла, под которым его рассматривают, от того, как он был сделан и от того, какой фон – светлый или темный – отражался от металлической пластины. Единственный способ достичь подобного эффекта – обработать фото сначала под одним, а затем под другим углом. Точно также единственный способ создать выполненное фотографией правдивое изображение – обрисовать его как можно подробнее.

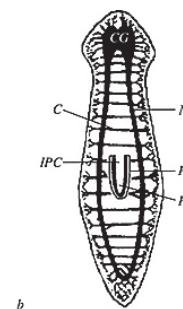


Якоб фон Икскуль, родившейся в Эстляндской губернии биолого балтийско-немецкого происхождения, предположил, что разные животные организмы воспринимают мир по-разному. Они являются объектами собственного умвельта – особого мира, своего специфического «пузыря». Икскуль описывает разницу между животными исходя из окружающего их пространства: «Глазами мухи [мир] выглядит куда проще, чем глазами человека». Икскуль предположил, что разные биологические виды ощущают мир в определённом ритме, в своем собственном субъективном восприятии. Он предложил использовать фотографические технологии как средство, позволяющее зафиксировать эти вариации. Таким образом, фотография Лемперта «Без названия (Муха)» (Untitled (Fly)) не просто рождена камерой, специально

приспособленной зафиксировать движение мухи, а демонстрирует нам, как по-разному воспринимают мир камера и муха, как они взаимодействуют. Мы же на фотографиях конкретных предметов часто ищем следы технического вмешательства – зернистость, размытость, цифровой шум.



Всем знакома фотография птички-колибри, парящей в воздухе: в кадре словно застыл взмах ее крылышек. Камера фокусируется на оперении колибри, тогда как задний план остается размытым. Это не просто фотография птички, это еще и демонстрация возможностей фотографии и ее технического прогресса. Для того, чтобы зафиксировать столько быстрое движение, необходимо, чтобы диафрагма объектива была максимально широко открыта. Это позволит получить минимальную область резкости, как бы «изолировать» колибри от остального мира. Красивая, крошечная колибри быстро движется и вместе с тем словно замирает в воздухе, что позволяет идеально продемонстрировать всю магию камеры. А вот произведение 2008 года «Без названия (Муха)» – полная противоположность подобным целям. На черно-белом фото зафиксирован полет крошечной мухи на фоне размытого окна. Малюсенькое существо в мире куда большем, чем оно само, почти растворяется в желатиносеребряном отпечатке. Выбор объекта удивительно отражает технологические пристрастия и идеологические взгляды фотографа. Колибри питается нектаром, муха питается нечистотами. Колибри летает среди цветов, тогда как муху мы находим в самых неприятных местах, она и сама – самый неприятный из всех вредителей. Колибри цветная, а муха – отвратительно монохромная. Колибри словно плывет, демонстрируя себя, а муха просто суетливо мечется туда-сюда без какой-либо логики.

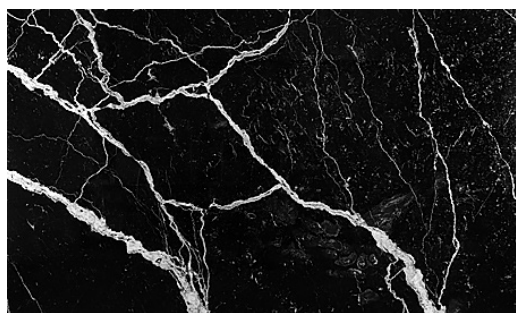


Сегодня фотография – это остановленный момент, когда объект отрывается от своих корней, освобождается от багажа прошлого, меняет границы, мутирует и является в разных образах. Словно

планария – беспозвоночное животное, способное регенерировать внутренние органы из частей собственного тела. Эти едва видимые плоские черви, будучи обезглавленными, могут хранить старые воспоминания, даже отрастив новую голову. Фотография регенерировала в бесчисленное множество разумных форм.

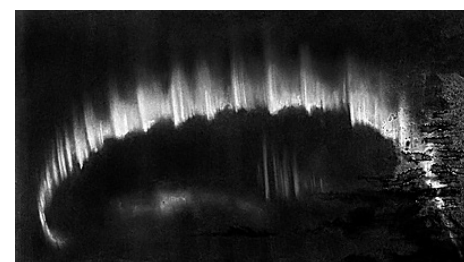


Фотография стала своего рода шкалой измерения, ртутью в термометре. Чем-то, что мы – совсем как Энди Бреннен в сериале «Твин Пикс» – постоянно таскаем с собой, с чем связываем все вокруг. В заметке «Кафка и его предшественники» Хорхе Луис Борхес пишет о том, как произведения Кафки повлияли на его предшественников, или на то, как по Кафке мы воспринимаем произведения авторов, живших задолго до него. Барнетт Ньюман однажды сказал: «Первый человек был художником. (...). [Он] изваял идола из грязи раньше, чем изобрел топор». Много лет спустя Адитья Мандаям (или Бруд) заметил: «Первый фотограф был слепым». Сегодня мы рассматриваем все через фотографию. Глядя на черный кусочек мрамора, мы отмечаем, как он блестит. Это очень фотографично. Мы разглядываем улиток и мидий, белые прожилки мрамора, похожие на вены, и эта кристаллическая метафора известняка напоминает нам снимок, проявленный из испорченного негатива.



Появление новых медиасредств есть результат технического прогресса, часто стимулированного военной экономикой или неустанной жаждой обогащения. С помощью новых медиа мы выражаем себя. В какой-то момент использованные в медиaprостранстве инструменты устаревают и в итоге сохраняются только в языке. То же самое происходит сейчас и с фотографией. В Instagram она пропущена через фильтр, в Фотошопе к изображению применены спецэффекты, и фотография становится абстрактным понятием, как бы прилагательным.

В 1880 году Софус Тромгольт, датский учитель, фотограф-любитель и ученый-самоучка, открыл в норвежской деревне Каутокейно частную обсерваторию. Его целью было изучать и фотографировать полярное сияние – потоки сталкивающихся с нашей атмосферой заряженных частиц солнечного ветра. Несмотря на то что Тромгольт использовал самый чувствительный дагеротип того времени, фотографу не удалось запечатлеть даже тени танцующего света. Вместо этого Тромгольт тщательно этот феномен зарисовал. Сначала – полярное сияние в цвете, а потом перевел все это в черно-белые тона. Позже сфотографировал свои рисунки, там самым как бы возвращаясь к точке отсчета, к этимологии фотографии – «рисункам светом». Позже зарисовки Тромгольта были сфотографированы и опубликованы в международных научных журналах вместе с записями ученого. До сего дня эти снимки ошибочно принимаются за первые достоверные фотографии северного сияния. На самом же деле это являлось фотографией, воспринятой как достоверный факт. Рваные края, заштрихованные области, царапины, размытость в сочетании с нечеткостью эскизов послужили своеобразными фильтрами, похожими на те, которые мы теперь называем аутентичными «винтажными» фотографиями.



Каталог магазина ИКЕЯ с его тонкими, прилипающими к пальцам страничками, выглядит вполне обычно. Дизайн, содержание картинок и текста, казалось бы, не особо менялись уже последние лет тридцать. На самом деле перемены имели место – незаметные, но фундаментальные. В наши дни столы, стулья и лампы создаются с помощью компьютерной графики. Изображения в каталоге только имитируют фотографию, но это уже не она, а фотографика. Здесь задача – создавать документальные картинки того, чего на самом деле пока не существует. Создавать что-то, что только возникнет, если на это появится запрос.



Безымянные, не имеющие автора стоковые фотографии – это, как правило, открытые, пустые метафоры, предполагающие бесчисленные возможности интерпретации и применения, неограниченное количество покупателей. Эти изображения изначально символичны, лишены конкретики и чем больше значат, тем выгоднее становятся. Эти фотографии могут использоваться когда угодно и где угодно, в них вкладывается невероятное количество смыслов, ключевых слов, фраз, символов и прочих метаданных, что позволяет бесконечно применять для самых разных сценариев. Став «видом изображения», что может адаптироваться и эволюционировать, такие снимки будут процветать и использоваться снова и снова. Так как в производство стоковых изображений вкладывается все больше и больше средств, они становятся более специфическими и в тоже время все более универсальными. Это связано со старой проблемой производства изображений в целом, с поиском баланса между чем-то привычным и оригинальным, знакомым и новым, массовостью и исключительностью.

Каждый день сотни миллионов фотографий публикуются в соцсети Instagram. Кто-то может поспорить с тем, что фотографии превратились в «белый шум»? Большую часть отщелканных нами кадров никто никогда не увидит, включая нас самих. Они будут сохранены и забыты, а чуть позже новые технологии превратят жесткий диск, на котором они хранятся, в непригодный для использования. Аналогично гипотетическому коту мысленном эксперименте Шредингера: изображения и существуют, и нет. Даже если жесткий диск все еще в рабочем состоянии, считать «спящие» данные фотографиями – слишком примитивно. Жесткий диск – это нечто вроде черных ящиков самолета. Фотографии, которые там хранятся – вроде аудиозаписей, они будут прослушаны только в случае крушения.

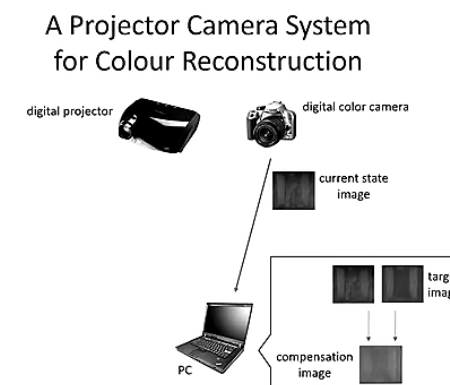


Сегодня, фотографируя, мы пользуемся в основном телефоном – устройством, созданным для передачи звуковых сигналов. Можно сказать, что сегодняшние фотографии ближе к устной речи, чем к аналоговому фото. Только подумайте, в какой саморазрушительный процесс мы вовлекаем себя, занимаясь т. н. секстингом – пересылаем друг другу фотографии сексуального толка. У подобных сообщений существует собственная грамматика и правила, и они меняются быстро, даже быстрее, чем речь.

Самое первое зафиксированное фото сделал Жозеф Нисефор Ньепс из окна своей фотостудии в 1826 году, экспозиция длилась 8 часов. За время работы над фотографией тени во внутреннем дворе по ходу движения солнца перемещались и на фотопластине отразились с обеих сторон. Это стало началом взаимодействия фотографии и времени, предвестником двуликих янусоподобных отношений: начала и врат, переходов и времени, дуальности, дверей, входов и выходов, будущего и прошлого.



Фотографии серии «до» и «после», сравнивающие результаты диет, действий на кожу всевозможной косметики, в том числе лекарств от угрей, часто представлены в разных вариантах. Изображения «до» – в черно-белом варианте, снимки «после» – цветные. Когда мы думаем о прошлом, то видим мир в серых тонах, сквозь фотографическую абстракцию. В 1962 году Марк Ротко нарисовал «Гарвардские фрески» для пентхауса столовой университета. Вопреки первоначальному соглашению, шторы в комнате не закрывали, поэтому деликатно окрашенные стены в течение многих лет постоянно подвергались воздействию солнечного света. Фрески иссыхали, пока некоторые участки не стали бледно-белыми, а другие – грязно-черными. Рисунки обвалились, став собственными черно-белыми версиями.



Эмфериическая алхимия Ротко (малиновый на основе костного клея, яичная масса, рубиново-красный и ультрамариново-синий, смешанные вручную с горячим костным клеем) сделала реконструкцию этих произведений делом сложным. Работы, запертые в хранилищах на десятилетия, получили вторую жизнь только когда команда консерваторов и ученых разработали новый альтернативный способ реставрации. Вооружившись

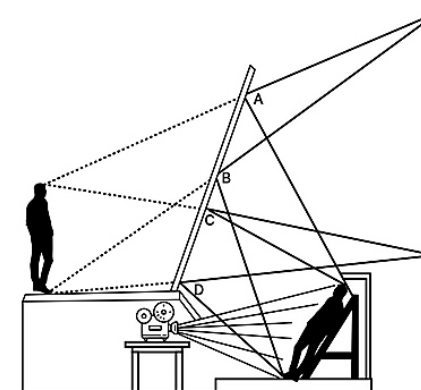
цифровым проектором и проецируя свет на фрески, реставраторы пиксель за пикселем восстанавливали утерянные краски. Для идентификации аутентичных цветов фресок использовались оцифрованные документальные снимки Kodak Ektachrome. Их сравнивали с неповреждённой шестой фреской, а также с сохранившимися фрагментами росписей. Полученные результаты были коррелированы с поверхностями фресок. Таким образом создали «компенсацию изображения». Теперь проекция действует в течение всего дня и вечером перед закрытием Гарвардского художественного музея торжественно выключается. Сегодня эти росписи одновременно могут быть как картинами, так и экранами.

В отличие от современного фотоискусства, где аналоговые фотографии часто обработаны при помощи специальных средств (в социальных сетях настоящее представлено как потенциальное будущее, прошлое симитировано с помощью эффектов выцветания, зернистости и царапин на пленке), компенсация изображения возвращает объекту надлежащее качество. Это позволяет нам ненадолго заглянуть в прошлое, дает возможность увидеть эти картины в их прежнем красочном великолепии. Таким образом фотографика – это разница, граница между реальностью, историей и деградацией материального, и кроме того – идеализированная вневременная картина. Мы привыкли к черно-белым репродукциям цветных фотографий, но настоящий парадокс – это обработка черно-белых работ в цвете. Фотографика – это орудие правды, это площадка несоответствий и медиаций. Изолированная проекция, которая одновременно является мостом и в воображаемое прошлое, и в цифровое будущее.

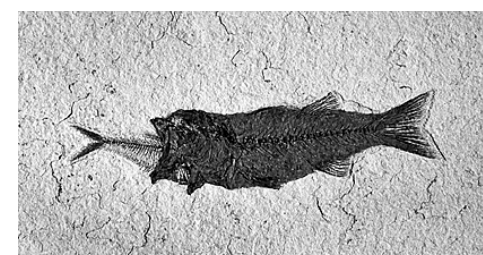


Картины Ротко славны тем, что излучают внутренний свет. Но в данном случае как раз свет внешний является для полотен мародером, разрушающей силой и в то же время омолаживающим фактором. Это что-то вроде приложения Face app, которое с помощью определенных алгоритмов может состарить нас или сделать моложе. Что-то подобное происходит в процессе перевода аналогового в цифровое, в ходе слияния аддитивной (красный, зеленый и синий) и субтрактивной (голубой, пурпурный и желтый) цветовых моделей. На фотографиях, воспроизводимых цифровыми проекторами, черные линии окружают каждый

пиксель. Это называется «эффектом mosquito сетки», потому что линии напоминают нам сетку, защищающую дом от насекомых. Фотография делает мир размытым, а отличительной чертой цифрового снимка является его острота. Кодированное изображение, которое проецируется на помутневшие фрески Ротко в Гарварде – результат компьютерных исследований и расчётов. Для того чтобы избавить фрески от нежелательного цифрового налета, команда гарвардских реставраторов сделала изображение слегка размытым и дымчатым, что и является характерным для фотографики. Изображение проецируется без излишней фокусировки.



Призрак Пеппера – техника иллюзионизма, впервые использованная Джамбаттиста делла Порта в 1584 году в его работе *Magia Naturalis*. В ней он описал иллюзию, которая называется «Как мы можем видеть в камере вещи, которых нет». С помощью этой техники голограмма умершего репера Тупака Шакура смогла «выступить» вместе с Snoop Dogg и Dr. Dre на музыкальном фестивале Коачелла (Coachella) в 2012 году. Зрители наблюдали анимированное отражение реальных фотографий, а в экспериментах же Порта реально существующие предметы (анимированные они или нет) помещались в скрытую под сценой комнату, что позволяло создать присутствие призрака. В этом и заключается существенная разница иллюзии и представления. Оба действия, находясь в промежутке «до» и «после» появления фотографии, являются фотографикой. А фотография бессмертна. Она – словно труп, реанимированный капиталом с помощью приложений и теперь существующий. Иными словами: фотография умерла. Наступила эра живой смерти.



Эдмунд Карпентер говорил: «На самых первых этапах каждый новый информационный носитель содержит что-то,

что было в только что устаревшем, ему предшествовавшем: писари переписывали устные легенды, с помощью принтеров перепечатывались старые рукописи, Голливуд снимал фильмы по книгам, радио транслировало концерты и водевили, по телевидению показывали старые фильмы, на магнитную ленту переписывались записи с виниловых пластинок». Это нечто от логики пищевой цепочки, когда вновь приплывшая рыба съедает старую, нечто вроде энгастрации – кулинарной техники, когда одна птичья тушка фаршируется мясом другой птицы. Индейка фаршируется гусем, гусь – фазаном, фазан – курицей, курица – уткой, утка – цесаркой, цесарка – чирком, чирк – вальдшнепом, вальдшнеп – куропаткой, куропатка – ржанкой, ржанка – тупиком, тупик – дроздом, дрозд – молочницей, молочница – жаворонком, жаворонки – ортоланской птичкой-овсянкой, овсянка – камышевкой садовой, камышевка – оливкой, оливка – анчоусом, фаршированным одним-единственным каперсом. Короче говоря, мы сейчас проживаем стадию понимания и объединения.



Есть что-то душераздирающее в том, как новые технологии, вытесняя им предшествующие, тем самым вписывают себя в генеалогию медийных средств. Документальный сериал 1990 года «Гражданская война» был снят с помощью замедленного зум-эффекта с использованием тысяч и тысяч архивных фото. Эта попытка «оживления смерти» произвела на Стива Джобса такой эффект, что он даже выкупил имя продюсера, после чего метод, известный теперь как «эффект Кена Бёрнса», был применен в iPhoto.



Основа нашей самооценки в том, что человек – это нечто большее, чем животное, и нечто иное, чем машина. Одной из таких машин является камера. Камере требуется мотив, она должна

быть сфокусирована на чем-то, и этим мотивом часто является животное. В 1794 году Антуан Лоран Лавуазье, сопоставлявший животное и (паровую) машину, писал, что «дыхание – это всего-навсего процесс медленного сгорания углерода и водорода, аналогичный тому, что происходит в горящей лампе. Дышащие животные – это горючие тела, сжигающие и поглощающие самих себя». В свете этих открытий результат промышленной революции, в ходе которой двигатель внутреннего сгорания вытеснил с улиц и фабрик тягловых животных, был вполне логичен и предсказуем. Как заметил Джон Бергер, животных, которых во время аграрной революции использовали в качестве машин, позже стали пускать в дело как сырье, а потом, во время индустриализации, и в качестве промышленного товара. Процесс производства фотографии и промышленный капитал были всегда неразрывно связаны. На создание нового эффекта движения Apple вдохновил многосерийный документальный фильм Кена Бернса. Сага о одном из значительных событий американской истории начинается со слов «Дженерал Моторс представляет: фильм “Гражданская война”».



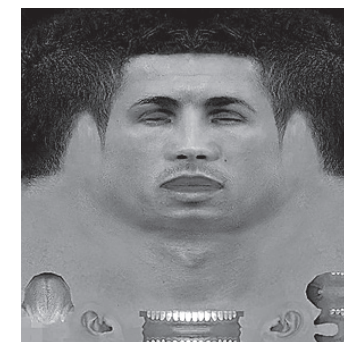
В каменном веке художники использовали для работы жиры, кровь, костный мозг, альбумин, урину и прочие красители животного происхождения, смешанные с измельченными до порошка костями. А при производстве фотопленок ключевым компонентом является желатин, также производимый из костей животных. Скелета лошади достаточно, чтобы произвести около 20 000 катушек фотопленки. Можно сказать, что аналоговая фотография животного является как бы продолжением идеи Роланда Барта о том, что фотография – это тавтология во плоти. Как игрушечный тюлень, сделанный из тюленьей кожи. Рефлексивным эквивалентом этому можно бы назвать ландшафтную фотографию, где содержатся титан или вольфрам, золото или медь, другие так называемые редкие природные элементы, использующиеся сегодня для производства чипов для фотокамер. Фотография все еще остается исключительно материальной.



В 1996 году Чарльз О'Риэр, фотограф журнала **National Geographic**, по дороге к своей подруге, жившей в Северной Калифорнии, на снимке запечатлел зеленые холмы и голубое небо с белыми облаками. Шторм только что прошел, после зимнего дождя все стало ярко-зеленым. Фотографировал О'Риэр среднеформатной камерой Mamiya RZ67 на пленку Fuji's Velvia, позже продал снимок компании Билла Гейтса, занимающейся стоковыми фотографиями. В 2000 году предприятие Microsoft приобрела лицензию на использование этого фото в качестве заставки операционной системы Windows XP. Таким образом снимок, названный «Безмятежность», стал самой просматриваемой фотографией в мире.



Когда мы в конце лета проезжаем мимо полей и наблюдаем пространство, усеянное бесконечными, совершенно одинаковыми тюками сена – будто бы сжатыми точками материальности, то наше внимание рассеивается: мы следим за навигатором, движением и огромными сельскохозяйственными просторами. Наше восприятие этих пейзажей изменилось. Раньше подобные сельские уголки воспринимались чем-то идеальным в свете индустриального прогресса. Сейчас это нечто объединенное сельскохозяйственной, индустриальной и цифровой революций. Несмотря на полноценный уход за освоенными землями и существование машин невероятной грузоподъемности, эти пейзажи выглядят словно цифровые, а тюки сена будто бы «скопировали» и «вставили». Они являются маркерами будущего, создают ритмичную, бесконечную картинку. Это картина сжатия, без неестественной зернистости или резкости. Мы знаем, что сено – это бывшая трава, которую можно использовать в качестве корма, изоляционного материала или подстилки для животных. Некоторые ученые утверждают, что осталось не более ста сезонов сбора урожая; нам известно, что ресурсы не бесконечны. Иллюзия достатка, даже своеобразного переизбытка, связана не с пейзажем, а с цифровой фотопродукцией. Урожай же собирают и обрабатывают автоматически, фотографика – это не о том, чтобы вовремя сорвать цветок (Анри Картье-Брессон называл это «решающим моментом»). Это о том, чтобы убрать все поле целиком.



Фотография выравнивает мир, делает его рациональным. Это способ презентации всего объекта через один его аспект, как представление всего дома через его фасад. Мы знаем, что в разных культурах очень по-разному понимают, как целиком изобразить объект на плоской поверхности. Коренные американцы, жившие на северо-западе тихоокеанского побережья, рисовали изображения, удивительно напоминающие персонажей современных видеоигр, загружаемых в формате 3D. Антрополог Эдмунд Карпентер в главе *Seeing In The Round* своей книги *Oh, What A Blow That Phantom Gave Me!* пишет, что художники Британской Колумбии «изображали медведя со всех сторон – в анфас и в профиль, сзади, сверху и снизу, изнутри и снаружи, и все это одновременно». Еще удивительнее получается, когда двумерное сливается с трехмерным. 3D «кожа» в компьютерных играх выглядит проще – там нет костей и мышц, это скорее как шкура представленная двумерно шкура животного, снятая с его плоти, при желании перекрашенная и «одетая» на это или другое животное. В детской французской книжке «Анатомии месье и мадам» (*Monsieur et Madame Anatomie*) кожа описывается как «эластичная оболочка, покрывающая все тело». 3D «кожа» позволяет выбрать внешний вид на свой вкус, как бы «надеть» кожаную куртку. Пытаясь натянуть на мир кожу, переодеть его, мы делаем первые шаги в будущее, на территорию фотографикки.



Отношения камеры и трехмерного пространства менялись с течением времени. Например, появление операторской тележки (англ. dolly) позволяло камере медленно передвигаться в пространстве. Сегодня это устройство не только помогает дублировать движения человеческого тела, но и отделить от него камеру. Как заметил режиссер Дзига Вертов, камера, не

ограниченная движениями оператора, может отслеживать то, что остается незаметным для его глаза. Это были первые дни «независимости» фотографического изображения. Английское слово dolly, послужившее названием операторской тележки, уходит корнями в прошлое. Когда-то словечком «долли» называли женщину или девочку из низших слоев общества, чаще всего прислугу. Перед глазами сразу всплывает образ горничной, которая постоянно находилась в движении, заботясь о любой нужде хозяина. Движения служанки воспринимаются словно движения машины, как нечто само собой разумеющееся, повторяющееся, что-то, что не требует усилий. Это делает женщину воплощением средства передвижения, невидимым инструментом.



Еще одна дальняя кровная родственница операторской тележки – это «Прялка Дженни», промышленный ткацкий станок, в свое время считавшейся агрессивным изобретением. Или еще одна кузина тележки Dolly – «Ленивая Сьюзен», вращающийся стол, который так часто используется в ресторанах Китая. Dolly такая же родственница и гончарного круга, древнего устройства для лепки изделий из глины. А этот круг – предок современного профессионального фотооборудования. Оно позволяет при помощи электропривода камере не только делать статистические фото с разных углов, но и создавать обзорные виды на 360 градусов или сканировать объекты в трех измерениях. Фотографическая визуализация превратилась из плоской в объемную. Этот панорамный обзор напоминает археолога, вертящего в руках только что найденный артефакт, чтобы рассмотреть его со всех сторон. Только все это происходит на расстоянии. Парадоксально, но это вращение предмета не делает его более похожим на реальный, оно придает ему виртуальную сущность, делает изображением.



Снятый в 2000 году видеоклип по песне *Untitled (How Does It Feel)* Ди Энджело – это авантюра, в итоге ставшая настоящим хитом. Певец появился в клипе на черном фоне, сверкая обнаженным до бедер телом. Камера, передвигаясь вверх, вниз, влево и вправо в ограниченном воображаемыми рамками пространстве студии, должна была фиксировать только голые бедра певца, а в то же время, вращаясь вокруг артиста, ультра-крупным планом фиксировать игру его мышц. Другими словами, это тоже эффект в стиле Кена Бернса: панорамная масштабная съемка фотографий, похожая на слайд-шоу на наших компьютерах, только в 3D. Мотив, то есть съемка игры мышц – вот что делает этот клип идеальным гибридом движения и статической картинки.

Готовясь к съемкам клипа, Ди Энджело пришлось поработать над собой – нарастить мышцы и привести в форму свое тело. В интервью 2008 года персональный тренер певца рассказывал, почему тот поначалу неохотно воспринял идею клипа: «Вы понимаете, он еще никогда в своей жизни так не выглядел. Человек интровертный, а тут в течение каких-то трех или четырех месяцев вогнать себя в такую форму! Все произошло для него слишком быстро». В последующем, как мы знаем по снимкам полиции, физическое и моральное состояние Ди Энджело ухудшалось, и, скорее всего, во время съемок известного клипа певец находился на пике своей физической формы.



Вполне вероятно, что через пару лет персональный тренер станет просто неким анахронизмом. Кем-то вроде художника-постановщика, который все еще имеет дело с реальной физической материей, меняет ее и создает образы. И сценограф, и персональный тренер превращают вещи в их образы, сиюминутные иллюзии, вроде надутых для селфи губ. Вспомните полноту Роберта Де Ниро в «Бешеном быке», тучность Шарлиз Терон в «Монстре», поправившуюся для съемок в «Дневнике Бриджит Джонс» Рене Зеллвигер. И вспомните, как прекрасно артисты выглядели на красной ковровой дорожке уже после съемок. Ди Энджело, как и все эти актеры, сделал себе тело специально, только для камеры. Это всего лишь мгновение, запечатленное на фото.



The Canon EOS 5D Mark II, выпускавшаяся в период 2008–2012, стала первой камерой, которая позволяла делать профессиональное фото и поддерживала возможность записи видео. Непритязательная штучка из черного пластика завершила длившиеся сотню лет дебаты о качествах, присущих как статичному фото, так и движущемуся изображению. Конечно, как мы все знаем, фильм – это всего лишь серия фотографий, поставленных в хронологическом порядке. Появление камеры, объединившей в себе обе возможности сразу, скорее похоже на воссоединение сямских близнецов, разделенных при рождении, чем на дерзкое слияние чего-то пограничного. Эта камера стала как явным заметным прогрессом, так и чем-то глубоко анахроническим. Но она несомненно прояснила, что мы сейчас находимся где-то между статическим и движущимся изображением (а также между плоскостью и 3D). Чем больше фотографий мы делаем, тем более плавной становится движущаяся картинка. Статичное изображение вскоре канет в прошлое.



Несмотря на то, что Mark II была выпущена именно как фотокамера, потребитель мигом обнаружил превосходное качество видео, что с ее помощью можно заснять, так что это небольшое портативное устройство очень быстро вытеснило громоздкие видео- и пленочные камеры. Чтобы превратить камеру в полноценный инструмент для снятия фильмов, ее стали усложнять, добавляя разнообразные конструкции, рядом с которыми сама камера выглядела крошечной. Сегодня мы живем в мире, полном фотоатрибутов.

Камера – это модель своего создателя, его память. Она – словно суррогатный глаз, который сохраняет для него картинки. Камера, как автомат или робот, воплощает замысел своего создателя. У камеры есть тело и мозг, она живая. Камера создана нашим

воображением, наши ноги – это тележка dolly или штатив, наши глаза – это линза камеры. Мы будто бы сами стали фотоаппаратурой. Настраивая объектив, мы думаем о гимнастике Кегеля. Мы создали фотофобию. Эндрю Норман Уилсон сказал, что «мы выработали условный рефлекс – реагировать на (приемы, используемые в кино и на телевидении), например к многокамерной съемке одной и той же сцены, использованию стедикам для создания ощущения полета, огромному кран для имитации головы компьютерно-моделированного персонажа». Наблюдая за виртуальными или физическими передвижениями камеры, мы свыкаемся с ее взглядами на жизни, с тем, под каким углом она на нее смотрит, со свойственным ей «реализмом». Мы перенимаем ее автоматический, невозможный взгляд на время и пространство. Камера может быть создана по образу и подобию человеческого тела, но и человек по примеру камеры меняется. Представьте, как расширяются зрачки, обостряется зрение или слух, возрастает способность ощущать прикосновения. Первое возникает под действием антидепрессантов, остальное может быть вызвано употреблением MDMA (экстази). Мы – инструменты камеры, с помощью которых она может реализовать все свои фотографические возможности. Мы сменили свою роль, мы больше не видеоискатели, теперь мы – часть самого изображения, мы больше не «я», мы – это часть толпы. Мы стали информационным капиталом.



Есть мнение, что баклан – самая древняя из ныне живущих птиц, она якобы существовала еще во времена динозавров. В отличие от других водоплавающих, перья у бакланов не имеют жировой смазки для защиты от намокания, поэтому птицы вынуждены сушить перья на ветру, крестообразно расправив крылья. Анархизм, реликт, живое ископаемое! В своем эссе «Фотография и жидкостное сознание» (Photography and Liquid Intelligence, 1989), Джефф Уолл говорит о химических реактивах, которые использовались при производстве фотографии, и отмечает, что «живая» фотография, вероятно, усохнет, уйдет из числа медиасредств. «Вода – это сноска к истокам истории фотографии». Мокрая белая футболка стала кульминацией старого неприукрашенного мира, последним спазмом аналоговой фотографии перед тем, как мы шагнули в сухую, сверкающую,

невесомую, не отягощенную возрастом виртуальную вселенную. Помните ли вы Сабрину и ее сингл Boys Boys Boys? Или Саманту Фокс? Сочетание белой одежды и воды позволило роскошным телам певиц одновременно оставаться прикрытыми и выглядеть доступными. Мокрая грязная драпировка напоминает нам о мокрой аналоговой фотографии, сменившейся благодаря возможностям современной фотопечати гладким глянцем журналов.



Неслучайно наши детские воспоминания часто связаны с физическими ощущениями. В детстве мы все были существами примитивными, не умели анализировать и делить на категории, не знали, что такое рационализм и дискуссия. Представьте себе, как через пару лет мы будем вспоминать сегодняшние лэптопы: неуклюжие машины, символы начала XXI века. Наш первый Macbook Air, например. То, как громко работал его вентилятор. Как ирония называть его «воздушным»! Но чаще всего мы будем вспоминать то, каким он был горячим. Как он нагревался, как он обжигал наши ноги в дни, когда и так стояла летняя жара. Повсеместно признанными качествами фотографии стали ее обыденность и простота. Фотографическая материальность не исчезла, она изменилась. Раздражения на коже, которые мы зарабатывали, когда имели дело с химическими реагентами, необходимыми для производства аналоговых фото, исчезли. Правда, на их место пришли другие, куда более ядовитые «вещества».



Сейчас нам кажется, что мир в детстве был мокрее, чем сейчас. Подумайте об этом. О лужах, о том, как хлюпали мокрые шерстяные носки в резиновых сапогах, о только что ставшем мокрым детском подгузнике, о наших маленьких слюнявых подбородках. Все, что происходило тогда, казалось очень важным. Это то, к чему мы возвращаемся во время терапии. Аналоговая фотография – это детство фотографии. Неслучайно, что учебники по цифровой фотографии просто кишат снимками и картинками капелек жидкости, как и предназначенные для производства спортивной и походной одежды специальные водонепроницаемые ткани, которые усеяны изображениями капелек жидкости.

Мы знаем, что картинки с идеальными капельками воды на свежих зеленых листьях украшают в качестве заставки рабочий стол нашего компьютера. Эти картинки не возникли сами по себе. Это – цифровое изображение, идеал. Мир, в котором у вещей

есть четкие границы, мир энтропии, высохшая вселенная. Мир, в котором все живое стало вещественным.



Когда мы смотрим на ряды манекенов в витринах магазинов, то оконное стекло, словно экран, превращает эти застывшие фигуры в фотографии. Пускай они находятся в самом центре столицы, но остаются всего лишь инструментом чужого самовыражения. Манекены – это странное сочетание труп, машины, товара и личности. По сути своей жесткие, но бесконечно гнущиеся. Внешне стандартные, тихие, чистые и простые, манекены создают впечатление, что любая перемена повлияет на них. Но как и в случае с фотографическим изображением, это только кажется, что у них нет ни характера, ни личных качеств. Манекен – это абстрактное оружие, он безлик, но в тоже время гендерно и расово идентифицирован. Разные по стилю и позе, манекены сводят на нет всю логику повторения. Эти куклы смотрят на зрителя, словно мы – это объектив камеры, а они – персонажи этой декорации. Фотоаппарат – это хореограф, организующий труппу. Манекены в окне словно выстраиваются в ряд, как для группового фото. Логика такого фото в том, чтобы, подчеркнув индивидуальность каждого, запечатлеть всех как единое целое. Групповое фото – это материальное представление группы самой себя. Пьер Бурдьё назвал групповое фото «ничем иным, как представлением группы о ее собственной общности». Манекены – это коллектив, где каждый является личностью. Банда неудачников, объединившаяся ради общего фото.



Первые четкие снимки лунной поверхности были получены в 1964 году, когда НАСА запустило в космос лунный зонд Рейнджер-7. Было решено использовать жесткую посадку, что в данном случае означало преднамеренное столкновение с Луной космического

корабля. В последние минуты полета корабль сумел передать на Землю более 4300 снимков. Точка столкновения будет впоследствии названа «Море Познанное» (Mare Cognitum) – море, которое стало известным. Пять лет спустя, при первой мягкой посадке, поверхность Луны была наконец-то сфотографирована человеком.

КОЛЛИНЗ: Черт возьми, это восхитительно! Это нереально.

Я уже и забыл.

АРМСТРОНГ: Сфотографируй это!

КОЛЛИНЗ: Оох, да, конечно, сфотографирую. (...)

Я потерял Хассельблад. Кто-нибудь видел пролетающий Хассельблад? Он не мог улететь слишком далеко, паршивец такой.

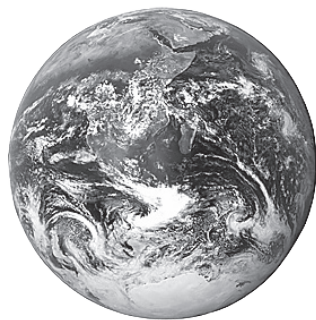
АРМСТРОНГ: В любом случае, уже слишком поздно для рассвета.

КОЛЛИНЗ: А! Вот он где! (...). Залетел в гермошпангоут.

(...) Я поймал горизонт. Парень, только посмотри на это! Фантастика. Я понятия не имею, где именно мы находимся или куда вообще движемся, но здесь невероятно красивая полярная депрессия.

Нил Армстронг и Майкл Коллинз на борту «Аполлон 11»

«Блю марбл» или «синий марбл» – фотография Земли, случайно снятая экипажем «Аполлон-17» в 1972 году – это первая фотография, на которой Земля запечатлена целиком. С тех пор «синий марбл» стала самым продаваемым и воспроизводимым снимком. В нем содержится все – все другие фотографии, картины, люди и места. Все, о чем говорилось в этом эссе. Расстояние, на котором она была сделана, позволяет нам представить воочию всю полноту нашей планеты, все, что она уместает на себе, все, что мы можем осмыслить вообще. Как правило, на снимке, который мы видим, Антарктика находится снизу, хотя на самом деле астронавты из Космоса наблюдали ее наверху.



Фотографика позволила нам заглянуть в глубины космоса – туда, откуда все началось. Она позволила создать изображения начала пространства и времени, изображение произошедшего в ту первую из триллиона триллионов секунд. Благодаря фотографике у нас есть картинка черной дыры – слепого пятна, экзотической

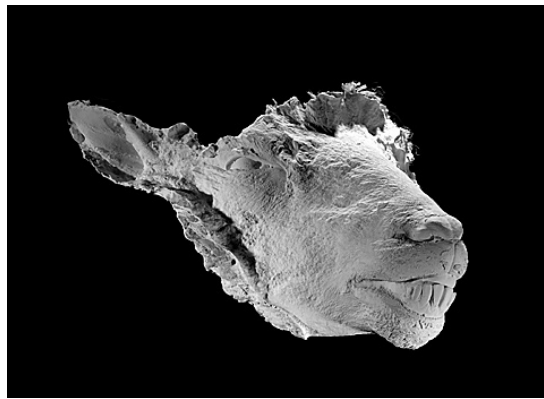
пространственно-временной реальности, что долгое время находилась за пределами нашего понимания. Мы увидели начало начал и конец всего.



На картине Гюстава Курбе «Происхождение мира» (L'origine du Monde, 1866) в прямой перспективе изображена ничем не прикрытая вульва неизвестной полулежащей женщины. Фотографически ограниченная, она демонстрирует тело женщины приближенно и изолированно. Произведение Курбе не было проявлением прямого эпатажа, но стала причиной модернизации эротики и позже – ее распространения в виде фотографии, где женская сексуальность демонстрируется очень реалистично и физиологично, как объект, а не фантазия или идеализация. Картина «Происхождение мира», словно эротический журнал, прошла через руки нескольких мужчин: от турецкого дипломата Халил-бей до психоаналитика Жака Лакана и регулярно демонстрировалась гостям в качестве развлечения. Большую часть XX века оригинальная картина считалась утерянной, сохранялась лишь фотографические репродукции. Такие жалкие, что Линда Нохлин, историк искусств, описывала их как «отпечатки на хлебе». Эти репродукции были «буквально неотличимы от стандартной, массово производимой порнографии (...) чем, на самом деле, и являлись». Картина вместо того, чтобы послужить поворотным моментом и чем-то новым в истории живописи, становится симптомом глубокого деконтекстуализма фрагментированных картинок. Название этого произведения отсылает к психосексуальному влечению и голому натурализму материнства. Картина Курбе стала шоковым средством, именно тем, что в традиционном искусстве всегда подавлялось (объектом мужского вожделения), но на что искусство всегда ориентировалось. Но при этом она не напоминала и без того всем известный факт – мы все пришли в мир из женского тела.



Фотография явилась на свет и превратила представление о человеческом теле в набор конфликтующих между собой систем, вмешавшихся и подменивших собой материальную реальность. Женское тело не только становится объектом, фотография демистифицирует, лишает его таинственности, выставляя напоказ и без того очевидные факты анатомических и биологических процессов. Фотография, предлагая экстремальную близость, виды изнутри и снаружи, обнажает начало человеческой жизни. Фотоснимки родов стали основанием для публичных дискуссий о сексуальном воспитании и гендерном равенстве. Младенец запечатлевается в тот момент, когда он отделяется от тела матери – этот реальный опыт испытал каждый из нас, но никто о нем не помнит. Хотя о фотографии часто говорится в связи с документированием смерти, снимки родов наоборот обозначают возникновение жизни. Это начало нашего мира. То, что мы здесь видим – это репродукция репродукции.



5 июля 1996 года, когда родилась первая клонированная овца по кличке Долли, логика фотографии и биологии объединились, породив длинный список вопросов о статусе репродукции. Являясь, в буквальном смысле «живой копией», клон часто рассматривается как механическая репродукция – что-то вроде фотокопии, ксерокса. Как и предвидел Вальтер Беньямин, техническая репродукция фотографии означает лишение ее своей ауры. Страх относительно того, что клонирование живых существ лишает индивидуальности и аутентичности жизнь как таковую, вполне оправдан. Сегодня мы говорим о клонировании как о любых процессах копирования, имитирования и репродукции. Как сказал Уильям Джон Томас Митчел, клонирование стало «картинкой кинопроизводства». В Фотошопе и других подобных программах мы используем функцию копирования для того, чтобы заместить информацию из одной части снимка информацией из другой его части. Из части может быть создано целое, совсем как Долли была создана из клетки молочной железы.

Александр Клуге считает, что зарождением финансового капитала как явления стал легендарный экспорт шерсти из Антверпена.

Шерсть стала куда большим предметом спекуляции, чем готовые текстильные изделия, туки волокна или даже живые овцы. Ставки делались, и на продажу выставлялись даже еще нерожденные или вовсе несуществующие животные и их потенциальная шерсть, что становилось результатом обмена товара, не имеющим фундаментальной ценности и не пригодным к использованию. Все это было обусловлено логикой торговли – обмен реальной и предполагаемой картинкой, переводом реальных вещей в символы, выходящие за рамки их материального значения. Позже, когда появление денег положило конец золотому стандарту, ценность вещей стала мерой децентрализованной, нестабильной, бесконечно конвертируемой, не привязанной к услугам и товаром, не пришвартованной. Где-то на этой стадии сейчас находится фотография. Она отделилась от своих корней, освободилась от давления ответственности и материальности. Она – везде, она стала всем. Она превратилась в нечто вроде ртути – жидкое, изменчивое, варьируемое и зыбкое. Живое. Фотографию заменила фотографика.

В некоторых культурах считается, что фотография фиксирует не только то, что находится на поверхности. Это мнение часто высмеивается в западном обществе, что кажется весьма противоречивым. Вне сомнений, фотографируя, мы получаем больше, чем просто изображение. В «Фаусте» Гёте Мефистофель восклицает: «Когда куплю я шесть коней лихих, / То все их силы – не мои ли? / Я мчусь, как будто б ног таких / Две дюжины даны мне были!». Оба явления – и фотография, и капитал связаны с владением. По словам Карла Маркса, они оба обладают свойством «присваивать себе все».

Фотографика – это не просто производство, репродукция или распространение изображения, это скорее удивительное всеведение, вездесущность и всемогущество. Когда мы говорим о фотографике, мы не просто обсуждаем данные, изображения, привычки или социальные связи. Фотографика не ограничена лишь взаимодействием химических веществ, диафрагмы, линзы или прочей техники. Это переводчик, эквалайзер всего. Фотографика делает все вещи взаимозаменяемыми, она является основной валютой наших дней. Фотографика, словно капитализм, незаменимая основа, через которую мы рассматриваем себя и все вокруг. Мы и видим все через фотографию. Наш опыт, знания, оценка мира становятся фотографическими функциями. Наш мозг странным образом способен переводить все в фотографические изображения и обрабатывать их в «фотошопе» нашего сознания, окончательно объединяя фотографию и коммерцию.

Благодаря тому, что машины считывают изображения и обмениваются ими между собой значительно чаще, чем сами люди, наша визуальная информация превратилась в слоновую кость, стала предметом браконьерства. Ричард Браунинг мечтал, что когда-нибудь «машины будут с любовью заботливо присматривать за нами». Но вышло так, что мы остались далеко позади машин, или: мы кормим машины, а они питаются изображениями.

Фотографика – это аналоговая машина, вселенную которой, по примеру Кая Сильверманнна, описывает Уолт Уитмен:

*Бесконечная общность объемлет все,
Все сферы, зрелые и незрелые, малые и большие,
все солнца, луны и планеты,
Все расстоянья в пространстве, всю их безмерность,
Все расстоянья во времени, все неодоушевленное,
Все души, все живые тела самых различных форм,
в самых разных мирах,
Все газы, все жидкости, все растения и минералы,
всех рыб и скотов,
Все народы, цвета, виды варварства, цивилизации, языки,
Все личности, которые существовали или могли бы
существо-вать на этой планете или на всякой другой,
Все жизни и смерти, все в прошлом, все в настоящем и
будущем ...*

Каждая традиция, тело, община, история и факт вращаются на орбите фотографика, которая стала чем-то слишком значимым, чтобы потерпеть поражение. Фотографика теперь настолько обширна, что у нее больше нет центра, того ядра, где она брала бы начало.



Фотографика – это бессмертная, потрепанная, совершенно неконтролируемая двусмысленность: беспокойная, она бродит по земле, вызывая галлюцинации. Вещь с душой; тело, уже прогнившее, но все еще реагирующее, забывшее о себе, но все еще находящееся во власти неумолимых инстинктов. Как еще описать неуловимый призрак классической фотографии, цветков ее агонии, последние дни ее империи.

Серийные повторения образов и объектов **Томас Байрле**, почерпанных из массовой культуры, технологии, религии и политики, в свое время предвосхитили реальность. Позднее они же обратились к непосредственному изучению нашего день ото дня все более маркированного, автоматизированного и пикселированного мира. Байрле стал одним из первых художников, который опробовал в своем творчестве компьютер. Его уникальный визуальный язык нашел выражение во всевозможных художественных формах, среди которых коллаж, живопись, скульптура, печатная графика, декоративные обои, фильм, видео-арт, инсталляция и авторская книга. Масштабные ретроспективные выставки Байрле состоялись на таких площадках, как Новый музей (Нью-Йорк), МАК (Вена), Институт современного искусства (Майями), Ленбаххауз (Мюнхен), Институт современного искусства (Виллёрбан, Франция), WIELS (Брюссель), Музей Людвига (Кёльн), Музей современного искусства (Франкфурт). Его работы вошли в экспозиции 3-й, 6-й и 13-й «Документы» в Касселе (Германия), 8-й биеннале современного искусства в Бузана, 6-й и 8-й биеннале в Гуанчжоу, 50-й и 53-й Венецианской биеннале, 16-й Сиднейской биеннале. Байрле живет и работает во Франкфурте.

В своей арт-практике **Нина Бейер** рассматривает бурную историю образов, их связь с повседневными занятиями и объектами. Ее работы прослеживают как само изготовление вещей, так и их внедрение в новый контекст. Она показывает, как знакомые вещи становятся символами, а затем и товаром, подвергаются интерпретации и репрезентации, превращаясь из объектов в образы и снова становясь объектами. Богатые контекстом материалы (такие как продукты производства, символы, материальные факты и изобретения) помещаются в ситуацию тесного диалога, даже конфликта, цель которого – провести над их образами тест, зафиксировав смещение значений и ценностей. Результат отражает кривую взаимоотношений жизни и образа. Байер заботят социально-политические проблемы таких репрезентаций и символических обменов. Персональные выставки художницы состоялись на таких площадках, как Spike Island (Бристоль), CAC (Вильнюс), Kunstverein (Гамбург), Арт-фонд Дэвида Робертса (Лондон), Objectif Exhibitions (Антверпен), Kunsthau Glarus (Швейцария). Ее работы экспонировались на многих выставках современного искусства, среди которых Performa 15 (Нью-Йорк), 13-я Лионская биеннале, 13-я Балтийская триеннале и 20-я Сиднейская биеннале, а также на групповых выставках в Художественном центре Уолкера (Миннеаполис), Центре Помпиду (Париж), музеях современного искусства Тейт Модерн (Лондон) и Гамбургский вокзал (Берлин), Институте современного искусства KW (Берлин), ICA (Лондон), Швейцарском институте (Нью-Йорк) и Kunsthalle Wien (Вена). Байер живет и работает в Берлине.

В своих скульптурах **Александра Биркен** зачастую использует широкий спектр материалов, переплетает их, трансформирует, подвергает разрушению. Таким способом она раскрывает внутренние проблемы своих образов и абстрагирует скульптурные формы для создания новых значений и связей. В творчестве Биркен технические механизмы и «отсутствующее присутствие» тел регулярно взаимодействуют и сливаются, а кожа и другие поверхности играют важную роль в описании сопряжения внешнего и внутреннего, власти и ранимости. Персональные выставки Биркен имели место в Сецессии (Вена), Студии Вольтер (Лондон), BQ Berlin в Центре современного искусства Иври (ле Кредак, Франция), K21 Ständehaus (Дюссельдорф), Музее Абтайберг (Мёнгенладбах), Herald St (Лондон), Kunstverein Hannover и других. Биркен участвовала в международных проектах и выставках: 58-я Венецианская биеннале, фестиваль современной скульптуры (Йоркшир), Международный фестиваль в Глазго 2016, а также в групповых выставках Института современного искусства KW (Берлин), Галереи Уайтчепел

(Лондон) и МАК (Вена). Биркен живет и работает в Берлине и Мюнхене.

Художник из Германии **Джоржия Гарднер Грей** работает в жанре живописи, пластики, перформанса и литературы. И в красочной фигуративной живописи, и в напоминающей реквизит скульптуре, и в юмористических и сатирических пьесах она систематически обращается к ритуалам-зрелищам позднего капитализма. При помощи ироничной гиперболизации известных тропов стиля жизни – от «освобожденных» инструментов социальных медиа до бунтаря, наряженного в продукцию корпоративной контркультуры, и стоического вышибалы в клубе – Гарднер Грей исследует противоречивые коды современной саморепрезентации. Здесь индивидуальную свободу сложно отделить от культа потребления, а бунт и феминизм подверглись стандартизации, лишились первоначального содержания и были перенаправлены в сферу глобального рынка. Персональные выставки Гарднер Грей прошли на таких площадках как The Downer (Берлин), Croy Nielsen (Вена), Kunsthalle Lingen (Линген), Grüner Salon (Фольксбюне, Берлин) и Kunstverein (Гамбург). Художник участвовала в групповых выставках таких институций, как Павильон Шинкеля (Берлин), Коллекция семьи Браунсфельдер (Кёльн), Lomex Gallery (Нью-Йорк), Галерея Тани Лейгтон (Берлин), Музей современного американского искусства Уитни (Нью-Йорк и Бодега, Филадельфия). Гарднер Грей живет и работает в Берлине.

Эдит Карлсон в своих скульптурах, видео-арт и инсталляциях рассказывает о состоянии меланхолии, трагедии и обреченности, прибегая к юмористическому преувеличению. Тело человека в ее работах нередко дефрагментировано, представлено или в виде призрака или посмертной маски, в то время как животные, пещерные люди и динозавры выступают в роли протагонистов и символов психологического и эволюционного регресса, гибели и вымирания. В каждом проекте заложен внутренний конфликт. Исследуя его, Карлсон бывает и искренна, и одновременно саркастична – чуткость зрителя она испытывает сардоническим образом. Персональные выставки Карлсон прошли в галерее Темниковой и Касела (Таллинн), (AV17) Gallery (Вильнюс), Museum der bildenden Künste Leipzig, Таллиннской городской галерее, Тартуском Доме искусства, Gallery Sur la Montagne (Берлин), Галерее Драакони (Таллинн). Ее работы были включены в групповые выставки таких институций, как Музей современного искусства Эстонии (Таллинн), Notting Hill Arts Club (Лондон), Художественный музей KUMU (Таллинн), Музей нового искусства (Пярну) и Galleria Vanha Savu (Мерикарвия, Финляндия).

Отношение **Эльке Кристуфек** к истории современного искусства, поп-культуре и современной политике, приправлено самоиронией и делает ее работы – картины, рукописи, видео, фотографии, перформансы, коллажи, скульптуры и инсталляции особенно конфронтационными. Цель ее работ – перешагнуть границы между частной и публичной жизнью, разоблачить табу и культурные традиции по отношению к женскому телу, поведению женщины и предъявляемым к ней ожиданиям. Художница отрицает, утрирует и подрывает силу власти и иронизирует по поводу самомнения. Ее сольные выставки проходили в Музее прикладного искусства МАК (Вена), Музее современного искусства GEM (Гаага), Музее современного искусства города Париж, Городском музее Ульма и т.д. Она участвовала в международном фестивале искусства Steirischer Herbst 2008 (Грац, Австрия). Кристуфек представляла Австрию на 53-й биеннале искусств в Венеции, ее работы экспонировались на групповых выставках в Центре Жоржа Помпиду (Париж), в Галерее Уайтчепел (Лондон), Нью-Йоркском музее современного искусства, Музее современного искусства в Зальцбурге, Музее современного искусства EMMA

(Эспоо, Финляндия), Музее современного искусства Арнема (Нидерланды), Бернском музее изобразительных искусств, Музее современного искусства Elgiz (Стамбул), Музее современного искусства Балтимора и т.д. Живет и работает в Вене.

В прошлом **Йохен Лемперт** занимался биологией и экспериментальным кино (он был членом Schmelzdahin – кинокоманды, в 80-х снимавшей короткометражные фильмы в Германии), что отразилось и в его работах: черно-белых фотографиях, напечатанных вручную, бескамерных фотограммах, множестве публикаций. Со взглядом натуралиста, через призму философии, Лемперт в своих снимках фиксирует близость к природе и человека, и животного, а также пересечение их миров. Подчеркивая индивидуальность запечатленных им птиц и зверушек и обыденность их жизни, Лемперт обостряет контраст между дикой природой и обустроенным городским пространством, которое становится нашей полноценной средой обитания. Его сольные выставки проходили в Венском доме искусства, Музее прикладного искусства и ремесел (Гамбург), музее Musée départemental d’art contemporain de Rochechouart (Франция), галерее BQ (Берлин), арт-объединении Kunstverein München, Художественном музее Цинциннати, творческом пространстве Between Bridges (Berlin), творческом пространстве Lulu (Мехико), Гамбургском Кунстхалле, галерее Midway Contemporary Art (Миннеаполис), центре современного искусства Rochester Art Center, центре Kunstverein Ulm (Ульм). Работы Лемперта были представлены на групповых выставках в галерее Galleria Monica De Cardenas (Милан), обществе ренессанса The Renaissance Society at The University of Chicago (Чикаго), Музее прикладного искусства и ремёсел (Гамбург), Городском музее современного искусства в Генте, Национальном музее Монако, творческом пространстве Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Берлин), галерее Marian Goodman Gallery (Лондон), Музее фотографии в Винтертуре и т.д. Живет и работает в Гамбурге.

Джон Миллер интересуется идеологией в рамках культуры и исследует тему в различных видах искусства – живописи, скульптуре, фотографии, видео, музыке, критических эссе. Его творческий поиск заострен на критическом анализе связей между психологическими, экономическими, политическими аспектами товарного фетишизма со скрытыми побуждениями человека и современного общества. Миллер вскрывает социальную динамику феномена потребления – стандартные желания, массовое производство вещей и изображений. Художник с иронией показывает столкновение систем труда, наших ценностей, влияние капитализма на наши модели поведения в публичном и личном пространстве, абсурдизма некоторых проявлений современности. Его крупные сольные выставки проходили в Институте современного искусства Майами, Музее Людвига (Кельн), Кунстхалле Цюриха, Музее современного искусства в Женеве, Национальном центре современного искусства Magasin Centre National d’art contemporain (Гренобль, Франция), арт-объединении Kunstverein Hamburg. Его работы присутствовали на биеннале 1991 Whitney Biennial и биеннале 2010 Gwangju Biennale, а также на групповых выставках в Музее Нью-Йорка, Музее современного искусства в Бордо, Центре исусств королевы Софии (Мадрид), Центре современного искусства P.S.1 (Нью-Йорк) и т.д. Его эссе и критические отзывы публиковались в таких изданиях, как Artforum, e-flux и Texte Zur. Живет и работает в Нью-Йорке.

Саймон Дюббро Мёллер рассматривает связь отношений между личностными качествами человека и эволюцией коммуникации; что происходит с телом, столкнувшимся с этим миром; как мы меняем медиасредства и как медиасредства меняют нас. Работы Дюббро Мёллера часто меняют саму концепцию природы человека. Автор рассматривает, как в свете всепроникающих средств массовой информации

проявляют себя материальная форма и физическая сущность объектов. Сольные выставки Мёллера проходили в Центре современного искусства Вильнюса, в галерее фонда Fondazione Giuliani (Рим), Кунстхалле Сан-Паулу, галерее Бельведер 21 (Вена), Художественном центре Kunstverein Hannover, Художественном музее Франкфурта и т.д. Его работы экспонировались на 5-й Московской биеннале, 2-й Туринской триеннале и 9-й Берлинской биеннале, а также на групповых выставках в Музее современного искусства Детройта, Институте современного искусства «Кунстверке» (Берлин), Токийском дворце Palais de Tokyo (Париж), выставлялись в Музее современности Гамбургский вокзал (Берлине) и в Музее прикладного искусства и ремесел (Гамбург). Саймон Дюббро Мёллер является профессором Школы скульптуры Шарлоттенбурга при Королевской академии изящных искусств в Копенгагене. Живет и работает в Берлине.

Post Brothers – водитель такси, а также энтузиаст, виртуоз слова и куратор. Он часто сотрудничает с художниками и принимает участие в арт-проектах, работая над вторичной информацией по теме культурной продукции. Был куратором выставок и проектов в Польше, Мексике, Канаде, США, Португалии, Дании, Греции, Эстонии, Германии, Австрии, Литве, Италии, Финляндии, Бельгии, Латвии, Нидерландах и Китае, ранее также работал куратором в арт-объединении Kunstverein München. Эссе и статьи Post Brothers публиковались в следующих изданиях: Annual Magazine, the Baltic Notebooks of Anthony Blunt, Cura, Fillip, Kaleidoscope, Mousse, Nero, Art Papers, Pazmaker, Punkt и Spike Art Quarterly, в нескольких выставочных каталогах и художественных изданиях. Живет в Польше, в деревне Колония Копляни неподалеку от Белостока.

Райт Прятэс – один из самых известных современных эстонских художников по стеклу. Прятэс широко известен как в Эстонии, так и за рубежом прежде всего крупногабаритными объектами. Его работы можно найти во многих публичных местах и церквях Эстонии, Финляндии и Франции. Прятэс работает со стеклом, используя множество разнообразных методов, в их числе – вторичное использование стекла, кинетический эффект – например, протокинематографический принцип, по своей специфике близкий к возможностям фенакистископа. Последние работы Прятэса были посвящены консьюмеризму и развитию технологии. Автор демонстрирует, как сливаются привычки современного общества и древние традиции. Произведения Прятэса выставлялись в Эстонском национальном музее (Тарту), Музее под открытым небом (Таллинн), галерее Национальной библиотеки Эстонии (Таллинн), Ратушной галерее Курессааре, галерее Ану Пентик (Посио, Лапландия, Финляндия), Пярнуской городской галерее, находящейся в здании Ратуши, Музее искусств Тартуского университета, галерее Laterna magica gallery (Хельсинки) и т.д. Многие репродукции его работ присутствовали на Второй международной биеннале стекла (2D International Glass Biennale), проходившей в Вильнюсе, Пярну и Рапла, триеннале the LASSTRIENNIAL (дворец Steninge Palace, Швеция) и Таллиннском триеннале прикладного искусства. Работы Прятэса участвовали в групповых выставках Эстонского музея декоративного искусства (Таллинн), Музея стекла Финляндии (Риихимяки), Таллиннском доме искусства и т.д. Художник живет и работает в Таллинне.

«Гарвардские фрески» **Марк Ротко** создал в 1962 году специально для Гарвардского университета, но под воздействием солнечного света они убыли почти утрачены. В 1979 году поврежденные фрески поместили в хранилище, их выставляли всего один раз в 1988 году. После изобретения неинвазивного способа реставрации – «компенсации изображения» (путем коррелирования с поверхностью фресок) – и проведения соответствующих работ в 2014 году фрески были помещены в галерее Гарвардского художественного

музея в качестве постоянной экспозиции, где и находятся по сей день. В проекте восстановления произведений Ротко участвовали представители Гарвардского художественного музея: Нараан Хандекар (Центр консервации и технических дисциплин имени Штрауса/ Straus Center for Conservation and Technical Studies), Кэрол Манцуси-Унгаро и Кристина Розенберг (Центр технических дисциплин и современного искусства/ Center for the Technical Study of Modern Art), Мэри Шнайдер Энрикез (Отдел современного и контемпорари искусства/Division of Modern and Contemporary Art) и Йенс Стенгер из Института по сохранению культурного наследия Йельского университета. Над проекторной системой и программным обеспечением работали Сантьяго Куэльяр, Анкит Мохан и Мамеш Раскар из Массачусетского технологического института. Документальные фотографии были оцифрованы Рудольфом Гшвиндом из Университета Базеля.

Фотограф **Хеджи Шин** работает как в сфере художественной, так и коммерческой фотографии и к каждому из этих двух совершенно разных направлений относится очень серьезно. Ее работы связаны с традициями и ожиданиями, обычно предьявляемыми к портретной съемке – Шин ставит под вопрос привычную подачу интимности, доступности и власти. Автор в своих снимках, словно насмехаясь над привычными клише, на деле призывает попытаться увидеть в фотографии что-то большее, чем просто запечатленный объект. Дерзкие, конфронтационные и вместе с тем невозмутимые, ее работы намеренно задевают общепринятые политические и моральные нормы, демонстрируют раздутую значимость маркетинга в наши дни. Сольные выставки Хеджи Шин проходили в галерее Galerie Buchholz (Берлин), Кунстхалле Цюриха, арт-пространстве MEGA Foundation (Стокгольм), в рамках коллективного художественного проекта Reena Spaulings (Нью-Йорк), галерее Real Fine Arts (Нью-Йорк), Художественной галерее Цюриха Galerie Bernhard и т.д., участвовали в биеннале OpenART 2019 (Эребру, Швеция), биеннале 2019 Whitney Biennial (Уитни, США), Афинском биеннале 2018 (Афины), выставлялись в Берлине в 2011 году. Шин участвовала в групповых выставках в берлинском автоцентре, галерее Galerie Buchholz (Нью-Йорк), творческом пространстве Taylor Macklin (Цюрих), Токийском дворце Palais de Tokyo (Париж) и других. В 2012 году она стала автором бестселлера «Make love», фотогида по сексуальному воспитанию для подростков. Живет и работает в Нью-Йорке.

В своих работах **Сунг Тиу** с помощью звука, фото-графии, фильма, перформанса, текста и скульптуры рассматривает логику смещения, отчуждения и локальности. Используя концептуальную и историографическую техники, художница сопоставляет различные условия труда, культуры, материалы и людей. Таким образом она словно картографирует напряженность между внутренним и внешним, локальным и глобальным, а также публичным; она идентифицирует связи между структурами местной власти и рутинными привычками глобального капитализма. Сольные выставки Сунг Тиу проводились в галерее Fragile (Берлин), галерее Chan + Hori Contemporary (Сингапур), художественном пространстве Nha San (Ханой, Вьетнам), в рамках арт-выставки Art Basel Statements, в галерее Сфеир-Смлер (Гамбург), арт-пространсве New Space Arts Foundation (Хуэ,

Вьетнам), галерее Micky Schubert (Берлин), галерее FIAC Art Fair (Париж), компании Freshfields Bruckhaus Deringer (Гамбург) и т.д. Ее работы присутствовали на групповых выставках Музея японского искусства и техники Манггха (Краков), выставлялись в здании старинной пожарной станции (Kunstverein Alte Feuerwache Loschwitz) и на рекламных щитах в Дрездене, Королевской академии художеств (Лондон), галерее Maisterravalbuena (мадрид), в деревне Мостин (Уэльс) , галерее Gallery José García (Мехико), Нейтринной обсерватория SNOlab в Садбери (Онтарио) и т.д. Живет и работает в Берлине и Лондоне.

Софус Тромхольт (1851–1896) – датский учитель, ученый-самоучка и фотограф-любитель, некоторое время живший и преподававший в норвежском городе Бергене. В честь Первого международного полярного года (1882–1883) Тромхольт открыл в городе Каутокейно научный центр по исследованиям северного сияния. Потерпев неудачу в попытке запечатлеть этот феномен на фотопленке (зарисовки, использовавшиеся в качестве альтернативы, представлены на выставке), Тромхольт сделал более трехсот снимков северных пейзажей, деревень и местных жителей – представителей норвежской, квенской и саамской общин. Фотографии Тромхольта являются уникальным историческим документом, противостоящим экзотическому восприятию представителей северных народов и расовым стереотипам по отношению к ним. Работы, представленные на выставке, – это копии сделанных на стеклянной фотопластинке негативов, хранящиеся сейчас в библиотеке Бергенского университета в коллекции Тромхольта. В 2013 году этот фотоархив был включен в регистр наследия ЮНЕСКО «Память мира».

В своих работах – картинах, видео, скульптурах, инсталляциях, эссе и кураторских проектах художник **Эндрю Норман Уилсон** уделяет особое внимание переменам в наших телах и сознании, что связаны с быстро меняющимся образом экономики . Эти перемены коснулись условий нашего труда, нашего мировосприятия и ощущений. Уилсон использует нарративные и научные методы и порой злоупотребляет ими, поэтому его работы часто выставляют напоказ сходства и противоречия, свойственные пространству и времени. В своих произведениях Уилсон объединяет «технологичное», «натуральное», «культурное» и «искусственное». Таким образом он подчеркивает свойственную нам недостаточность знаний и дисфункциональность логики современного изображения. Сольные выставки Уилсона проводились в Художественном музее Брауншвейге (Германия), музее фотографии в Винтертуре (Швейцария), центре современного искусства FUTURA (Чехия) и т.д. Его работы присутствовали на Биеннале актуальной фотографии в Германии (Biennale für aktuelle Fotografie), Международном биеннале дизайна в городе Сент-Этьен во Франции (Biennale Internationale Design Saint-Etienne), биеннале Гвангю-2016 в Южной Корее (2016 Gwangju Biennial), 9-й Берлинской биеннале, 6-й Московская международной биеннале молодого искусства, а также на групповых выставках в Музее современного искусства Чикаго, центре художественных ресурсов на кампусе Luma Arles, Музее американского искусства Уитни (Нью-Йорк), социально-культурном центре Мадрида La Casa Encendida (Испания), Варшавском музее современного искусства и других площадках. Художник живет в Лос-Анджелесе.

Тексты: Post Brothers и Саймон Дюббро Мёллер. Оформление выставки: Саймон Дюббро Мёллер. Графический дизайн: Индрек Сиркель, Отть Каговере. Установка: Valge Kuur, Avatar. Техническая помощь: Сандер Йон. Выставочная команда: Кори́на Л. Апостол, Сирли Оот, Каиса Маасик, Сийм Пре́йман. Переводы: Refiner, Avatar Образовательная программа: Аннели Кёстер, Минни Мойл, Студия Салли; Дарья Никитина Благодарности: Библиотека Бергенского университета, Центр сохранения и технических исследований Штрауса Гарвардских художественных музеев в Гарвардском университете, Датский фонд искусств, Таллиннский музей фотографии, Таллиннский департамент культуры, The Picture Collection, Марта Тольнес Фьельстад, Нараан Хандекар, Нина Бейер, Крой Нильсен, Galerie Buchholz, BQ Berlin, Мейер Риггер, Кристиан Андерсен, Francesca Minini Gallery.



KULTUURIMINISTEERIUM

AkzoNobel



DANISH FILM INSTITUTE

DANISH ARTS FOUNDATION



14.09.—17.11.2019

Визульное эссе
Саймона Дюббро Мёллера

РТУТЬ

Томас Байрль, Нина Бейер,
Александра Биркен,
Джордия Гарднер Грей,
Эдит Карлсон,
Элке Кристуфек,
Йохен Лемперт,
Джон Миллер, Райт Пряэтс,
Хеджи Шин, Сунг Тиу,
Софус Тромхольт,
Эндрю Норман Уилсон

Куратор: Post Brothers

Данное печатное издание подготовлено к биеннале современного искусства «Таллиннский месяц фотографии». Выставки, входящие в состав основной программы, пройдут в Эстонском музее современного искусства (ЕКММ), Таллиннском доме искусства, арт-центре Ka1 и кинотеатре «Сыпрус». Мероприятия в рамках сопроводительной программы биеннале состоятся в таллиннских галереях и на других городских площадках.

TALINNA KUNSTI MÄSENE
TALINN ART HAUSE