

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Кваліфікаційна робота на тему:

**ФОТОГРАФІЧНИЙ МЕДІУМ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО
ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: АПРОПІАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ
ВИРАЗНОСТІ**

на здобуття освітнього ступеня «Магістр» зі спеціальності
023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Виконала:

студентка 2 курсу групи ММЕ-21-22з
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»,
Антонець Ірина Валеріївна

Науковий керівник

Канд. філософ. наук, доцент,
Солярська-Комарчук Ірина Олегівна

Рецензент:

Канд. мистецтвознавства, доцент кафедри
комп., інженерн. графіки та дизайну
Національного транспортного університету
Лампека Микола Геронтійович

Дипломна робота допущена до захисту перед ЕК рішенням кафедри

Протокол № _____ від «___» _____ 2023 р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи,

кандидат філософських наук, доцент _____ **В. І. Бойко**

АНОТАЦІЯ

Антонець І. В. «Фотографічний медіум в системі сучасного візуального мистецтва: апропріація як засіб художньої виразності»
Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2023. Магістерська робота на правах рукопису.

Мета роботи полягає у вивченні еволюції фотографічного медіума, який завдяки використанню широкого спектра засобів художньої виразності, зокрема апропріації, набуває унікального статусу і впливу в системі сучасного візуального мистецтва. Об'єктом дослідження є фотографія в системі візуального мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Предметом дослідження – метод апропріації в фотографічних мистецьких практиках від останньої третини ХХ ст. до сьогодення.

У кваліфікаційній роботі було здійснено ґрунтовний аналіз вітчизняних і закордонних джерел і літератури, що пов'язані із розвитком фотографічного медіума як повноцінної форми актуального візуального мистецтва. В дослідженні було уточнено поняття фотографічного медіума і системи мистецтва, розглянуто вплив художніх напрямків періоду модернізму і постмодернізму на фотографічні мистецькі практики. В роботі детально розглянуто процеси інституціоналізації фотографічного медіума, а також розвиток фотографічного сегмента артринку.

В ході дослідження було проаналізовано та описано практики апропріації в контексті мистецтва фотографії. Була розглянута проблематика різноманітних аспектів апропріації, пов'язаних із сьогоденням, включаючи культурний, соціальний та історичний контексти, що впливають на сприйняття та тлумачення сучасної художньої фотографії, а також проаналізовано зарубіжний досвід і досягнення вітчизняних фотомитців. Було введено в науковий обіг імена молодих українських авторів та їхній творчий доробок з наявними практиками

запозичення. Крім того, розглянуто вплив новітніх технологій постобробки зображення та штучного інтелекту на фотографічний медіум.

Ключові слова: *українська художня фотографія, мистецтво XXI століття, мистецькі практики запозичення, колекціонування, концептуальна фотографія, музей фотографії, артринок.*

SUMMARY

Antonets I. V. “Photographic medium in the system of contemporary visual art: appropriation as a method of artistic expression”. Qualifying scientific work for a master's degree on a specialty 023 “Fine arts, decorative art, restoration” – National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv, 2023. Master’s qualification work manuscript copyright.

The goal of the research is to study the evolution of the photographic medium, which, thanks to the use of a wide range of artistic expressions, including appropriation, acquires a unique status and influence in the system of contemporary visual art. The object of the study is photography in the system of visual art of the XX – early XXI century. The subject of the study is the method of appropriation in photographic artistic practices from the last third of the XX century to the present.

The qualification work was based on a thorough analysis of national and foreign sources and literature related to the development of the photographic medium as a comprehensive form of contemporary visual art. The study clarifies the concept of photographic medium and art system, examines the influence of artistic movements of the modernism and postmodernism periods on photographic art practices. The study examines in detail the processes of institutionalization of the photographic medium, as well as the development of the photographic segment of the art market.

The study analyzed and described appropriation practices in the context of photography. The research addressed various aspects of appropriation related to the present, including the cultural, social and historical contexts that influence the perception and interpretation of contemporary art photography, as well as analyzed

foreign experience and achievements of Ukrainian photographers. The names of young Ukrainian authors and their creative work with the appropriation practices were introduced into scientific circulation. In addition, the influence of the latest image post-processing technologies and artificial intelligence on the photographic medium is considered.

Key words: *Ukrainian art photography, art of the XXI century, artistic practices of appropriation, collecting, conceptual photography, photography museum, art market.*

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 6 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ | 11 |
| 1.1. Історіографія..... | 11 |
| 1.2. Джерельна база..... | 22 |
| 1.3. Методологічні засади дослідження..... | 24 |
| Висновки до розділу 1..... | 26 |
| РОЗДІЛ 2. ФОТОГРАФІЯ В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТ. | 28 |
| 2.1. Художні напрямки, експериментальні техніки та процеси інституціоналізації фотографії доби модернізму..... | 28 |
| 2.2. Концептуалізація медіуму в епоху постмодерну та розвиток артринку фотографії..... | 38 |
| 2.3. Українська художня фотографія в пізньорадянський період та за доби незалежності..... | 49 |
| Висновки до розділу 2..... | 55 |
| РОЗДІЛ 3. МЕТОД АПРОПРІАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ФОТОГРАФІЧНОГО МЕДІУМА | 56 |
| 3.1. Практики запозичення наявних образів у візуальному мистецтві..... | 56 |
| 3.2. Апропріація та інші засоби художньої виразності сучасної фотографії..... | 61 |
| 3.3. Застосування методу апропріації в українській художній та концептуальній фотографії..... | 78 |
| Висновки до розділу 3..... | 84 |
| ВИСНОВКИ | 85 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 88 |
| ДОДАТОК А | 95 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження обумовлена зростом уваги до художньої фотографії в Україні та за її межами. Цей медіум, через активне зацікавлення митців технологіями, суттєво впливає на сучасні напрями образотворчого мистецтва. Наразі переважний масив доступної інформації складають критичні есе, рецензії та інтерв'ю в інтернет-виданнях і пресі, в яких спостерігаємо різкий зріст зацікавленості фотографічним медіумом, оскільки все більше митців у своїх практиках звертається до різноманітних фотографічних технік отримання і репрезентації зображення, активно розвивається артринок фотографії, відбуваються спеціалізовані ярмарки, фестивалі, започатковуються конкурси та музейні відділи. Так, за останні роки з'явилися нішеві українські онлайн-видання (Bird in Flight, ArtsLooker, YourArt, Заборона, DTF Magazine тощо), що активно і регулярно висвітлюють проблеми та події сучасної культури, мистецтва і фотографії, зокрема.

Натомість у вітчизняному науковому полі спостерігається недостатня кількість ґрунтовних та комплексних досліджень цього сегменту системи візуального мистецтва. Крім того, українські дослідники у своїх напрацюваннях віддають перевагу аналізу прикладів світового мистецтва фотографії, тоді як науковий опис і характеристика вітчизняних мистецьких практик в цій царині зустрічаються доволі рідко.

Слід зазначити, що проблематика використання запозичених образів за останні роки набула нової перспективи, й стоїть на порядку денному в сучасних закордонних дискусіях навколо технології штучного інтелекту та його ролі в візуальному мистецтві майбутнього. Питання оригінальності твору, його авторства, різноманітні етичні та правові аспекти все частіше обговорюються в мистецькому середовищі. Проте, аналіз вітчизняних джерел показав наявність наукових праць, що висвітлюють лише окремі аспекти використання методу апропріації в мистецтві і не виокремлюють фотографію з загального контексту. Таким чином, виникає нагальна потреба у науковому опрацюванні тенденцій,

явищ і проєктів, котрі вписуються в актуальний культурно-мистецький та науковий дискурс.

Мета дослідження полягає у вивченні еволюції фотографічного медіума, який завдяки використанню широкого спектра засобів художньої виразності, зокрема апропріації, набуває унікального статусу і впливу в системі сучасного візуального мистецтва.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- провести аналіз джерел і літератури, що пов'язані із розвитком фотографічного медіума як повноцінної форми мистецтва;
- уточнити поняття «фотографічного медіума» і «системи мистецтва»;
- визначити вплив художніх напрямків і соціокультурних процесів періоду модернізму та постмодернізму на фотографічні мистецькі практики;
- проаналізувати розвиток української художньої фотографії в період від кінця 1960-х років до сьогодення;
- окреслити джерела інспірацій та запозичень в мистецтві апропріації;
- описати приклади застосування методу апропріації у фотографічних мистецьких практиках в Україні та в світовому контексті.

Об'єкт дослідження – фотографія в системі візуального мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – метод апропріації в фотографічних мистецьких практиках від останньої третини ХХ ст. до сьогодення.

Хронологічні межі дослідження – період від кінця ХІХ ст. до сьогодення. Нижня межа відповідає часу, в який перший суто фотографічний напрямок художньої фотографії – пікторіалізм – був започаткований та здійснив вплив на подальший розвиток медіуму.

Географічні межі дослідження обіймають терени країн, в яких метод художньої апропріації в мистецтві проявив себе найяскравіше та став засобом критики капіталізму, суспільства споживання та наявного політичного устрою, а саме: держав Північної та Південної Америки, Європи та України, зокрема.

Теоретичну основу та джерельну базу дослідження склали:

- авторські закордонні та вітчизняні видання із загальними відомостями про історію мистецтва XX–XXI ст. (В. Гомперц, С. Фартінг, А. Ложкіна, А. Роттенбер);
- наукові праці та окремі статті, закордонні та вітчизняні, авторські та перекладені видання, присвячені безпосередньо історії, теорії та критиці фотографії від часів її винаходу до сьогодення (Н. Бернар-Ковальчук, С. Зонтаг, Дж. Бейкер, Дж. Бетчен, Дж. Тегт);
- мистецтвознавчі, культурологічні, філософсько-естетичні видання, есе, статті, інтерв'ю на дотичні теми (А. Алієва, Г. Вишеславський, Є. Буцикіна, В. Беньямін);
- статті та есе з суміжних галузей, що розкривають питання сучасної культури з різних точок зору (Є. Березницький, С. Борисова, О. Рижко, О. Сафронова, О. Зайцева);
- музейні каталоги та альбоми, каталоги аукціонів, що містять репродукції з прикладами світового та українського фотомистецтва (UPHA, MYPH, MOKSOP, DESA Unicum);
- окремі статті у періодичних виданнях та інформаційні ресурси, в яких висвітлюються характерні особливості та тенденції сучасної фотографії (Bird in Flight, ArtsLooker);
- фотоматеріали, особисто зроблені дослідницею в музеях і галереях України та Польщі;
- відео репортажі та відео інтерв'ю з митцями, матеріали аудіо подкастів, що знаходяться у відкритому доступі;
- репродукції світового та українського сучасного мистецтва фотографії, котрі були обрані для аналізу та порівняння.

Таким чином, джерельна база надала можливість провести якісний компаративний аналіз прикладів світового та українського фотомистецтва, а також порівняти різні підходи у вивченні та репрезентації цього художнього медіума в Україні та за її межами.

Методологічну основу дослідження становлять принципи наукової достовірності та всебічності, а також принципи цілісності, структуризації та множинності. Оскільки об'єкт дослідження розглядається в контексті системи візуального мистецтва, було використано системний підхід.

Серед загальнонаукових методів для виконання поставлених задач було обрано метод опису, а також такі загальнологічні методи як порівняння, аналіз і синтез, узагальнення.

Для дослідження конкретних творів візуального мистецтва використано семіотичний, історичний, компаративний, іконографічний методи, а також методи соціокультурного, художнього, стилістичного аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження.

У кваліфікаційній роботі вперше було поєднано, узагальнено та комплексно розглянуто попередні наукові дослідження разом із масивом джерел і критичних матеріалів, що знаходяться у вільному доступі. В дослідженні фотографія вперше була розглянута в якості медіуму та в контексті системи візуального мистецтва, що відповідає сучасному термінологічному апарату. Вперше було здійснено спробу ґрунтовного аналізу та опису практики апропріації в галузі фотомистецтва. Було проаналізовано сучасний закордонний досвід, а також введено в науковий обіг імена молодих українських митців і їхній творчий доробок з наявними практиками запозичення.

Крім того, у роботі набула подальшого дослідження проблематика різноманітних аспектів апропріації, пов'язаних із сьогоденням, включаючи культурний, соціальний та історичний контексти, які впливають на нове сприйняття та тлумачення сучасної художньої фотографії. Було приділено увагу також дослідженню впливу новітніх технологій, особливо цифрової постобробки зображення та штучного інтелекту на фотографічний медіум, і таким чином представлена кваліфікаційна робота подає нове розуміння використання методу апропріації у візуальному мистецтві.

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження. Отримані результати розширюють теоретичні знання про метод художньої апропріації в

контексті сучасного мистецтва та фотографії. Вони дозволяють глибше зрозуміти принципи та механізми цього методу та його роль у створенні художніх образів. Дослідження збагачує мистецтвознавчий апарат, оскільки при аналізі були враховані сучасні реалії та інноваційні підходи до створення та сприйняття художньої фотографії.

Основні тези та висновки, зроблені в представленій роботі, можуть бути використані у подальших дослідженнях сучасного світового та українського мистецтва. Матеріали можуть бути застосовані у розробці навчальних курсів, при написанні критичних, довідникових статей тощо. А отже, можуть бути корисними музейним працівникам, історикам і теоретикам мистецтва, культурологам, колекціонерам, арткритикам та іншим учасникам системи сучасного візуального мистецтва.

Апробація результатів дослідження була здійснена в формі публікації тез: Антоненць І. Дослідження проблем присутності фотографічного медіума в системі українського сучасного мистецтва. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 18 трав. 2023 р. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 102–104.

Структура кваліфікаційної роботи обумовлена поставленою метою та завданнями дослідження. Текст роботи складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків і додатку з ілюстраціями. Список використаних джерел налічує 90 позицій, основний текст кваліфікаційної роботи складає 82 сторінки, обсяг додатків – 56 сторінок, загальний обсяг роботи – 150 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія дослідження

В ході представленого дослідження було проаналізовано численні закордонні видання, які висвітлюють історію і питання сучасного візуального мистецтва і фотографії зокрема, а також культурології, філософії, естетики, соціології, завдяки чому кваліфікаційна праця набуває міждисциплінарного характеру. Особливий акцент було зроблено на працях, які значним чином вплинули на критичний дискурс, а також розвиток і розуміння мистецтва в світі і в Україні.

Насамперед для вивчення культурно-мистецького контексту періоду, який було обрано для дослідження, постала необхідність звернутися до літератури, присвяченої епосі постмодернізму, а також такої, що висвітлює відмінності сучасної епохи від попередньої модерної та надає визначення ключових понять і термінів. Джерелами інформації на цю тему стали «Постмодернізм. Короткий вступ» (2002) британського професора літератури Університету Оксфорда К. Батлера, а також низка збірок есеїв впливового американського історика мистецтва, критика і філософа А. Данто: «Після кінця мистецтва» (1997), «Що таке мистецтво» (2013), «Мистецтво та постісторія» (2022) [46; 50; 51; 52].

Серед праць, в яких фотографію розглянуто в загальному контексті розвитку мистецтва і культури ХХ-ХХІ ст. [14; 59; 65; 66; 71], акцентуємо на ґрунтовному дослідженні «Мистецтво з 1900», написане групою видатних американських критиків і істориків мистецтва: Х. Фостером, Р. Краус, І. Буа, Б. Бухло та Д. Джослітом. В книзі глибоко досліджені всі ключові переломні моменти та прориви модернізму і постмодернізму, так само як і антимодерністські реакції, що запропонували альтернативні бачення мистецьких практик. В книзі знаходяться, між іншого, ґрунтовні статті про концептуальний

поворот 1970-х рр. та роль фотографічного медіума в цьому напрямку мистецтва [40].

Серед зарубіжних видань, присвячених виключно історії, теорії та критиці фотографії [47; 57; 60; 61; 64; 69; 76], окремо відмітимо класичний текст «Світової історії фотографії» американської історикині мистецтва, доктора наук, Н. Розенблум, в якому авторка досліджує всі аспекти фотографії – естетичні, документальні, комерційні та технічні, а також розглядає фотографії в їхньому історичному контексті. Досліджуючи різноманітні ролі, які фотографічний медіум відіграє у передачі ідей, Розенблум приділяє особливу увагу таким темам, як портрет, документація, реклама та фотожурналістика, а також розглядає фотографічний апарат як унікальний засіб особистого мистецького самовираження [79].

У книзі «Мистецтво і фотографія» під редакцією британського письменника, куратора і педагога Д. Кампані, досліджується значна присутність фотографії в центрі мистецьких практик, починаючи з 1960-х років. На момент свого винаходу фотографія вважалася суто механічним, нехудожнім об'єктом, який не міг бути включеним до системи образотворчого мистецтва. Попри те, що найвидатніші митці ХХ ст. все частіше використовували фотографію, лише з кінця 1960-х років художні музеї поступово почали виставляти та купувати фотографії як твори мистецтва у широкому діапазоні форм і практик [39].

Кураторка і дослідниця мистецтва Ш. Коттон у книзі «Фотографія як сучасне мистецтво» представляє широкий діапазон творів і імен сучасної художньої фотографії, таких як Андреас Гурскі, Барбара Кастен, Кетрін Опі, Сінді Шерман, Діна Лоусон, Діана Маркосян, Ель Перес, Грегорі Гальперн, Ліско Шига, Нан Голдін, Пол Мпагі Сепуя, Піксі Ляо, Сьюзен Мейселас та ін. Це багато ілюстроване видання визначає нове покоління митців, які формують фотографію як культурно значущий медіум у сучасному соціально-політичному кліматі. В тематичних розділах книги авторка накреслює еволюцію фотографії від документального інструменту до форми мистецтва, а також приділяє увагу опису

технічних та матеріальних властивостей фотографії, мистецьких реакцій на нові способи її презентації [49].

Для представленого дослідження важливим було, серед інших завдань, розглянути мистецький контекст країн Центральної та Східної Європи, тому можемо зазначити особливу користь наступних видань. У монографіях польської кураторки, арткритикині і мистецтвознавиці А. Роттенберг «Мистецтво в Польщі 1945-2005» і «Крупним планом. Нариси про польських художників» (2021) представлено численні есе про польське мистецтво і культуру другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [80; 81].

У масштабному дослідженні «Мистецтво Центральної та Східної Європи з 1950 року» (2020) британські куратори, критики та історики мистецтва М. Фоукс і Р. Фоукс досліджують живопис, скульптуру, фотографію, перформанс та концептуальне мистецтво регіону. В книзі розкрито течії, теорії та стилі, які формували мистецьку практику з 1950 року. Простежуючи мистецько-історичні зміни періоду, автори аналізують вплив політичних подій на мистецьке життя – зокрема, повстань в Угорщині та Чехословаччині, руху «Солідарність» у Польщі та розпаду комуністичного блоку [56].

Доктор гуманітарних наук, польський історик мистецтва, доцент кафедри фотографії Університету мистецтв у Познані, куратор виставок, редактор антологій та каталогів, автор текстів присвячених сучасному мистецтву і фотографії, А. Мазур у своїй монографії «Понівечений світ. Історії центральноєвропейської фотографії 1838-2018» (2019) – завдяки зібраній літературі та методологічному підходу – відкриває новий розділ у вивченні медіуму. Перша частина книги містить детальне обговорення стану дослідження теми та методології, тоді як друга частина є збіркою герменевтичних аналізів фотографій, відібраних автором. Таким чином, автор подає історію Центральної Європи крізь призму історії фотографії [73].

Книга польської мистецтвознавиці, кураторки, докторки гуманітарних наук К. Зенбінської-Левандовської «Між документальністю та експериментом» (2014) представляє найцікавіші явища у сфері критики та повоєнної фотографії

у Польщі. Авторка описує авангардний сплеск після закінчення війни, суперечки про форму соціалістичного реалізму та питання абстракції у фотографії, надзвичайний розвиток фоторепортажу і те, як про ці явища писали критики. Ця публікація заповнює значну прогалину в дослідженнях історії фотографії другої половини ХХ ст. [90].

Монографія «Антропологія зображення: фотографія як метод, об'єкт і засіб соціальних наук» (2003) польського соціолога і культурного антрополога, професора і доктора гуманітарних наук, К. Олехницького показує місце, роль і значення фотографії та інших візуальних медіа в соціальних науках. Автор називає цю проблематику антропологією зображення і ставить її високо в ієрархії дисциплін, що займаються дослідженнями суспільства [75].

В ході роботи було опрацьовано значний масив філософсько-естетичних творів. У книзі «Camera Lucida» (1980), французький філософ-структураліст, естетик, критик і теоретик семіотики Р. Барт намагається зрозуміти, чи має фотографія «власний геній», чи є якась особлива риса, яка її характеризує. Автор зазначає, що фотографія «механічно повторює те, що ніколи не може бути повторено екзистенційно». Тому не існує фотографій без об'єкта (чогось або когось). Автор пробує пояснити фотографію з точки зору суб'єкта і з точки зору фотографій, які впливають на нього [44].

Філософський підхід до розуміння природи фотографії застосовує також видатний чеський мислитель єврейського походження В. Флюссер у своїй книзі «Про філософію фотографії» (1983), яка принесла йому світову славу [53]. В. Флюссер був філософом комунікації та медіа і, згідно з його концепцією, сучасне суспільство приречене на посередницьку роль комунікації, ключовим інструментом якої є специфічний «апарат» – зокрема, фотографічний.

Видатна американська інтелектуалка, критикиня культури та мистецтва, письменниця С. Зонтаг у збірці есеїв «Про фотографію» (1977) [82] досліджує значення та функції фотографічного медіума в сучасному світі. Авторка розпочала працю в цьому керунку з есею, присвяченого деяким естетичним і моральним проблемам, що виникають із повсюдної присутності затриманих

фотографічним способом зображень. Згодом сформувався цілий масив текстів, котрі, на думку багатьох дослідників сучасної культури та мистецтва, склали основу однієї з найважливіших в історії фотографії книжок. С. Зонтаг розмірковує над тим, чим є фотографія у своїй сутності; які зв'язки вона має з малярством і загалом із мистецтвом; як винайдення фотографії змінило наш спосіб пізнання світу; якою мірою фотографія інтерпретує дійсність; який існує зв'язок між фотографом і об'єктом фотографування, а також між знімком і глядачем; з яких причин люди використовують фотоапарат тощо. Авторка аналізує роботи видатних фотографів разом із текстами письменників і філософів, пише про фотографування як про частину повсякденного життя, своєрідний соціальний ритуал, пояснює його функції і сенс.

Есей С. Зонтаг «Спостереження за болем інших» (2003) розвиває та доповнює тексти збірки «Про фотографію». Авторка зосереджується на репрезентації образів страждання в медіа, зокрема в воєнній фотожурналістиці. В сучасному світі, в якому ми щоденно стикаємось з потоком зображень чужого горя і смертей тисяч людей, постають нові питання та етичні проблеми. Письменниця розмірковує над роллю фотографії у формуванні так званої колективної пам'яті і відношення до історії, а в центрі своїх міркувань ставить не фотографа, а глядача. На думку С. Зонтаг, жоден погляд не є безневинним [83]. Цей останній перед смертю американської авторки твір є надзвичайно важливим і актуальним в наш час, в контексті війни в Україні. На момент написання представленої кваліфікаційної праці, есей готується до друку видавництвом IST Publishing в перекладі українською мовою.

Британський письменник і художній критик Дж. Берджер у своїй книзі «Розуміння фотографії» розглядає провокативну природу медіуму, яка, на думку автора, проявляється в одночасній схожості і відмінності його від класичних форм візуального мистецтва, а також у механічній відтворюваності й, разом з тим, творчому характері. Фотографія, як вважає Дж. Берджер, кидає виклик традиційному розумінню репрезентації та творчості [45].

Книга Ф. Сулажа «Естетика фотографії. Втрати і здобутки» окреслює контури естетики фотографії та вкотре порушує питання про статус фотографії як мистецтва. Роздуми автора ґрунтуються на аналізі численних фотографічних творів і на визначенні нових концепцій, розроблених у світлі естетики, філософії та психоаналізу. Книга розглядає три кола проблем: стосунків фотографії з реальністю; характеристик фотографічного твору; центрального місця фотографічного медіума в системі сучасного візуального мистецтва [84].

Корисною не тільки з теоретичної, але і практичної точки зору виявилась книга «Критика фотографії. Як розуміти зображення» американського мистецтвознавця Т. Барретта, в якій подані ключові поняття, навички і підходи, необхідні для здійснення вдумливої критики фотографії. Базуючись на таких фундаментальних для критики видах діяльності, як опис, інтерпретація, оцінка та теоретичний аналіз, автор пропонує зрозумілу, детальну модель і словниковий запас, необхідний для участі в критичному діалозі про сучасну художню фотографію [42]. Ще одна книга Т. Барретта «Чому це мистецтво? Естетика і критика сучасного мистецтва» деталізує і доповнює ідеї та критичні підходи автора, а також розглядає фотографію в загальному контексті сучасного мистецтва [43].

Інформацію про розвиток світового ринку художньої фотографії знаходимо у виданні колишнього американського галериста, куратора і фотографа Т. Вернера [89], а також Дж. Хакінг, британської мистецтвознавиці та співробітниці Інституту Сотбіс [63]. В книгах поданий аналіз ринку художньої фотографії, а також прослідковується еволюція медіуму від маргінальної до ключової складової міжнародної сцени візуального мистецтва. Автори описують появу сегмента артфотографії, а також загальні закони, на яких побудований сучасний міжнародний ринок, досліджують, як цей ринок розвивається, і вказують на майбутні зміни, виклики та перспективи.

За останні десятиліття в українському незалежному книговидавництві спостерігаємо посилення уваги до проблем світового та українського сучасного мистецтва і фотографії зокрема. Надруковані переклади як класичних

популярних праць, так і відомих лише у вузьких академічних колах видань. У 2002 році вперше українською мовою було видано збірку вибраних творів видатного німецького філософа і соціолога ХХ ст., критика і теоретика мистецтва, В. Беньяміна. До книги, серед інших, увійшов і есеї «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936), котрий вплинув на мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [3].

Слід зазначити видання, дотичні до тематики дослідження, що регулярно виходять друком в таких видавництвах як «ArtHuss», «IST Publishing», «Rodovid», «Основи». Редактори «IST Publishing» А. Леонова та Б. Філоненко зазначають: «Ми маємо на меті ввести в україномовне поле статті та есеї, інтерв'ю та лекції провідних дослідників, аби кожна наступна збірка розширювала можливості до критичного осмислення явищ культури й культурних процесів сьогодення» [2].

Так, в текстах збірки «Розширене поле фотографії», що вийшла друком у 2018 році, американський історик мистецтва, арткритик, теоретик фотографії Дж. Бейкер досліджує різноманітні стани та прояви фотографічного медіума. Автор у своїх роздумах виступає із критикою вже класичної думки структуралістів Р. Барта, Б. Бухло та інших відомих теоретиків фотографії, та вважає за необхідне переглянути їхній доробок з огляду на сучасний стан культури: «Минули часи класичних ню, осяйних груш і кактусів – на їхнє місце прийшли частини тіла та зображення рук крупним планом» [2].

У 2019 році видавництво «Rodovid» випустило дві книги з серії перекладів «Теорія та історія фотографії» за наукової редакції Олени Червоник, кураторки, дослідниці, докторантки історії мистецтва в Університеті Оксфорда. У монографії «Вогонь бажання: зародження фотографії» австралійський історик і теоретик медіуму, Дж. Бетчен підважує усталені уявлення про фотографію, притаманні різним епохам. Спираючись на концепції М. Фуко і Ж. Дерріда, автор аналізує причини, що привели до винаходу фотографії, а також технічні і художні потреби суспільства, що витікають із «наполегливого бажання модерного бачення» [6]. До ідей М. Фуко і Р. Барта неодноразово звертається й

американський теоретик і історик мистецтва Дж. Тегг, автор збірки «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії». В книзі медіум фотографії розглянуто як феномен культури та влади [33].

У важливому і впливовому виданні «Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі» британського мистецтвознавця, критика і журналіста В. Гомперца розглянуто більш ніж 150-річний розвиток мистецтва від імпресіонізму до мистецтва сьогодні. Книга охоплює репрезентативні роботи майже сотні художників і пояснює тонкощі більш ніж 30 сучасних мистецьких течій. Крім того, у книзі детально описано мистецтво періоду постмодернізму та основні етапи розвитку ринку сучасного мистецтва [12].

Корисною в дослідженні проблематики практик запозичення та питань авторського права в мистецтві виявилась книга «Благай, кради і позичай» британського художнього критика, журналіста, доктора літературознавства Р. Шора. У книзі наведено історичний огляд запозичення митцями різноманітних ідей та образів, а сам автор розмірковує про копіювання як природний інстинкт людини та підважує саме поняття оригінальності [36].

Серед видань, авторами яких є українські дослідники, слід зазначити книгу «Перманентна революція: Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст.» (2019) мистецтвознавиці і критикині А. Ложкіної. В ній авторка серед інших медіумів українського візуального мистецтва розглядає також і фотографію, до якої в різних періодах звертались художники представники одеського концептуалізму, українського трансавангарду, а також розглядає практики декількох поколінь Харківської школи фотографії і розкриває поняття «фотографії потоку» в українському контексті [17].

У книзі «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» (2020) мистецтвознавиці і кураторки Н. Бернар-Ковальчук, творчість харківських художників розглядається як феномен українського сучасного мистецтва [5]. В основі книги лежить ґрунтовне дослідження в рамках мистецтвознавчої програми паризької Сорбонни. Авторка вперше опублікувала деякі унікальні інтерв'ю з представниками мистецької групи. Крім того, видання багато

проілюстровано репродукціями творів і архівними фотографіями. Дуже детально в книзі описані технічні, естетичні та концептуальні особливості мистецьких робіт авторів перших двох поколінь школи, котрі вплинули на наступні. Таким чином, можемо говорити про тяглість традиції, наслідування та запозичення в українській художній фотографії. Тому в контексті представленої кваліфікаційної роботи видання виявилось дуже корисним.

У «Кураторському посібнику» (2020), що вийшов за редакцією О. Погребняк, Д. Чепурного та К. Яковленко, знаходимо нариси про актуальні виставкові проєкти, реалізовані в Україні, а також коментарі українських сучасних митців і кураторів. В збірці представлено також мистецькі практики із застосуванням фотографічного медіума і методу апропріації [16].

В ході дослідження, серед іншого, було опрацьовано матеріали статей і монографій Г. Вишеславського, кандидата мистецтвознавства, художника, критика і дослідника сучасного українського мистецтва. У ґрунтовній праці автора «Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.» (2008) знаходимо, в тому числі опис концептуальних фотографічних практик митців Харківської школи фотографії з акцентом на темі тілесності і критики політичного устрою України доби незалежності [10; 11].

За останні роки українські науковці та дослідники приділяли увагу також і темі апропріації, як в загальному полі історії мистецтва, культури, філософії та етики, так і в полі юридичному, і, що закономірно, на стику цих дисциплін. Українська сучасна художниця, мистецтвознавиця і дослідниця мистецтва новітніх технологій, О. Чепелик у статті «Текст, інтеркультурна комунікація та новітні технології» (2010) аналізує фотографічні практики в контексті концептуального мистецтва, засновником якого вважають Дж. Кошута. Авторка відмічає, що послідовники митця значним і глибоким чином розвинули його ідеї апропріації і контекстуальності [34].

Галерист, куратор, артменеджер, організатор мистецького фестивалю Kyiv Art Week Є. Березницький у статті «Апропріативне мистецтво, запозичення та авторське право» (2005) розглядає саме юридичні аспекти використання вже

наявних образів і предметів у художніх практиках сучасних митців. В статті автор звертається до таких гучних процесів щодо порушення авторського права як, наприклад, до справи «Роджер проти Кунса» та зазначає негативний вплив її результатів на мистецьку спільноту: «Її члени побоювалися, що таке рішення завдасть нищівного удару апропріативному мистецтву, обмежить свободу вираження митця та пригнітить творчі пошуки» [4]. Однак, сам Є. Березницький бачить вихід в економічному розв'язанні проблеми шляхом придбання прав на необхідні зображення чи твори інших митців для подальшого їх використання.

Юрист О. Зайцева у своїй статті «Плагіат чи апропріація у візуальному світі: тонка межа» (2015) також веде дослідження у правовому полі та подає додаткові приклади правопорушень, пов'язаних із запозиченням фотографічних зображень у мистецтві. Авторка наводить приклади справ таких митців як Л. Тьюманс та Р. Прінс. Крім того, варто додати, що у статті зазначено недоліки українського законодавства, в якому наразі відсутні концепції апропріації та добросчесного запозичення, на відміну від законодавств європейських країн та США [13].

Проблему плагіату та свободи творчості у статті «Право на творчість і плагіат» (2017) розглядає докторант Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат філологічних наук, доцент О. Рижко. Авторка наголошує на морально-етичних, соціально-комунікаційних та аксіологічних аспектах плагіату. Посилаючись на статтю О. Зайцевої, також зазначає складність у виявленні різниці між плагіатом і апропріацією, між якими існує дуже тонка ідейна та юридична межа. Позиція науковиці щодо плагіату є категоричною і вона доходить до висновку, що «плагіат співвідноситься з правом на творчість у сегменті зловживання цим правом, а його експансія є прямим наслідком зміни ціннісних парадигм, детермінованих, крім іншого, погіршенням рівня життя соціуму, що інспірує деградацію особистості, та корупцією в усіх сферах, що девальвує повагу до права» [27].

Судовий експерт, оцінювач І. Поліщук у статті «Використання спеціальних знань для виявлення піратства у творах мистецтва» (2019) звертає увагу на важливість залучення мистецтвознавців до судових експертиз, з метою виявлення випадків правомірного використання творів інтелектуальної власності (апропріації) [26].

Кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри дизайну і технологій Київського національного університету культури і мистецтв, К. Кисельова у статті «Цитування творів та використання художніх прийомів мистецького напрямку поп-арт у дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ ст.» (2021) наводить приклади апропріації сучасними дизайнерами модних домів одягу зображень художніх творів таких митців поп-арту як Е. Воргол та Р. Ліхтенштейн [15]. Симптоматичним виглядає той факт, що в своїй сутності ця практика є наступною апропріацією вже апропрійованих раніше образів масової культури та реклами, і в наш час наочно ілюструє слухність та актуальність ідей Ж. Бодріяра та В. Беньяміна.

Дослідниця С. Борисова у статті «Проблема запозичення у творах візуального мистецтва» (2023) аналізує різний характер ставлення до практик апропріації в візуальному мистецтві і дизайні. Найскладнішим, на думку дослідниці є «визначення ступеня запозичення, умовного обсягу цитування текстової, змістової, формотворчої тощо складових, зі збереженням первісного сенсу або створення візуального твору з певним рівнем новизни ідеї, відмінної від змісту цитованого твору (запозичених елементів)» [8]. Також авторка надає рекомендації щодо пошуку джерел оригінальних ідей і протидії плагіату із використанням, зокрема, методу ґрунтового візуального дослідження.

Корисною в ході роботи над представленою кваліфікаційною працею виявилась стаття мистецтвознавця, аспіранта Інституту проблем сучасного мистецтва О. Сушинського «Фейкологія: функції і типи контрфактуальних художніх практик» (2021), в якій апропріація розглядається в контексті культури післяправа. Автор аналізує практики запозичення не тільки у світовому сучасному мистецтві, але й в українському. Зокрема, подає приклад проєкту

А. Достлева «Окупація» (2014), сутність якого полягає в буквальній «окупації» чужого фотоархіву [32].

Дослідженнями фотографічного медіума, а також методу апропріації в мистецтві займається доктор філософії, докторант факультету мистецтв і дизайну Західного університету Тімішоара (Румунія) О. Сафронова у співпраці з кандидатом технічних наук, доцентом кафедри образотворчого мистецтва та архітектурної графіки Київського національного університету будівництва і архітектури, А. Сафроновою. В їхньому значному науковому доробку знаходимо статті про українську фотокнигу як артоб'єкт, жанр стріт-фотографії, феміністичне мистецтво тощо. Дослідниці наголошують, що сучасна українська фотографія характеризується власне постмодерністською естетикою з постійним цитуванням (запозиченням) творів інших митців [28; 29; 30].

1.2 Джерельна база

Джерельна база представленого дослідження ґрунтується на матеріалах, що безпосередньо стосуються його об'єкту і предмету, а також таких, що є дотичними та дозволили розглянути його проблематику широко та з різних точок зору. До *матеріалів польових досліджень* належать фотографії, зроблені здобувачкою на таких виставках сучасного мистецтва в музеях і галереях України та Польщі як виставка «Закрита система» (Одеса, 2021), «Вчора, сьогодні і завжди. Одеса в колекції Вадима Мороховського» (Одеса, 2021), «Хто поруч з тобою?» (Одеса, 2021), «Змінена людина» (Одеса, 2020), «Рой. До шістдесятиріччя Олександра Ройтбурда» (Одеса, 2021), «Мені досі соромно викидати їжу – бабуся розповідала мені про Голодомор» (Одеса, 2021), «РЕПОСТ: сучасне українське мистецтво з колекції Анатолія Димчука» (Одеса, 2021), «Час збирати» (Одеса, 2020), «Заборонене зображення» (Київ, 2019), «Перетинаючи межу» (Київ, 2019), «Видозмінені» (Київ, 2019), «Чутливість. Сучасна українська фотографія» (Київ, 2021), «Спроба контакту. Школа фотографії Віктора Марущенка» (Київ, 2021), «Політика в мистецтві» (Краків,

2022), виставка польської мисткині Наталії Лях-Ляхович (Natalia LL) (Краків, 2022), «Фотографіка. Художня фотографія 1928-1978» (Краків, 2023), «Що робить фотографія?» (Краків, 2023), виставка вибраних робіт Едварда Стайхена з колекції МНАНА в Люксембурзі (Краків, 2023); виставка фіналістів Премії Фонду німецької фотографії Deutsche Börse 2023 (Краків, 2023), «Стійкість. Історії жінок, які надихають на зміни» (Краків, 2023), «Дивись: Британія. Британська документальна фотографія з 1960-х років» (Краків, 2022), «Литва. Два століття фотографії» (Краків, 2023), «W Ukrainie. Justyna Mielnikiewicz» (Краків, 2022).

Група ілюстративних джерел складається з двох підгруп. До першої підгрупи належать каталоги виставок, в тому числі музейні, каталоги аукціонів, фотокниги та інші альбоми, що містять репродукції з прикладами світового та українського мистецтва художньої та концептуальної фотографії.

До цієї категорії, серед іншого, увійшли фотокниги «UPNA Made in Ukraine» [86], що представляє на своїх сторінках 82 фотографічні проекти 57 авторів, учасників так званої «української фотографічної альтернативи, а також «МУРН / Молода Миколаївська Фотографія», в якій представлено роботи 60 митців, випускників школи арт і концептуальної фотографії МУРН [74]. А також каталоги аукціонного дому DESA Unicum (Польща), який організовує єдиний циклічний професійний аукціон колекційної фотографії на польському артринку [54].

Друга підгрупа – це репродукції світового та українського сучасного мистецтва фотографії, котрі були обрані для аналізу та порівняння. В цій категорії джерел були використані онлайн каталоги Музею харківської школи фотографії (МОКСОР) [21], приватної колекції родини Гриньових [62], офіційний сайт школи фотографії МУРН [35], онлайн платформа української фотографії «Ukrainian. Photographies» [22].

Групу писемних джерел склали статті у періодичних виданнях та інформаційні ресурси, в яких висвітлюються характерні особливості та тенденції сучасної фотографії. В цій групі зазначимо українське онлайн видання «Bird in

Flight», присвячене фотографії та новинам світу сучасного мистецтва. На сайті видання опубліковані численні інтерв'ю, статті та репродукції мистецьких серій і проєктів українських фотографів. А також слід зазначити сайт Міжнародного фестивалю сучасної фотографії «Odesa Photo Days» із матеріалами його засновниці і кураторки К. Радченко [20].

Групу візуальних джерел складають: відеосюжети, репортажі та інтерв'ю з митцями, документальні фільми, матеріали аудіо подкастів, що знаходяться у відкритому доступі в мережі Інтернет. Серед цієї категорії джерел слід окремо зазначити аудіоподкаст «Фотоательє. Розмови про фотографію», який є єдиним такого формату подкастом, що виходить українською мовою. Його засновники, фотографи Володимир Демків і Тарас Бичко, у серії випусків обговорюють різноманітні теми й проблеми сучасної фотографії в Україні та світі, технічні і творчі аспекти, а також беруть інтерв'ю у відомих фотографів [7].

1.3. Методологічні засади дослідження

Методологічна основа дослідження обумовлена поставленою метою та задачами. Робота спирається на загальні *принципи наукової достовірності та всебічності*, які були обрані з огляду на великий масив джерел і літератури з різних галузей знань: філософії, естетики, соціології, мистецтвознавства, культурології тощо, серед яких перевагу було надано ґрунтовним виданням провідних закордонних та вітчизняних науковців і дослідників культури та мистецтва ХХ–ХХІ ст. Оскільки об'єкт і предмет дослідження розглядаються в контексті ширшої системи візуального мистецтва, були застосовані *принципи цілісності, структуризації і множинності*, а також *системний підхід*. Завдяки цьому мистецтво ХХ–ХХІ ст. було розглянуто цілісно, а також було окреслено його структуру і взаємозв'язки між окремими елементами та акторами. Наприклад, зазначено роль приватних колекцій у формуванні нових музейних інституцій і ринку художньої фотографії; вплив розвитку критичної думки на

появу нових мистецьких напрямків тощо. Принцип множинності, серед іншого, дозволив використати різні напрямки інтерпретації явищ і творів мистецтва.

Завдяки загальнонауковим методам *опису, порівняння, аналізу, синтезу та узагальнення* вдалось виконати поставлені в дослідженні завдання з визначення впливу культурно-мистецьких процесів періоду модернізму та постмодернізму на фотографічний медіум, провести аналіз розвитку української художньої фотографії пізньорадянського періоду та доби незалежності, окреслити джерела запозичень образів, ідей, зображень та фізичних об'єктів у творах сучасних митців, описати та порівняти різні види апропріативних практик, а також узагальнити ці відомості. За допомогою цих методів були проаналізовані та описані, і таким чином введені в науковий обіг, фотографічні проекти новочасних українських митців.

Для аналізу фотографічних практик, окремих творів і мистецьких проєктів було використано *семіотичний метод*, який передбачає розгляд об'єкта і предмета дослідження у сенсі знакової системи. Для аналізу історичних процесів, які мали безпосередній вплив на мистецтво окресленого періоду, застосовано *історичний метод*. Так, наприклад, було зазначено вплив Першої та Другої світових воєн на розвиток фотожурналістики та гуманістичної фотографії. За допомогою *методу соціокультурного аналізу* було розглянуто вплив соціальних, політичних та культурних факторів на створення та інтерпретацію фотографічних творів. Були розглянуті політики колоніалізму, теорія психоаналізу, феміністичні рухи, розвиток капіталізму, теорія медіа, глобалізація, цифрові технології та інші явища, які безпосередньо вплинули на фотографію та формування її візуальної мови.

Компаративний метод надав можливість порівняти фотографічний медіум з іншими видами мистецтва, такими як живопис, графіка, кінематограф, відеоарт, а також проаналізувати мистецькі твори різних авторів, з різних країн та періодів часу, з метою виявлення спільних та відмінних рис. За допомогою методу також було порівняно фотографію періоду модернізму і постмодернізму.

Методом художнього аналізу визначено специфіку формотворення та художньо-образних особливостей творів художньої та концептуальної фотографії. Натомість метод *стилістичного аналізу* було використано для вивчення мистецьких стилів та напрямків, які впливають на сприйняття та інтерпретацію творів досліджуваного періоду. Серед них такі стилі й напрямки мистецтва як імпресіонізм, пікторіалізм, сюрреалізм, дадаїзм, абстрактний експресіонізм, поп-арт, концептуалізм.

За допомогою *іконографічного методу* фотографічні твори було розглянуто з точки зору зображених об'єктів, символів та мотивів. Цей метод дозволив вивчити символічне навантаження образів, репрезентованих у мистецьких проєктах. Так, наприклад, були розглянуті образи популярної масової культури, реклами, репрезентація жіночості і мужності у фотографії тощо.

Висновки до розділу 1

Теоретичну основу дослідження склали різноманітні друковані та електронні видання і наукові праці, які для зручності аналізу були умовно поділені на декілька категорій:

- закордонні та вітчизняні праці із загальними відомостями про історію мистецтва ХХ–ХХІ ст. (В. Гомперц, С. Фартінг, А. Ложкіна, А. Роттенберг, Е. Люсі-Сміт, Т. Годфрі, С. Ходж, А. Хікс, Н. Фостер, Р. Краусс, Ф. Фріджері, М. і Р. Фоукс, Л. Смирна);

- наукові праці та окремі статті, закордонні та вітчизняні, авторські та перекладені видання, присвячені безпосередньо історії, теорії та критиці фотографії (Н. Бернар-Ковальчук, С. Зонтаг, Дж. Бейкер, Дж. Бетчен, Дж. Тегт, Д. Кампані, Т. Барретт, Р. Барт, Дж. Берджер, Г. Керрол, Ш. Коттон, В. Флюссер, М. Фрід, А. Грюндберг, Дж. Хакінг, Дж. Хіггінс, Н. Юргенсон, В. Кемп, А. Мазур, К. Олехніцький, Л. Уелс, Н. Розенблум, Ф. Сулаж, К. Зенбінська-Левандовська);

- мистецтвознавчі, культурологічні, філософсько-естетичні видання, есе, статті, інтерв'ю на дотичні теми (А. Алієва, Г. Вишеславський, Є. Буцикіна, В. Беньямін, Н. Мандра, О. Сушинський, О. Чепелик, Р. Шор, К. Батлер, А. Данто, М. Фуко);

- статті та есе з суміжних галузей (правознавство, соціологія, дизайн), що розкривають питання сучасної культури з різних точок зору (Є. Березницький, С. Борисова, О. Рижко, О. Сафронова, А. Сафронова, І. Поліщук, К. Кисельова, О. Зайцева).

До джерельної бази дослідження увійшли **матеріали польових досліджень** у вигляді фотографій, виконаних протягом 2019–2023 років в ході відвідування виставок, фестивалів і ярмарок сучасного мистецтва, на яких було представлено фотографічний медіум. Польові дослідження проводились в Україні (Одеса, Київ) та Польщі (Краків). **Групу ілюстративних джерел** склали каталоги виставок, аукціонів, фотокниги окремих авторів і мистецьких колективів, репродукції творів світових та українських фотографів, що знаходяться у вільному доступі. **До групи писемних джерел** увійшли періодичні видання та інформаційні онлайн-ресурси. **Групу аудіовізуальних джерел** склали доступні в мережі інтернет відеоблоги, документальні сюжети, матеріали аудіоподкастів, що розкривають тему фотографії в Україні та світі.

Як **науковий інструментарій** представлено дослідження було вжито принципи, підходи та методи, які дозволили ефективно виконати поставлену мету і завдання, а саме: принципи наукової достовірності та всебічності, цілісності, структуризації і множинності; системний підхід; загальнонауковий метод опису, а також загальнологічні методи порівняння, аналіз і синтез, узагальнення. Для дослідження творів мистецтва було вжито методи соціокультурного, художнього, стилістичного аналізу, семіотичний, історичний, компаративний, іконографічний методи.

РОЗДІЛ 2

ФОТОГРАФІЯ В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТ.

2.1. Художні напрямки, експериментальні техніки та процеси інституціоналізації фотографії доби модернізму

Зазвичай до епохи модернізму відносять роботи, створені в період 1870–1970 років. Художники-модерністи використовували нові матеріали, нові техніки живопису та розробляли нові теорії про те, як мистецтво повинно відображати навколишній світ. У цей період з'явилися абсолютно нові види мистецтва. Існує багато різних течій і напрямків, які охоплює модерністське мистецтво, проте існують і певні загальні принципи, які визначають цей термін: відмова від історії та консервативних цінностей (таких як реалістичне зображення предметів); інновації та експерименти з формою (фігури, кольори, лінії, об'єми, з яких складається твір) з тенденцією до абстракції; акцент на матеріалах, техніках і процесах [40].

Можемо також коротко окреслити характеристики мистецтва модернізму, які притаманні також і художній фотографії того періоду. Медіум виступав посиленням та проголошенням чистоту форми, що часто призводило до абстракції. Митці маніфестували прогресивність і знаходились в постійному пошуку покращення і вдосконалення своєї зображувальної техніки. Твір мистецтва модернізму почав відображати внутрішній світ і суб'єктивне бачення його автора. Митець-модерніст стверджував, що значення твору можна з'ясувати, просто дивлячись на нього [12; 40].

Слід також уточнити поняття *медіуму* в мистецтві. Медіум часто розуміється як художній матеріал або техніка виконання художнього твору. Саме в такому розумінні у вітчизняному мистецтвознавстві частіше всього функціонує англomовний термін *medium*. Так художники описують конкретні матеріали, з якими вони працюють. Тут виступають такі описи техніки виконання як «олія на

полотні», «гуаш на папері», «темпера на дошці» тощо. Таке використання слова «медіум» стосується всіх видів мистецтва. Скульптори, наприклад, можуть використовувати метал, дерево, глину, бронзу або мармур як матеріал для своїх робіт. Художники-графіки можуть використовувати такі слова, як ксилографія, ліногравюра, офорт, літографія, щоб описати свій медіум. Художники, які використовують кілька медіумів в одному творі мистецтва, зазвичай називають його «змішаним» («mixed media»), що характерно для таких технік, як, наприклад, колаж.

Ще одне значення терміну визначає медіум як власне вид мистецтва. Слово «медіум» у широкому розумінні використовується для позначення певного виду мистецтва. Наприклад, живопис – це медіум, гравюра – це медіум, скульптура – це медіум. По суті, кожна категорія творів мистецтва є власним медіумом [18]. У випадку із фотографічними техніками отримання зображення ми говоримо про фотографічний медіум або медіум фотографії. Таким поняттям медіуму послуговуємося у представленому дослідженні.

Варто також уточнити поняття *візуального мистецтва і системи мистецтва*. Візуальне мистецтво – це сучасний, але невичерпний загальний термін для широкої категорії форм мистецтва, що включає низку художніх дисциплін з різних підкатегорій. Його широке охоплення робить будь-яку спробу визначення дуже складною задачею. Дослідниця Н. Мандра зазначає, що в мистецтвознавчих і культурологічних дослідженнях в кінці ХХ ст. стався так званий «візуальний поворот», який прийшов на зміну «лінгвістичному», і це призвело до появи нових напрямків досліджень [18].

Отже, до візуального мистецтва зазвичай відносять:

1. Класичне образотворче мистецтво.

Все образотворче мистецтво належить до загальної категорії візуальних мистецтв. Сюди входять такі види мистецтва, як графіка, живопис, скульптура, архітектура, а також пов'язані з ними види мистецтва, такі як книжкова ілюстрація, каліграфія тощо.

2. Сучасні форми мистецтва.

Візуальне мистецтво також охоплює ряд сучасних форм мистецтва, таких як асамбляж, колаж, змішані медіа, концептуальне мистецтво, інсталяція, хепенінг та перформанс, а також дисципліни, що базуються на кіно, фотографія, відеоарт та анімація, або будь-яка їхня комбінація. До цієї групи видів діяльності також належать високотехнологічні дисципліни, такі як комп'ютерна графіка та друк на папері. Ще одним сучасним видом візуального мистецтва є нове екологічне мистецтво, або ленд-арт, яке також містить перехідні форми, такі як скульптура з льоду/снігу та графіті-арт.

3. Декоративно-ужиткове мистецтво.

Крім того, загальна категорія візуального мистецтва охоплює низку декоративних мистецьких дисциплін та ремесел, до яких відносяться кераміка та гончарство, мозаїчне мистецтво, мобілі, гобелен, мистецтво скла (в тому числі вітраж) та ін.

4. Інші форми мистецтва.

Ширші визначення візуального мистецтва іноді включають прикладні напрямки мистецтва, такі як графічний дизайн, дизайн одягу та дизайн інтер'єру. Крім того, сюди також можуть підпадати мистецтво татуювання, розпис обличчя та загалом боді-арт [88].

За визначенням А. Данто, система мистецтва або світ мистецтва («art world») – це така система різних впливів та інституцій, в якій циркулює мистецтво. Це мережа взаємопов'язаних формацій, яка має не тільки музейну і галерейну систему, але також артринок, мистецькі школи, інститут історії мистецтва тощо [52].

Таким чином, система мистецтва охоплює всіх, хто займається виробництвом, замовленням, презентацією, збереженням, просуванням, хронікою, критикою, купівлею та продажами творів візуального мистецтва. Мистецькі світи можуть визначатися за місцем розташування. Так, наприклад, існують локальні системи мистецтва: українська, центрально-європейська, система мистецтва країн Південної Америки тощо. Також мистецтвознавці і

дослідники використовують поняття єдиної системи мистецтва для позначення її елітарного рівня і глобалізованого характеру. Ці різні системи постійно змінюються як у відповідь на творчість тих, хто творить мистецтво, так і у відповідь на соціальні проблеми та виклики.

Радикальні зміни в загальному розумінні системи мистецтва, ролі митця та експериментальної природи творчості пройшли довгий шлях до сприйняття суспільством у XIX і XX ст. Так було й у випадку з фотографією. «Отже, настав час [фотографії] повернутися до свого справжнього обов'язку, який полягає в тому, щоб бути слугою наук і мистецтв – і дуже покірним слугою» [42]. Ці слова французький поет і художній критик Шарль Бодлер написав у 1859 році, через кілька десятиліть по тому, як Вільям Генрі Фокс Тальбот розпочав свої експерименти з фотографією. Від початку свого існування фотографія змагалась за визнання себе формою мистецтва. Автоматизація творчого процесу отримання зображення призвела до того, що суспільство трактувало її виключно як спосіб реєстрації та документації, що не залишає місця для художньої майстерності, авторського самовираження та інтерпретації.

Пікторіалізм, один з перших світових напрямків в фотографії, не надто вплинув на зміну такого способу її трактування. Послідовники напрямку вважали, що для того, щоб фотографія була визнана формою мистецтва, треба приховати її механічну та хімічну природу. Пікторіалісти навмисне створювали розфокусовані зображення та вигадували оригінальні техніки друку з метою наслідування естетики живопису й графіки, і тяжіли до стилю імпресіонізму, котрий в той час отримав визнання. В результаті цього фотографію почали сприймати лише як імітацію усталених в історії видів мистецтва [64].

Одним із перших і, можливо, найвідданіших поборників фотографії як форми образотворчого мистецтва був фотограф, письменник, редактор, куратор і галерист, американець німецького походження, Альфред Стігліц (1864–1946), який присвятив свою видатну 50-річну кар'єру тому, щоб зробити фотографію загальноприйнятою формою мистецтва. А. Стігліц розпочав свою кар'єру,

фотографуючи пейзажі та портрети в сільській місцевості Нідерландів, Італії та Німеччини, а потім став комерційним фотографом у Нью-Йорку.

Згодом він приєднався до «Camera Club of New York», об'єднання любителів фотографії, і став редактором їхнього журналу «Camera Notes». На цій посаді він звертався до художнього та естетичного потенціалу фотографічного медіума, розміщуючи на сторінках журналу роботи колег, які, на його думку, розділяли такий підхід до фотографування. Члени клубу виступили проти його бачення, і А. Стігліц разом із групою фотографів-одномумців покинув «Camera Club», щоб в 1902 році заснувати «Photo Secession». Стігліц редагував журнал нової групи під назвою «Camera Works», який досить швидко став легендарним [89].

Приблизно в той самий час Едвард Стайхен надав приміщення групі, яка стала відомою як «Маленькі галереї», а згодом – легендарна галерея «291», де виставлялися роботи провідних фотографів у той час, коли інші галереї ігнорували цей медіум. А. Стігліц також привіз до Сполучених Штатів роботи таких визначних художників, як О. Роден, П. Пікассо та К. Бранкузі, і виставив їх у галереї «291». Він продовжував створювати фотографії, в тому числі культове зображення під назвою «The Steerage», яке вважається його першою модерністською фотографією (Рис. 2.1).

Постаттю, яку можна протиставити пікторіалістам, був паризький фотограф Ежен Атже, один з перших «фотографів вулиці» і представник «авторської фотографії». Цей термін в 1979 році ввів Клаус Хоннеф, маючи на увазі фотографів з таким «підходом до реальності», який «легко розпізнати завдяки індивідуальному способу бачення» [69]. До цього визначення він відніс творчість таких фотографів як Джулія Маргарет Камерон, Ежен Атже, Август Зандер, а в сучасну епоху Бернда і Хіллу Бехерів, митців, які робили знімки-відрізки реальності з «власною режисурою». Пізніше такий метод роботи почали окреслювати поняттям «проект».

В історії фотографії Е. Атже називають «великим одинаком»: в період від 1898 до 1927 року він зробив близько 8500 знімків старого Парижу. На його

фотографіях опинились вулички міста, вхідні групи будинків, подвір'я, магазини та вітрини, парадні сходи, тераси кав'ярень, але майже на всіх знімках відсутні люди, так, ніби вони покинули ці місця назавжди (Рис. 2.2). Творчий доробок Е. Атже був відкритий в 1927 році американською фотографкою Береніс Еббот, і більшість робіт митця вона забрала до США. Перша публікація робіт Е. Атже в 1930 році мала величезний вплив на американських фотографів: Е. Вестон, В. Еванс, Б. Еббот і А. Адамс надихнулися його творчістю і стверджували, що фотографія безлюдних і позбавлених настрою та атмосфери сцен і станів речей, як соціальний документ, перевершує будь-яку «живу» сцену [69].

Фотографія між Першою та Другою світовими війнами розвивається також і в контексті художніх напрямків дадаїзму та сюрреалізму. Художники цих напрямків в першу чергу вживали фотографії, а не робили їх. Так як і сучасні представники мистецтва апропріації, вони вважали, що занадто багато речей вже сфотографовано, але з цього невичерпного джерела готових образів досі було небагато зиску. У своїх часописах, книжках та виставках сюрреалісти привласнювали фотографії в якості надихаючих взірців, часто навіть без використання коментарів до них. Це могли бути фотографії з преси, приватних альбомів або знімки професіональних, але недооцінених на той час фотографів: паризькі міські пейзажі Е. Атже, а також фотографії рослин К. Блоссфельдта (Рис. 2.2; Рис. 2.3). В цих знімках сюрреалісти не шукали «мімезис», інформацію, структуру чи незвичний ракурс. А. Бретон казав: «В нашу епоху сама реальність узята під сумнів» [69], тому кожне відкриття «особливого» в реалістичному медіумі фотографії вважалось тріумфом сюрреалізму. Пізніше Р. Барт окреслить це характерне для фотографії «особливе» як «пунктум» – те, що чіпляє око глядача, та буквально «жалить» [44].

Однак сюрреалісти не обмежились тільки використанням знайдених фотографій і почали створювати також власні нові. В їхньому колі почали формуватися «чисті», абстракційні та абстраговані творчі методи. Ман Рей, художник і фотограф, приятель М. Дюшана, вже на початку 1920-х років почав експериментувати з технікою. Вважається, що рейографія (фотограма),

соляризація (ефект Сабатьє), фотомонтаж і фоторисунок були або винайдені ним або запозичені і адаптовані з галузі науки та техніки для потреб художньої фотографії. Для паризької спільноти дадаїстів, до якої належав Ман Рей, фотограми були взірцем чистого «дада». Техніка була добре сприйнята також і сюрреалістами, оскільки вивільняла медіум від прямого впливу людини та апарату, а процес отримання зображення розумівся буквально як «світлопис».

Техніка соляризації була ще більш «сюрреалістичною»: деякі частини зображення залишались негативними, інші – позитивними, контури об'єктів розмивались та зникали в смугах світла і тіні. Для сюрреалістів одночасне існування цих протилежних станів – позитивного і негативного – було підтвердженням та ілюстрацією феномену автоматизму та магії речей. Сюрреалістична фотографічна практика послуговувалась багатьма візуальними трюками: використовувались негативи, багаторазова експозиція, підпалювання плівки та слайдів, а також оптичні деформації (Рис. 2.4; Рис. 2.5).

Тим часом в США робота А. Стігліца та інших фотографів його кола мала ширший вплив, оскільки в 1929 році було запропоновано створити перший музейний відділ фотографії, присвячений мистецтву ХХ століття. Альфред Барр, директор Музею сучасного мистецтва (МоМА) у Нью-Йорку, включив план створення відділу у пропозицію до Ради опікунів. Відділ був створений лише у 1940 році, коли американський фотограф, куратор і історик мистецтва Бьюмонт Ньюхолл був найнятий для нагляду за програмою. А. Стігліц визначив фотографію як вид мистецтва, який розвивали інші протягом усього ХХ століття. Зокрема, Е. Стайхен, фотограф моди для Condé Nast, якому часто приписують народження сучасної фешн-фотографії завдяки публікації в журналі Art et Décoration у 1911 році, і який згодом став директором Департаменту фотографії в МоМА з 1947 по 1961 рік.

У цій ролі він був куратором легендарної виставки «Рід людський». Вперше показана з 24 січня по 8 травня 1955 року в МоМА, згодом виставка протягом восьми років подорожувала світом, зупиняючись у 37 країнах на шести континентах і охопивши аудиторію понад 9 мільйонів людей, що досі є

найбільшим показником для фотовиставки. Виставка складалась з 503 фотографій, тематично згрупованих навколо тем, що мають відношення до всіх культур і країн, таких як любов, діти та смерть. Фотографії, включені до виставки, зосереджувалися на спільних рисах, які пов'язують людей і культури в усьому світі, а сама виставка слугувала вираженням гуманізму в десятиліття після Другої світової війни. Фотографії демонструвалися без підписів і пояснень, але цитати великих письменників і поетів були вкраплені в експозицію. У 2003 році фотовиставку «Рід людський» було внесено до реєстру ЮНЕСКО «Пам'ять світу» на знак визнання її історичної цінності (Рис. 2.6; Рис. 2.7).

Слід відзначити, що призначення Е. Стайхена директором МоМА викликало протест багатьох, хто вважав його противником фотографії. Одним із найголосніших його опонентів був А. Адамс, який написав голові Опікунської ради, що призначення Е. Стайхена – це удар по прогресу творчої фотографії. Попри це, Е. Стайхен відібрав роботу А. Адамса «Схід сонця над Ернандесом, Нью-Мексико» для включення до першого щорічника «Camera Annual» у 1943 році та виставив фотографію в МоМА у 1944 році [89].

На перший погляд, Друга світова війна та повоєнний період негативно контрастує з початком ХХ ст., коли відбувалося активне колекціонування пікторіалізму та формувався привілейований культурний статус фотографії в рамках міжвоєнного модернізму. Після смерті А. Стігліца у 1946 році не з'явився новий «містифікатор», який би переконував заможних людей робити фінансові пожертви на користь художньої фотографії. Повоєнні витрати на мистецтво у будь-якому вигляді були радше винятком, аніж правилом. У Сполучених Штатах ті, хто вважав себе хранителями полум'я цінностей А. Стігліца, пропагували думку про те, що творча фотографія протилежна економіці. У Німеччині з'явився новий пропагандист художньої фотографії в особі Отто Штайнерта, для якого, як і для його соратників та прихильників, «суб'єктивна фотографія» була мистецтвом відкритим для комерції [63]. Однак, такі розмежування не відображали ані реальності фотографічної практики, ані мінливої природи

окремих фотографічних зображень, які з'являлися як у комерційному, так і в мистецькому контекстах.

Коли почалася війна, низка журналів закрилася, як і деякі європейські фотоагенції. Але конфлікт також приніс нові можливості для фотографів. Наприклад, Лі Міллер, фотограф-сюрреаліст, який співпрацював з Маном Реєм на початку 1930-х років, був призначений військовим фотографом журналу «Vogue». Інші фотографи, як Роберт Капа і Маргарет Бурк-Вайт, змогли, завдяки ініціативі та редакційному впливу, багато подорожувати, надаючи воєнні репортажі та зображення, що цікавлять людей, великим виданням, таким як журнал «Life». Обидва вищезгадані фотографи були акредитовані при армії США, що дозволило їм з часом стати частиною військ союзників. М. Бурк-Вайт, яка працювала для журналу «Life», і Л. Міллер, який працював для журналу «Vogue», були серед тих, хто надав цивільній аудиторії перші фотографічні свідчення про німецькі концтабори.

Подією, яка, можливо, найкраще відображає підвищення статусу фотожурналістики, стало заснування у 1947 році агентства «Магnum» як кооперативу, члени якого зберігали права на свої зображення. Його заснували фотографи Р. Капа, А. Карт'є-Брессон, Дж. Роджер, Девід «Чім» Сеймур і В. Вандіверт; до складу засновників увійшли М. Ейснер і Р. Вандіверт. Збереження прав на свої негативи означало, що фотограф міг продавати знімки кілька разів або стягувати премію за ексклюзивне використання.

Тим часом Б. Ньюхолл знову зіткнувся з проблемою привілейованості фотографії за її змістом, а не формою, коли став першим куратором нового музею фотографії. Дослідницькі лабораторії Kodak, розташовані в Рочестері у верхній частині штату Нью-Йорк, зібрали Історичну фотографічну колекцію Істмена (названу на честь Джорджа Істмена, засновника компанії Kodak), а в 1939 році придбали колекцію французького колекціонера Габріеля Кромера. У 1948 році було знайдено постійне місце для запланованого Центру фотографії та кінематографії: колишній особняк Дж. Істмена. Б. Ньюхолл охоче прийняв посаду директора нового музею, але згодом зрозумів, що фірма мало цікавилась

фотографією як формою мистецтва, натомість хотіла створити «святиню» засновника компанії [63].

Однак, художня фотографія у Сполучених Штатах і Європі продовжувала набирати обертів. У 1952 році група фотографів і письменників, серед яких були А. Адамс, М. Вайт, Б. Морган, Д. Ланж, Н. Ньюхолл і Б. Ньюхолл, заснували некомерційну організацію «Aperture Foundation» як «спільний майданчик для розвитку фотографії». Одноименний журнал «Aperture» був першим з часів «Camera Works» А. Стігліца, який розглядав фотографію як образотворче мистецтво. Фотограф М. Вайт був першим редактором журналу, який спочатку виходив у Сан-Франциско, а потім переїхав до Нью-Йорка.

Використання державного фінансування (тобто грошей платників податків) для підтримки фотографічних виставок і заходів стало ключовим фактором у виникненні так званої «незалежної фотографії» – як у європейському, так і в американському контекстах. У 1951 році шведський фотограф Крістер Стрьомгольм у каталозі до першої виставки суб'єктивної фотографії О. Штайнерта назвав фотографію «незалежним візуальним мистецтвом» і стверджував, що вона потребує «свободи та автономії, щоб знайти свій власний шлях» [38].

Ті, хто працював на комерційній основі, але не бажав, щоб їх цілком визначали за цим фактором, могли ідентифікувати частину своїх зображень як незалежні, або «особисті», роботи та виставляти їх у мистецьких просторах – як це зробив, наприклад, американський фотограф Гаррі Каллахан. Популяризація цих робіт як таких, що відрізняються від робіт, зроблених на замовлення, призвела до створення поширеного історичного міфу, який пояснює їхню відмінність як таку, що притаманна самій фотографії. Але часто траплялося так, що одна й та сама фотографія з'являлася в мистецькому чи комерційному середовищі, або ж і в тому, і в іншому. Різниця часто полягала в контексті: побачені в галереї, на музейних виставках або у фотокнигах, роботи легше сприймалися як об'єкти для споглядання.

Наприкінці 1960-х і 1970-х років у США такі фотографи, як Гордон Паркс, Брюс Девідсон та інші, фотографували рух за громадянські права та життя в Гарлемі, штаті Нью-Йорк. Денні Лайон фотографував мотоциклетні банди, культуру в'язниць та життя в ланцюгових бандах. Це були теми, які тільки почали привертати увагу. Л. Фрідландер ходив вулицями міста, фіксуючи міський соціальний ландшафт, створюючи свій особливий візуальний стиль. Поява 35-міліметрових камер дозволила фотографам тієї епохи пересуватися вільніше, ніж їхні історичні колеги, документуючи повсякденне життя та нові соціальні рухи, що мали змінити країну.

Отже, епоха модернізму для фотографії стала важливим етапом, в якому медіум пройшов шлях значного розвитку, ключовими факторами якого стали технологічний прогрес і експерименти з художньо-стилістичними засобами актуальних мистецьких напрямків. В епоху модернізму фотографія також отримала заслужене визнання інституцій. Музеї та галереї почали розглядати фотографію як важливий художній медіум, що сприяло її широкій популярності та підвищенню статусності. Інтерес колекціонерів додав фотомистецтву фінансову підтримку та стимулював, серед іншого, розуміння важливості збереження фотографічних творів. Крім того, великі війни ХХ ст. зіграли роль у розвитку фотожурналістики та нового напрямку гуманістичної фотографії. Сукупність цих факторів визначила медіум фотографії як важливу форму модерністського мистецтва.

2.2. Концептуалізація медіуму в епоху постмодерну та розвиток артринку фотографії

Зі зростанням передмість у 1960-х роках у Сполучених Штатах почали з'являтися місцеві мистецькі ярмарки. Швидко зростаючий середній клас, сильна економіка та житловий бум, завдяки якому багато людей мали вільний дохід і стіни, які можна було заповнити мистецтвом, стали ідеальним поєднанням для успіху цих ярмарків.

В цей час з'явилося нове поняття, яким почали окреслювати культуру і мистецтво. Термін «постмодернізм» почав використовуватися з 1970-х років і описував зміни, що відбулися в західному суспільстві та культурі від 1960-х років. Постмодернізм почався з поп-арту та став реакцією на ідеї модернізму, а також позначав культурний, інтелектуальний і мистецький стан періоду. Художник-постмодерніст намагався зруйнувати відмінність між високою культурою та масовою (популярною) культурою, прагнув усунути межу між мистецтвом і повсякденним життям, а також відмовлявся визнавати авторитет будь-якого стилю або визначення того, яким має бути мистецтво. Постмодернізм на протигагу модернізму розглядає те, як мистецтво працює в межах і проти основної культури, а також охоплює широкий спектр медіа та підходів, кидає виклик «міфології» західної культури, на якій базується модернізм.

Відкриття Е. Воргола, що мистецтвом може стати будь-що, включно з банальною коробкою прального засобу, А. Данто описує як кінцеву, але водночас і найвищу точку «революційного періоду» модернізму. Після цього відкриття більше не існувало кордонів, які можна було б перетнути, і твори мистецтва продовжували створюватися. Однак історія мистецтва зупинилася, тому що мистецтво, яке творилося в епоху постмодерну, усвідомлювало свою власну історію і не могло вийти за її межі [50].

В середині 70-х років ХХ ст. постав ринок художньої фотографії [79; 89]. Це означало, що художня фотографія знайшла більше прибічників, ніж до того часу. Експерименталізм огорнув мистецтво загалом, а фотографи режисували власні вигадані історії, а також маніпулювали фотографічним процесом, поєднуючи знімки з графікою, або робили фотографії без участі фотоапарата. Нові види мистецтва, що з'явилися в цей час, продемонстрували плюралістичні способи взаємодії, що виходили за межі традицій живопису, скульптури та графіки. Фотографія була легітимізована як одна з низки практик, поряд з відео, змішаними медіа та перформансом, які стали частиною нового потоку мистецьких практик.

«У ситуації постмодернізму практика визначається не по відношенню до певного медіума – наприклад, скульптури – а скоріше по відношенню до логічних операцій з набором культурних термінів, для яких може бути використаний будь-який медіум – фотографія, книги, лінії на стінах, дзеркалах або на самій цій скульптурі» [70].

Завдяки багатству фотографічної літератури митці щораз ліпше пізнавали історію медіуму і були свідомі того, що вже у 20-х рр. ХХ ст. фотографічна маніпуляція не була чимось надзвичайним. Фрагменти відтвореної дійсності були присутні в першу чергу на сторінках журналів і дошках оголошень, а потім і на екранах телевізорів. Це приклад необмежених можливостей. Вигадування ситуацій, позування моделей, кадрування, ретуш і монтаж в цьому випадку є засобами обов'язковими. Зацікавленість експериментом у фотографії додатково була підхоплена директорами рекламних агенцій і фотографами, котрі в ролі впливових вчителів просували серед студентів ідеї, які використовувались в рекламі.

В результаті експериментальних настроїв в мистецтві США після Другої світової війни, митці, які працювали з неконвенціональними матеріалами (промислова фарба, сталь, пластик) і ті, які пробували незвичні техніки (розприскування, крапання і витискання фарби), почали ігнорувати традиційні розподіли, існуючі між різними видами мистецтва. Хеппенінги, які використовували різні медіуми (театр, графіку, фотографію) і асамбляжі (збірки, на перший погляд, не пов'язаних між собою речей) показали, що вже нема сенсу трактувати живопис, скульптуру, фотографічний відбиток і саму фотографію як окремі засоби виразності.

Одночасно фотографи почали на ново розуміти різницю між «чистою фотографією» і фотографією документальною. Вони хотіли розширити можливості медіуму, щоб мати можливість виразити суб'єктивні відчуття, а також зовнішню дійсність. Спектр засобів був дуже широким: від укладання в пари або довші серії «чистих знімків», через аранжування сцен, до

безпосереднього втручання в фотографічний процес, відбиток або процеси оптичні і хімічні [89].

На думку Коліна Вестербека, американського куратора, викладача та автора книжок по історії фотографії, 29 грудня 1972 року сталась подія, яка відзначила кінець великого етапу розвитку фотографічного медіума. В цей день друком вийшло останнє число щотижневика «Life».

«Life зазнав поразки в якості інформаційного журналу, оскільки телебачення позбавило фотографію і пресу статусу інформаційної першості. <...> Однак, якщо цей медіум у своїй суті припиняє бути культурним джерелом інформації, то він перетворюється на форму мистецтва. Це щось більше, ніж звичайний збіг обставин і часу, за яких деградація фотографії як масового медіа супроводжувалася розвитком галерей фотографії, численними виставками не тему історії фотографії, започаткуванням нових напрямків в галузі фотографії у мистецьких вищих навчальних закладах, а також високими цінами на аукціонах» [69].

У 1970-х і 1980-х роках збільшилася кількість фотовиставок у великих музеях у культурних центрах Європи та США, а також з'явилася невелика кількість фотогалерей у великих містах цих країн. Коли у 1970-х роках у приміщенні колишньої залізничної станції в Парижі було відкрито Музей Орсе, він став першим французьким музеєм, який присвятив простір фотографії. У 1978 році було прийнято рішення про відкриття відділу фотографії в музеї. Колекцію фотографій довелося створювати з нуля, оскільки вона не мала нічого спільного з існуючими колекціями фотографій колишнього Люксембурзького музею або Лувру.

Перша нью-йоркська галерея, присвячена виключно виставці та продажу фотографії, LIGHT, відкрилася на Медісон авеню, 1018 у 1971 році. Засновник галереї Теннісон Шад сприяв розвитку сучасного ринку художньої фотографії, представляючи таких фотографів, як Гаррі Каллахан (Рис. 2.7), Аарон Сіскінд, Стівен Шор, А. Адамс, Лінда Коннор, Бетті Хан, Ейко Хосое, Дуетін Міхалс, Андре Кертеш та Гаррі Віногранд (Рис. 2.8). Виставки галереї привернули увагу

студії Е. Воргола «Фабрика» та Роберта Мепплторпа, серед інших. Т. Шад також вплинув на багатьох майбутніх галеристів, зокрема Пітера Макгілла з галереї Pace/MacGill, Лоренса Міллера з галереї Лоренса Міллера та останнього директора галереї LIGHT, Роберта Манна з однойменної галереї.

В цей період розвивається також вторинний ринок фотографії. Найчастіше кажуть, що перший аукціонний продаж фотографії відбувся на Sotheby's Belgravia в Лондоні в грудні 1971 року. Однак, це не зовсім правильно. Спеціальний аукціон фотографій (у Лондоні) існував ще в 1854 році; до того, аукціон 1971 року не був присвячений суто фотографії. Sotheby's Belgravia був ініціативою компанії, спрямованою на освоєння потенційно нової сфери колекціонування – XIX століття, і цей аукціон був пропозицією змішаних об'єктів, які також включали «механічні предмети», такі як залізничні, іграшки, музичні скриньки з дисками, фонографи та грамофони з циліндрами, іронічно посиляючись на ототожнення фотографії з бездумною автоматичністю [63].

Однак, варто зазначити, що важливим є саме факт, що фотографії були запропоновані Sotheby's, одним із двох провідних (на той час) міжнародних аукціонних будинків. Ідея продавати історичні фотографії як предмети колекціонування належала Говарду Рікетсу, молодому директору Sotheby's, який спеціалізувався на зброї та обладунках і став серйозним колекціонером ранніх фотографій. Sotheby's Belgravia частково став відповіддю на відродження інтересу до вікторіанської епохи, зокрема, до прерафаелітів, які стали знову модними завдяки їхній реабілітації в контркультурі 1960-х років.

За словами галериста і колекціонера фотографії Лі Віткіна, у 1977 році (рік, коли Sotheby's і Christie's заснували фотографічні відділи у своїх нью-йоркських офісах) відбувалося «десять великих аукціонів лише в Нью-Йорку» [63]. На міжнародних аукціонах сформувалися категорії колекціонування, які домінуватимуть на ринку до кінця століття: топографічна та етнографічна фотографія XIX століття, фотографія XIX століття («протомодерністська») та авангардна (модерністська) фотографія початку XX століття.

Асоціація міжнародних дилерів фотомистецтва була заснована в 1979 році та зростала разом зі збільшенням кількості галеристів протягом наступних двох десятиліть. Хоча колекціонерська база на той час була невеликою, вона була відданою. Ціни були низькими, оскільки жанр тільки-но закріплювався на ринку. Популярність фотографії значно зросла протягом 1990-х років, разом із кількістю галерей та розширенням кола колекціонерів. Перший міжнародний ярмарок фотографії, Paris Photo, відбувся у 1997 році, що свідчило про силу художньої фотографії у глобальному контексті [89].

Великі фотовиставки також почали мандрувати між музеями, часто збираючи значні натовпи. Однією з таких виставок була «Ідеальна мить» – ретроспективна виставка фотографа Роберта Мепплторпа (Рис. 2.9; Рис. 2.10). Виставка складалася зі 175 фотографій, що охоплювали 25-річну кар'єру митця. Зображення були згруповані у три портфоліо: Портфоліо Z складалося з оголених портретів афроамериканських чоловіків; Портфоліо Y включало квіткові натюрморти; а Портфоліо X зосереджувалося на гомоеротичній та BDSM-субкультурі нью-йоркського Вест-Віллідж. Портфоліо X було представлено в окремій віковій зоні виставки.

Таким чином, цей «фотобум» був справжнім вибухом культурної та ринкової активності, зосередженої на фотографії. Саме за таких умов найяскравіше проявилась взаємозалежність між інституціоналізацією медіуму та зростанням його ринку. Прискорена музеєфікація фотографії стимулювала комерційні підприємства, які слугували для перетворення її символічної цінності в економічну. Зростання ринку та збільшення вартості, своєю чергою, підтвердило рішення організацій, що фінансуються державою, присвятити ресурси фотографії. Визнання фотографії як виду мистецтва набуло своєрідного критичного консенсусу на основі її асиміляції на артринку.

Наприкінці 1980-х і в 1990-х роках далі розвивається *концептуальна фотографія*, оскільки митці та філософи зверталися до питання правдивості фотографічного медіума серед інших тем. Хоча глядач сприймає багато фотографій як факт або документ, правдивість зображення завжди була

важливим питанням для фотографії, оскільки суб'єктивні рішення фотографа щодо плівки, методів роботи в темній кімнаті, ракурсу, постановки і того, що включати або виключати з кадру, надавали власну інтерпретацію або особисту перспективу навіть найбільш раннім сценам.

Словник термінів лондонського музею Tate визначає концептуальну фотографію як таку, що ілюструє ідею [48]. Від самого моменту винайдення фотокамери художники досліджували її як засіб для інсценування вигаданої реальності або фіксації ідеї. Це можна побачити, наприклад, на одній з перших постановочних фотографій – «Автопортреті потопельника» (1840) Іпполіта Байярда. Однак термін «концептуальна фотографія» почали використовувати набагато пізніше, в 1960-х роках, що збігається з ранніми дослідженнями відеоарту та концептуального мистецтва.

Таким чином поняття концептуальної фотографії може стосуватися будь-якого використання фотографії в межах напрямку концептуального мистецтва. Використовуючи камери, такі художники, як Річард Лонг і Денніс Оппенгейм, почали записувати свої перформанси та тимчасові роботи у спосіб, який зараз часто називають «відстороненим» (англ. *deadpan*). Мета полягала у створенні простих, реалістичних зображень творів мистецтва, які виглядали б максимально документально.

Наприкінці 1980-х і 1990-х років світ мистецтва зробив сучасний поворот. У 1984 році в Лондоні галерея Тейт заснувала Премію Тернера, на яку, серед фотографічних робіт, претендували Віктор Берджін, Гілберт і Джордж, Бойд Вебб, Хелен Чедвік, Ханна Коллінз, Крейгі Хорсфілд, Сем Тейлор-Вуд, Стівен Піпін, Кетрін Ясс, Вольфганг Тільманс (перший фотограф, який отримав цю премію у 2000 році) та Річард Біллінгем. З приходом Ніколаса Сероти до Тейт у 1988 році те, що було лише наближенням до сучасності, перетворилося на кардинальні зміни [63].

Члени наглядової ради оголосили про свій намір придбати «роботи митців-фотографів і великі роботи з використанням відео та електронних засобів» [89]. Музейний бюджет на закупівлю нових творів мистецтва значно збільшився

напередодні відкриття Тейт Модерн у 2000 році. Варто зазначити, що «фотографічні-за-формою» (англ. Photographic-in-form) роботи, такі як роботи представників Дюссельдорфської школи (студентів Kunstakademie середини 1970-х, які долучались до неформальних семінарів Бернда і Гілли Бехерів), молодих британських художників (YBA), Джеффа Волла, Хіроші Сугімото, Джилліан Вірінг, Ганни Стакі та Річарда Біллінгема, мали значно більші масштаби, ніж класична фотографія, і коштували дешевше, аніж багато не фотографічного сучасного мистецтва.

Новий музейний відділ був сформований у Тейт Модерн у 2003 році з призначенням першого куратора фотографії, яким став доктор Саймон Бейкер. Того ж року в Тейт Модерн відбулася перша в історії Тейт масштабна фотовиставка «Жорстоке і ніжне: Справжнє у фотографії ХХ століття». Спільно з Музеєм Людвіга (Кельн) керівництво Тейт задумало цю виставку як важливу заяву від імені інституцій про їхню позицію щодо фотографічного медіума в новому тисячолітті. Для 600 експонатів було виділено цілий поверх музею та видано якісний супровідний каталог.

Хоча виставка вразила своїм масштабом і включенням в експозицію високих, від підлоги до стелі, необрамлених фоторобіт українського художника Бориса Михайлова, вона була стандартною оглядовою виставкою з більш-менш традиційною експозицією (пласкі роботи на білих стінах) і мала на меті представити фотографію як реалістичний спосіб зображення. Однак у 2003 році саме сучасна фотографія була визначена Тейт як така, що має чітку ідентичність – завдяки її привілейованому місцю в концептуалізмі та постмодернізмі.

Прихильність до фотографії, проведення великих оглядових виставок, а також створення комітету з придбання, який спеціалізується на мистецтві нових медіа, стали не тільки ключовим фактором довіри ринку, але й принесли галереї більше фотографічних ресурсів: наприклад, провідний лондонський колекціонер Майкл Вілсон став головним прихильником і дарувальником галереї.

Ще одним таким стимулятором став успіх аукціону 1999 року з продажу колекції Джеймса, який спричинив появу нових колекцій фотографії ХІХ –

початку ХХ століття, зокрема, колекції Пола Ф. Волтера, американського колекціонера, який був особливо активним під час фотобуму 1970-х років. Це призвело до підвищення статусу художньої фотографії в міжнародних аукціонних домах (де вона все ще була однією з найменш прибуткових категорій колекціонування): каталоги стали більшими та глянцевишими, а великі лондонські аукціони колекцій одного власника, такі як продаж збірки П. Ф. Волтера, тепер виставлялися в нью-йоркських приміщеннях.

Великі аукціони регулярно відвідували куратори та інші представники музеїв, переважно північноамериканських і європейських, зацікавлені в придбанні знакових робіт відомих фотографів ХІХ і ХХ століть. Ціни, досягнуті на аукціоні, не лише підтвердили, що фотографія є основним видом мистецтва сучасної епохи, але й стали підтвердженням інституційного рішення перетворити пасивно придбані ранні та сучасні фотографічні фонди на активно зростаючі фотографічні колекції. Кожен новий рекорд, досягнутий на аукціоні, ще більше збільшував як символічну, так і економічну цінність існуючих інституційних колекцій [63].

На початку ХХ століття на ринку з'явився також і новий тип колекціонерів: визнані колекціонери ранньої та модерністської художньої фотографії, які почали збирати сучасну фотографію. Ці люди отримували задоволення від колекціонування, купуючи роботи живих митців, часто зустрічаючись з ними, ким захоплювалися, слідкуючи за їхнім прогресом, а в деяких випадках навіть підтримуючи їх фінансово. Такі колекціонери, а також ті, хто прийшов до колекціонування фотографії з колекціонування сучасного мистецтва, ще не усвідомлювали, що існують дві різні сфери – «фотографія-як-мистецтво» (англ. Photography-as-art) і «мистецтво-як-фотографія» (англ. Art-as-photography) – але йшли туди, де були цікаві їм твори, чи то до Photographers' Gallery, чи то Frieze.

Така тенденція почала суттєво розмивати межі між класичною фотографією та сучасним мистецтвом, а термін «сучасна фотографія» набув дедалі більшого поширення. На ярмарках арт-фотографії стало звичним явищем, коли авторитетні дилери класичних творів включали до своєї пропозиції

невеликий розділ, присвячений більш сучасним роботам. Ініціатива аукціонного дому Phillips з відкриттям залу у Лондоні у 2007 році супроводжувалася новою стратегією для фотографії: продавати сучасні фотографії з розпроданих тиражів, таким чином відновлюючи ажіотаж і запал аукціонів високого класу в більш доступному діапазоні.

Іншою новаторською ініціативою стало рішення припинити продаж художньої фотографії у традиційні травневий та листопадовий періоди та приурочити новий ярмарок у Лондоні до продажу сучасного мистецтва у червні, що дало змогу створити перехресний ринок. Ярмарок Photo London, заснований у 2005 році, був переосмислений у 2007 році його новими власниками як «міжнародний ярмарок сучасної фотографії». Це поняття стало означати всю нещодавно створену художню фотографію, в загальній збірці, що включала «фотографію-як-мистецтво» і «мистецтво-як-фотографію» [77].

Слід згадати також інші аспекти системи сучасного візуального мистецтва в контексті фотографічних практик, а також окреслити ролі митця-фотографа, глядача та інших учасників цієї системи. Більшість успішних сучасних фотографів, які працюють сьогодні, здобувають якісну художню освіту у вищих навчальних закладах і, як і інші митці, створюють свої роботи насамперед для аудиторії глядачів, залучених до міжнародної мережі комерційних і некомерційних галерей, музеїв, видавництв та друкованих видань, фестивалів, ярмарків і бієнале.

На хвилі зростання професійної інфраструктури, яка просуває і комерціалізує фотографію як сучасне мистецтво у XXI ст., розширення та переосмислення історії фотографії, еволюція її ролі на ринку сучасного мистецтва, а також новітні цифрові технології, використання штучного інтелекту, впливають на медіум, методи його репрезентації та сприйняття суспільством.

Місце фотографії як необхідного та очікуваного аспекту сучасної мистецької практики значно зміцнилося в новому тисячолітті, підкріплене пошаною, яку продовжують віддавати фотографам-новаторам, а також

постійною оцінкою ролі, яку фотографія відігравала в нашій культурній та соціальній історії з початку XIX ст.

Друге десятиліття XXI ст. відкрило еру неймовірної впевненості та експериментів у цій галузі мистецької практики та розширило межі медіуму. Такі тенденції виразно відрізняються від процесу утвердження фотографії як широко визнаного, незалежного виду мистецтва наприкінці XX ст. через стилістичне та критичне узгодження з традиційними видами мистецтва, або як безперервної та незмінної канви майже двохсотлітньої відокремленої історії фотографії. Тепер, коли ідентичність фотографічного медіума як виду сучасного мистецтва прийнята як факт, відкривається сцена для подальших різноманітних і багатозначних поворотів на її творчому шляху.

Отже, саме в цей період фотографія стала впливовим художнім медіумом, візуальна мова якого набула унікальних рис. Зміни в критичному та філософському полі у другій половині XX ст. призвели до нового розуміння фотографії як інструмента підваження усталених суспільних норм, міфів і стереотипів. Концептуальний поворот у мистецтві сприяв акцентуванню на першості ідеї замість формальних і естетичних аспектів мистецького твору, а фотографія виявилась найбільш придатною та відповідною художньою формою для репрезентації цих нових тенденцій.

Розвиток фотографічного сегмента артринку та активна участь фотографів у сучасному культурно-мистецькому діалозі стали важливими факторами розширення впливу і перспективи медіума в постмодерністському контексті. Ці фактори визначили еволюцію художньої фотографії, яка із засобу документації та реєстрації світу перетворилась на головний інструмент формування, аналізу й інтерпретації сучасної культурно-мистецької картини світу.

2.3. Українська художня фотографія в пізньорадянський період та за доби незалежності

Про оновлення тематики та візуальної мови фотографічного медіума в Україні можемо говорити починаючи з кінця 1960-х років. Мистецтво і культура в пізньорадянський період все ще суворо контролювались державою, цинічні настрої в суспільстві поширювались, розвивались неофіційні, андеграундні та «квартирні» художні сцени Києва, Одеси, Харкова [11; 17]. Явище, яке в подальші роки отримає назву «Харківської школи фотографії» сформувалось в колі інженерів, працівників заводів та фотоаматорів на базі обласного фотоклубу. Такі фотоклуби почали в той час масово з'являтися та розвиватись в радянському союзі. Представники мистецької групи «Час», до якої в 1971 році увійшли однодумці Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Мальований, О. Супрун, Г. Тубалєв, А. Макієнко та О. Ситниченко почали експерименти з технікою та естетикою фотографічного знімка, й у своїх мистецьких практиках послуговувались багатьма прийомами дадаїстів та сюрреалістів початку ХХ ст.: робили монтаж і колажі, ретуш та фарбування відбитків, використовували подвійну експозицію та накладання негативів, ефект Сабатьє (соляризацію) тощо (Рис. 2.11; Рис. 2.12). Натомість зміст цих робіт був чимось абсолютно новим та унікальним в мистецтві України [5].

Загалом, перехід від модернізму до постмодернізму для митців України, як і для художників інших пострадянських країн не був закономірним і «чистим» процесом, і мав скоріше межовий, гібридний характер, в якому між модернізмом і постмодернізмом знаходився період соцреалізму [1; 9; 10; 17]. Коли почали відкриватись фізичні та культурні кордони, художникам довелось швидко надолужувати все багатство культурно-мистецьких процесів, які за цей час відбулись в інших країнах світу, зокрема Європи та США, та приміряти їх на локальний контекст з власними культурними кодами.

Експериментальні технічні прийоми стали засобом критики наявного політичного та соціального устрою. В проектах кінця 1960-х та 1970-х років

«Вчорашній бутерброд» та «Червона серія» за допомогою методу накладання кількох слайдів, Б. Михайлов гротескно, метафорично та узагальнено показав повсякденне життя в Україні пізньорадянського періоду, просякнуте пропагандою та абсурдом.

Ще однією темою, характерною для Харківської школи фотографії, а також нової української художньої фотографії загалом, була тема тілесності. В цьому сенсі революційним проектом стала серія Є. Павлова «Скрипка» (1972), в якій автор одним з перших почав працювати з репрезентацією чоловічої оголеної натури (Рис. 2.13). Це було ризикованою справою, оскільки зображення оголеного тіла в безпосередній спосіб в радянській фотографії було заборонене. Слід також зазначити, що саме харківські фотографи почали запроваджувати постмодерністський підхід серійності у фотографії, на відміну від радянських майстрів попереднього періоду, котрі вважали, що головна ідея та ціла нарація має вміститись в одному знімку [5].

Через контroversійність і радикальність мистецтва авторів групи «Час» харківський обласний фотоклуб був розформований в 1976 році, а єдина виставка групи в харківському Будинку вчених в 1983 році викликала скандал і була закрита в день відкриття. Попри це, автори продовжували працювати разом, брали участь у виставках за кордоном і взаємодіяли з молодим поколінням митців, для яких стали наставниками та джерелом натхнення. В роки «перебудови» формується група фотографів «Держпром», до якої увійшли С. Братков, І. Манко, Г. Маслов, К. Мельник, М. Педан, Л. Песін, В. Старко. Це нове покоління своїм основним засобом виразності обрало форму репортажу (Рис. 2.14).

Художня система після розвалу СРСР та в перші роки незалежності України опинилася в кризі. Майже припинились державні закупівлі для музеїв, тому великий сегмент творів сучасного мистецтва цього періоду опинився поза музейними колекціями країни та в кращому випадку твори осіли в приватних збірках нових українських колекціонерів, а в гіршому – опинилися за кордоном або були втрачені. Так, найбільша збірка сучасної української фотографії

(близько 1000 творів) наразі знаходиться в приватній колекції Тетяни та Бориса Гриньових [62].

На початку 1990-х років в Україні відкрилась інституція нового типу – Центр сучасного мистецтва Сороса, який запропонував простір для роботи і фінансову підтримку митцям покоління «Нової хвилі». Разом із Центром Сороса в Україні офіційно з'являється і нова професія – куратор, який був вже не просто організатором виставок, а дуже часто співавтором, відповідав за концепцію й ідейну складову проєктів. Знаковими кураторами того періоду були М. Кузьма, Є. Онух, Н. Філоненко, О. Соловйов [17].

Оскільки ЦСМ Сороса надавав перевагу експериментальним формам мистецтва, таким як відеоарт чи інсталяції, художники «Нової хвилі» поступово почали відходити від живописного медіума в бік мистецтва нових медіа. До фотографії у своїх мистецьких практиках почали звертатись В. Цаголов, І. Чичкан, А. Савадов.

Українська фотографія 1990-х років була гостросоціальною, оскільки головною її тематикою був стан руйнації в країні, безробіття, занепад важкої промисловості у східному регіоні, організована злочинність, загальна нестабільність і криза цінностей. В цей час постали етапні фотопроекти А. Савадова «Донбас-шоколад», «Колективне червоне 1» і «Колективне червоне 2», в яких були задіяні перформери, одягнені в балетні пачки, що символізували розпад радянського союзу (Рис. 2.15; Рис. 2.16).

Для української фотографії першого десятиліття незалежності була також характерна відмова від комп'ютерної обробки зображення, яка була особливо розповсюджена в відеоарті. Фотографи натомість воліли шокувати публіку або прямою документацією відразливої реальності, або власними створеними постановками. В серії «Якби я був німцем» (1994) харківські митці об'єднання «Група швидкого реагування» – Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський – розіграли уявну ситуацію часів Другої світової війни та, перевдягнені в нацистські мундири, ніби помінялись місцями з окупантами (Рис. 2.17). Важливою постаттю в українському сучасному мистецтві 1990-х років був

С. Братков. В його майстерні функціонувала галерея «Up/Down», в якій з 1993 по 1997 роки відбулись численні виставки альтернативного і концептуального мистецтва. Власні фотографічні проєкти С. Браткова провокативні і контroversійні: «Принцеси» (1996), «Страшилки» (1998), «Дітки» (2000). В серії «Страшилки» митець інсценізує популярні радянські частівки-страшилки та напрочуд детально відтворює макабричні сцени з них (Рис. 2.18).

У 2001 році почалась історія національних павільйонів України на Бієнале мистецтв у Венеції. Через політичні причини тодішній директор ЦСМ Сороса Є. Онух був усунутий від кураторства павільйону, однак в тому ж році йому вдалось організувати на базі Центру гучну виставку сучасного мистецтва «Бренд «Українське» за участю таких фотографів як В. Марущенко та С. Братков. Виставка мала величезний успіх, оскільки її відвідала навіть політична еліта, в тому числі президент України Л. Кучма, а також народний депутат і бізнесмен В. Пінчук, який згодом відіграв значну роль у розвитку сучасного українського мистецтва. У 2005 році він відкрив приватний мистецький простір «PinchukArtCentre» [17].

На початку нового тисячоліття перестала бути табуованою тема техногенної катастрофи на Чорнобильській АЕС. У фотопроекті з елементами відеоарту «Атомне кохання» (2002) І. Чичкан інсценізував історію кохання між двома ліквідаторами аварії (Рис. 2.19). Зйомки відбулися безпосередньо на прилеглих до електростанції територіях, які в подальші роки стали привабливою туристичною атракцією.

Після Помаранчевої революції на київській художній сцені з'явилась група «Р.Е.П.» («Революційний експериментальний простір»), натомість в Харкові відбулось перезавантаження фотографічного руху. У 2005 році свої перші проєкти реалізувала група «SOSka», учасники якої так само як столичні колеги спочатку використовували нові політичні образи й символи. Учасниками групи у різні роки були М. Рідний, Б. Логачова, А. Кривенцова, С. Попов, О. Полященко. В невеликому занедбаному будинку в центрі Харкова митцями групи була відкрита самоорганізована галерея з однойменною назвою. Авторів

«SOSka» відносять до третього покоління Харківської школи фотографії. Одним з ключових проєктів групи стала серія «Мрійники» (2008), в якій митці підняли проблематику сучасного покоління та тему молодіжних субкультур 2000-х років – готів і емо (Рис. 2.20). Ця серія фотографій в тому ж році була представлена в «PinchukArtCentre».

Українську художню фотографію наступних років А. Ложкіна називає «фотографією потоку» [17]. Технологічний розвиток і доступність цифрових пристроїв, камер, комп'ютерів і інтернету в середині 2000-х років призводить до революції фотографічного медіума. В цей час з'явилися і почали розвиватися соціальні мережі, в продаж надійшов перший iPhone, а згодом запустили застосунок Instagram і фотографічне зображення почало відігравати головну роль у візуальній культурі нового тисячоліття [68].

Візуальна мова фотографії цього періоду схилилась до формальних прийомів програмних творів Б. Михайлова. Молоді митці захоплювались банальністю, естетикою потворного, фіксували абсурдні образи пострадянського світу та працювали на перетині сучасного мистецтва з модою і кітчем. У 2008 році формується дует фотографів «Synchrodogs» (Р. Новен, Т. Щеглова), а у 2011 році – група «Горсад» (М. Романюк, В. Васильєв, Ю. Романюк). Характерним є те, що митці цього покоління оминали локальні інституції та галереї та були націлені на будівництво міжнародної кар'єри. Таким чином, їхні твори більшою мірою опинилися в закордонних мистецьких колекціях і стали більш відомі в світі, ніж в Україні.

Відомою постаттю серед сучасних українських фотографів є Ігор Чекачков. Він розпочав свою практику у 2008 році в Харкові, спочатку як фотожурналіст, і концентрувався на різноманітних культурно-політичних подіях. Згодом почав працювати в жанрі ню, який і став для нього найбільш характерним. У 2018 році заснував свою власну школу художньої фотографії. Програмний проєкт І. Чекачкова «NA4JOPM8» виник завдяки випадку, коли жорсткий диск, де зберігався 10-річний архів із 250 тисяч фотографій автора, випадково пошкодився і згодом був частково відновлений. Зображення

витримали непередбачені обставини та глибоку художню рефлексію. Серія знімків з характерними дефектами-глітчками досліджує соціальні та політичні проблеми в Україні через особисті авторські історії втрати, пристрасті, інтимності та самотності. Серія І. Чекачкова добре ілюструє принципи автоматизму і роль випадку, як його розуміли дадаїсти та сюрреалісти на початку ХХ ст., тільки в умовах сучасності і цифрових технологій.

На початку 2010-х років свою мистецьку практику розпочав С. Мельниченко, вчителем і наставником якого став представник другого покоління Харківської школи фотографії, Р. Пятковка. Проєктом С. Мельниченка, який приніс йому перший успіх і прихильність колекціонерів, став цикл «Шварценеггер – мій кумир» (2012) (Рис. 2.21). «Шило» – ще одна група митців, які переосмислили харківську фотографію (С. Лебединський, В. Краснощок, В. Трикоз) сформувалась у 2010 році. Учасники колективу використовували аналогову фотографію та характерний прийом харківської школи – ручне розфарбовування фотографічних відбитків. У 2013–2014 роках група «Шило» зафіксувала події Революції гідності й таким чином створила одну з найважливіших і найвідоміших серій в історії сучасної української фотографії (Рис. 2.22; Рис. 2.23).

У 2018 році учасниками групи «Шило» за підтримки провідних сучасних дослідників мистецтва фотографії в Україні та світі (Г. Глеба, О. Червоник, О. Осадча, Н. Бернар-Ковальчук, А. Сандуляк) був заснований Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP). Наразі колекція музею налічує більш ніж 4200 робіт 64 авторів, і репрезентує українську художню фотографію періоду від 1960-х років до сьогодення. Окрім основних завдань збереження і дослідження фотографії музей займається також видавничою діяльністю, перекладами та друком знакових книг по історії і теорії фотографії, авторських фотокниг тощо. Після повномасштабного вторгнення росії в Україну команда музею здійснила евакуацію власної колекції, а також декількох приватних колекцій українських фотографів за кордон.

Висновки до розділу 2

Період модернізму був надзвичайно важливим в історії розвитку фотографічного медіума, оскільки науково-технічний прогрес в першій половині ХХ ст. сприяв кардинальним змінам у продукуванні, репрезентації та визначенні ролі фотографії. Слід зазначити також вплив інституцій і появу колекціонерів фотографії в епоху модернізму. Створення нових відділів у музеях, відкриття галерей і започаткування приватних колекцій сприяло підвищенню статусу фотографії як високої форми мистецтва. Колекціонери були не тільки фінансовими гарантами, але й визначальними фігурами у формуванні способів інтерпретації фотографії та її цінності.

В результаті аналізу розвитку мистецтва і культури постмодернізму, можемо зробити висновки, що фотографія цього періоду характеризується: алегоричністю; використанням декількох джерел і методу апропріації; використанням різноманітних технік, вибір яких залежить від задуму твору; підпорядкуванням широкому спектру теоретичних і філософських поглядів, почерпнутих з різних джерел; множинністю прочитання і інтерпретацій; превалюванням ролі глядача.

Сучасна фотографія в Україні від кінця 1960-х років і до сьогодні пройшла значний шлях розвитку та відзначається значною творчою експансією, змінами художніх та концептуальних методів та появою імен, які внесли вагомий внесок у світовий контекст фотомистецтва. Після періоду обмежень та ізоляції радянського періоду і методу соцреалізму, українські митці отримали можливість експериментувати та проявляти свою національну ідентичність. Серед ключових рис розвитку української сучасної художньої фотографії можна виділити трансформацію технічних прийомів, фокус на темі тілесності, а також інтерес до соціально ангажованої фотографії, яка відображає важливі проблеми та виклики українського суспільства.

РОЗДІЛ 3

МЕТОД АПРОПРІАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ФОТОГРАФІЧНОГО МЕДІУМА

3.1. Практики запозичення наявних образів у візуальному мистецтві

Довідник Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку (МоМА) визначає *апропріацію* як художню стратегію навмисного запозичення, копіювання та зміни вже існуючих образів, об'єктів та ідей [37]. Ця стратегія, яку художники використовували протягом тисячоліть, набула нового значення в середині ХХ ст. з розвитком культури споживання та розповсюдженням зображень через засоби масової інформації – від журналів до телебачення.

Слово «апропріація» (англ. *appropriation*) буквально означає «заволодіти чимось, привласнити, запозичити», тому митці, які використовують метод апропріації у своїй роботі, можуть стверджувати, що готовий продукт дійсно належить їм, навіть якщо він містить зображення або предмети, запозичені з інших джерел. Художники, які обирають цей метод, часто використовують образи з комерційних джерел, таких як реклама, або грають на історичних мистецьких зображеннях, які добре відомі багатьом людям.

Апропріація в мистецтві може набувати різних форм, зокрема, об'єктної, коли художник перетворює матеріальний об'єкт на щось, що має нове значення. Ці об'єкти, як правило, є повсякденними, буденними предметами, часто масового виробництва, які набувають нового значення, коли художник використовує їх у своїй роботі та поміщає в мистецький контекст. Ключовий принцип апропріації в мистецтві полягає в тому, що щось нове створюється, коли художник запозичує з вже існуючого джерела.

Апропріація як метод існує вже багато століть, але найчастіше про неї говориться в контексті мистецтва ХХ–ХХІ ст. і творчості таких художників як М. Дюшан, Е. Воргол, Б. Крюгер. Ці митці запозичували популярні образи та

предмети з реклами, маркетингу, масового виробництва і перетворювали їх на безцінні витвори образотворчого мистецтва.

Митці використовують апропріацію з різних причин, але однією з головних інтенцій, яка вийшла на перший план з початком ХХ століття, є ідея спростування концепції чистої оригінальності. Художники використовують відомі або визнані образи та об'єкти, щоб поставити під сумнів історичне уявлення про те, що кожен мистецький твір є абсолютно новим та унікальним. Художники, які використовують метод апропріації у своїх практиках, звертають нашу увагу на те, що насправді все у світі є похідним від чогось іншого, і підкреслюють повторюваність процесу творення образів. Мета мистецтва апропріації для багатьох художників – показати, що все можна розглядати як копію чогось іншого [3; 55]. Однак ці копії не є просто точними копіями оригіналу. Художники-апропріатори додають нову перспективу та контекст до зображень, які вони використовують, додаючи щось своє, щоб змінити розуміння фінального твору.

В сучасному візуальному мистецтві можна виділити кілька видів художньої апропріації:

- *Пряма апропріація.* Це безпосереднє використання існуючого твору мистецтва, зображення або об'єкта та включення його в новий твір мистецтва з мінімальними змінами. Першоджерело часто і дуже легко можна впізнати в кінцевому творі. Наприклад, Е. Воргол у своїй роботі «Банки з-під супу Campbell» (1962) (Рис. 3.1) безпосередньо запозичив зображення банок популярного виробника консервованих супів, перетворивши їх на мистецтво.

- *Реконтекстуалізація.* Художники можуть вирвати об'єкт або зображення з його первісного контексту і помістити його в інше середовище, таким чином змінюючи його значення і зміст. Такий тип апропріації спонукає глядачів переосмислити первісне призначення об'єкта чи зображення та його приховані сенси. У роботі «Фонтан» (1917) художник-дадаїст М. Дюшан вирвав звичайний порцеляновий пісуар з його первісного контексту предмета масового виробництва і помістив його в художню галерею (Рис. 3.2). Таким чином він

кинув виклик традиційним уявленням про те, що є мистецтвом, або може ним бути.

- *Пародія та сатира.* Деякі художники використовують відомі образи чи символи для створення пародій або сатиричних творів, які коментують чи критикують суспільні, політичні чи культурні проблеми. Змінюючи початковий контекст, ці роботи часто провокують роздуми та дискусії. «Син мігранта з Сирії» (2015) Бенксі пародіює «Сина людського» Р. Магрітта, додаючи рятувальний жилет біженця, щоб прокоментувати кризу сирійських біженців.

- *Омаж або вшанування, мистецький жест поваги одного митця щодо іншого.* Художники можуть запозичувати елементи з робіт інших митців, щоб віддати шану, визнати вплив або віддячити первісному творцю. Таке запозичення часто є знаком поваги та мистецького діалогу. Прикладом тут може слугувати робота Р. Ліхтенштейна «Дівчина, що тоне» (1963), котра є частиною його доробку, що віддає шану мистецтву коміксів, з яких митець наслідує стиль та образи для створення твору образотворчого мистецтва у «високій» техніці живопису.

- *Культурна апропріація.* Цей тип апропріації передбачає запозичення елементів з іншої культури, часто без належного розуміння чи поваги до її значення. Така практика може бути суперечливою і часто піддається критиці, коли увічніює стереотипи або неповагу до культури-джерела. Твір Д. Герста «Заради любові до Бога» (2007) являти собою інкрустований діамантами людський череп, який критикують за привласнення символів смерті з різних культур задля шокуючого ефекту.

- *Семплінг і колаж.* У музиці та візуальному мистецтві семплінг передбачає взяття фрагментів вже існуючого матеріалу і включення їх у новий твір. Колаж подібним чином передбачає поєднання різних зображень, текстур або матеріалів для створення нової композиції. На картині П. Пікассо «Авіньйонські дівичі» (1907) бачимо схожу на колаж композицію з різних незграбних та абстрактних фігур, які художник зобразив під впливом африканських та іберійських мистецьких мотивів.

- *Машап* (від англ. *mashup*). У цифровому мистецтві та медіа, машап передбачає поєднання елементів з різних джерел (часто референсів популярної культури) для створення нової, іноді гумористичної або такої, що спонукає до роздумів, композиції.

- *Апропріація як критика*. Деякі художники запозичують елементи з відомих творів мистецтва, щоб прокоментувати або критикувати оригінальний твір, його творця чи панівні мистецькі тенденції того часу. Робота Ш. Лівайн «Після Вокера Еванса» (1981) полягала у безпосередньому перефотографуванні знімків В. Еванса часів Великої депресії, піднімаючи питання про оригінальність та авторство (Рис. 3.3).

- *Апропріація культури споживання*. Художники можуть запозичувати символи, логотипи чи образи, пов'язані зі споживацькою культурою, щоб прокоментувати матеріалізм, консюмеризм чи вплив реклами на суспільство. Як приклад можна розглянути серію творів Дж. Кунса «Собака з повітряної кульки» (1994-2000).

- *Субверсивна (підривна, бунтівна) апропріація*. Це використання символів або зображень, пов'язаних із владними структурами, авторитетом або традиційними нормами, для того, щоб кинути виклик або підірвати ці самі структури. Ця практика найбільше характерна для феміністичного мистецтва. У роботі Б. Крюгер «Твоє тіло – поле бою» (1989) використано зманіпульоване зображення жіночого обличчя, на яке накладено текст, щоб кинути виклик суспільним нормам щодо жіночого тіла та репродуктивних прав (Рис. 3.4).

Хоча всі ці приклади дуже різноманітні формально, в основі кожного з них лежить вже наявна ідея, образ чи об'єкт. Сучасні митці перестали трактувати твір мистецтва як автономну чи оригінальну форму, натомість почали вписувати свою творчість в мережу раніше створених знаків і значень, в безперервний потік мистецької продукції. Мистецтво сьогодні вже не питає як створювати нові об'єкти, як це було в епоху модернізму. Сучасне мистецтво шукає засобів використання та компонування того, що існує. Сучасний митець розуміє широке поле мистецтва як склад речей або набір інструментів, котрі можна

використати для своєї мети; як масив даних, якими можна маніпулювати, аранжувати та заново репрезентувати.

Використання методу апропріації в мистецтві досі є суперечливою практикою, та розглядається, поміж іншого, в полі права та етики. Чи апропріація є законною та етичною? Навколо цього питання точиться багато дискусій, судових процесів стосовно порушень авторського права тощо. З юридичної точки зору, використання творів, захищених авторським правом, дозволено для таких цілей, як критика і рецензування, наукові дослідження і приватне навчання, сатира і освіта. Тому, якщо художник не намагається видати оригінальну роботу за свою власну, додавши або змінивши щось у зображенні чи об'єкті, який він запозичує, він може сміливо називати його власною роботою.

Апропріація дуже відрізняється від простого копіювання (плагіату). Зображення, які митець запозичує, переносяться в новий контекст і висвітлюються ним в іншому світлі за допомогою чогось, що додається, вилучається, змінюється або переробляється. Запозичення методом апропріації, що важливо, означає, що щось робиться з оригінальним зображенням, яке використовується. Це означає, що художник, який використовує чуже зображення, повинен зробити його своїм, інакше це може розглядатися як просто копіювання. У копії нічого не змінюється в оригінальному зображенні чи об'єкті. У мистецтві апропріації певним чином змінюється зовнішній вигляд, контекст або фундаментальна структура зображення чи об'єкта, щоб він виглядав новим і відмінним. Ключовим поняттям тут є поняття авторства. Для того, щоб вважатися «автором» мистецького твору, важливо, щоб було створено щось нове, незалежно від того, чи це повністю оригінальна робота, чи просто оригінальна рамка для вже існуючого твору.

Отже, в сучасному візуальному мистецтві існують різні способи апропріації, включаючи культурну апропріацію, реконтекстуалізацію, пряму апропріацію, семплінг, колаж тощо. Художники використовують методи запозичення як інструмент рефлексії або критичного коментаря.

3.2. Апропріація та інші засоби художньої виразності сучасної фотографії

Художня фотографія є відображенням естетичних, соціальних, моральних, концептуальних і технічних проблем свого часу. Глибоко вкорінені в науці, ранні фотографії ґрунтувалися на здатності до тиражування, документування людей і сцен з дотриманням правдивості. Ці зображення значною мірою спиралися на закони живопису. Наприклад, портретна фотографія копіювала пози та ефекти освітлення, а пейзажна фотографія використовувала елементи композиції і перспективи, які й сьогодні є основою роботи багатьох фотографів.

На перший погляд, найбільше спільних рис фотографія має із кінематографом і відеоартом. Багато дослідників трактують їх як різні аспекти одного і того самого медіуму. Детальній і прискіпливий погляд вказує, однак, що ці форми експресії часто дуже сильно відрізняються одна від одної, як в намірах, так і в результатах. Порівнюючи фотографію з кіно і телебаченням, С. Зонтаг описує різницю між цими формами мистецтва таким чином: «Фотографіям вдається закарбуватися в пам'яті сильніше, ніж фільмам, оскільки вони реєструють окремі одиниці часу, а не його плин. Телебачення – це потік недбало дібраних зображень, кожне наступне з яких затирає попереднє зі свідомості глядача. Нерухома фотографія, натомість – це мить, наділена привілеєм тривалості, втілена у невеликому пласкому предметі, котрий можна зберігати і оглядати досхочу» [82].

На користь фотографії в порівнянні з «мистецтвом рухомого зображення» висловлюється також Е. Люсі-Сміт [71]. Він зазначає, що сучасна фотографія значно різноманітніша стилістично, ніж відео-арт і має ширший технічний діапазон. На його думку, можливості роботи митців із відео великою мірою залежать від доступності специфічних пристроїв, що своєю чергою, залежить від потреб і вимог загального ринку споживання, котрий більше розрахований на аматорів, ніж на професіоналів. Фотографія натомість менш залежна від коливань технічних смаків споживачів. «Фотографія не лише завойовує позицію

головного продуцента зображень сучасного суспільства, але й використовує для цього величезну кількість різноманітних технічних прийомів. Однією з причин, чому їй це вдається, є те, що вона створила власну традицію і більше не розглядається як клієнт старших методів, таких як графіка і живопис» [71].

Принаймні з середини 1970-х років теорія фотографії була пов'язана з ідеєю, що фотографії можна розуміти як процеси знакового та культурного кодування. Постмодерністський аналіз запропонував альтернативні шляхи для розуміння значення фотографії поза засадами модернізму, який переважно розглядав фотографію з точки зору її авторства та естетичного і технічного розвитку й інновацій медіуму, що, як передбачалося, має самостійну, внутрішню логіку. Модерністська критика створила канон «майстрів», тих небагатьох обраних, яких можна було відрізнити від «посередньої більшості» творців фотографій [42].

Постмодернізм натомість досліджував медіум з точки зору його виробництва, розповсюдження та сприйняття, а також займався притаманними йому відтворюваністю, мімікрією та оманливістю. Замість того, щоб бути доказом оригінальності фотографа (або її відсутності) чи висловленням авторського задуму, фотографії розглядалися як знаки, що набувають своєї значущості чи цінності завдяки їхньому місцю в ширшій системі соціального та культурного кодування [49].

Закодоване повідомлення, засноване на апропріації інших зображень, є одною з головних характерних рис сучасної фотографії. Цей код «ламається» контекстом, який привносить у зображення глядач. Під сильним впливом принципів структурної лінгвістики та її філософських відгалужень, структуралізму та постструктуралізму, зокрема, сформульованих французькими мислителями Р. Бартом та М. Фуко, ця теорія стверджувала, що значення будь-якого зображення не залежить від його автора і не обов'язково перебуває під його контролем, а визначається лише через посилання на інші зображення чи знаки [44; 55].

Про важливість контексту для розуміння і інтерпретації фотографічного зображення пише американська кураторка Ш. Коттон [49]. Дослідниця зазначає, що при перегляді фотографій, автори яких використовують методи апропріації, стає очевидним, що вони пропонують досвід, який спирається на «запасах образів нашої пам'яті». Це можуть бути різні типи зображень і знакових образів: сімейні знімки, журнальна реклама, кадри з фільмів, історичні фотографії, всесвітньо відомі картини тощо.

Глядач відчуває, що у цих роботах є щось глибоко знайоме, а ключ до розуміння їхнього значення походить з наших власних культурних знань про загальні та специфічні образи. Це фотографії, які запрошують нас до самоусвідомлення того, що саме ми бачимо, як ми бачимо, і як зображення викликають і формують наші емоції та розуміння світу. Постмодерністська критика була як для митців, так і для глядачів, засобом усвідомлення культурних кодів, які транслиуються за допомогою фотографічного медіума.

Для ефективного декодування такий запас образів потребує постійного зростання і постійного оновлення, тому, як зазначає Ліз Веллс, розвиток сучасної культури підкріплений стрімким зростанням глобальних інформаційних мереж [76]. Оскільки кожен глядач має власний запас знайомих образів, відмінний не лише від запасів інших глядачів, але й від запасу зображень художника, то художник не може контролювати те, як буде прочитано його твір. Його намір і глядацьке прочитання можуть збігатися або конфліктувати.

Розмірковуючи про апропріацію, британський фотограф і критик Дж. Баджер стверджує, що постмодерністська фотографія репрезентує речі. Таким чином, фотомитець-постмодерніст привласнює зображення із загальної культури, реклами або впізнаваного твору фотожурналістики та певним чином репрезентує його або ідею, що стоїть за ним; оскільки глядач впізнає посилання на оригінальне зображення, він може прочитати також і нове [41]. Е. Грюндберг пише про апропріацію так: «Постмодерністська фотографія передбачає вичерпаність всесвіту зображень: вона припускає, що фотограф може знайти

більш ніж достатньо зображень, які вже існують у світі, не обтяжуючи себе створенням нових» [60].

Яскравим прикладом такого підходу є мистецька практика американського художника Р. Прінса, який захопився рекламними зображеннями та почав їх фотографувати. Він став одним з піонерів техніки, яку було названо «рефотографією» – процесом повторного фотографування знімків, виконаних іншими. Сам митець вважає, що така практика знаходиться за межами мистецтва фотографії, окреслює її як крадіжку (а не виконання) знімків і визнає: «Що стосується фотоапарата, мої технічні здібності обмежені. Правду кажучи, вони нульові» [64]. Таким чином, закономірно, що саме із ним пов'язані найгучніші судові справи щодо порушення авторських прав у мистецтві.

Фотографія Р. Прінса «Без назви (Ковбой)» (1989) належить до циклу «Ковбой», який складається з повторно сфотографованих оголошень відомої рекламної кампанії цигарок Мальборо (Рис. 3.5). Привласнивши ці фотографії і розмістивши їх на стінах галереї, Р. Прінс помістив продукт мас-медіа в історичний та культурно-мистецький контекст. Ця проста дія викликала дискусію про іконографію і архетипічність представлених творів: самотній ковбой і американський Захід виступали символами мужності і свободи. «Картина Прінса – це копія (фотографія) копії (реклама) міфу (ковбоя), що вічно зникає у заході сонця. Цей самотній рейнджер є також переконливим дублером самого художника, який нескінченно ганяється за сенсом, що ховається за поверхнею» [78]. Впливові критики того часу зазначали, що акт привласнення підважує модерністичне поняття авторства. Так, Д. Крімп назвав «рефотографії» Р. Прінса цікавими саме тому, що вони «відірвані від джерела, автора і автентичності» [64]. Отже, завдяки подібним практикам модерністична продукція проклала шлях постмодерністичній репродукції.

Ш. Лівайн – два художниця-новаторка, які на початку 1980-х років однією з перших звернула особливу увагу на роль матеріальності у фотографії. Вона відіграла певну роль у створенні підґрунтя для тенденцій у сучасній художній фотографії. Ш. Лівайн запозичила для своїх творів класичні фотографії

В. Еванса, Е. Вестона, Е. Портера. Мисткиня перефотографувала зображення канонічних фотографів з друкованих сторінок каталогів виставок, монтувала, обрамляла і представляла їх у галереях сучасного мистецтва. Така робота, як «Після Вокера Еванса» (1981), не була ані спробою підробки, ані особливо іронічним жестом. Натомість пряме привласнення авторкою цього об'єкта – у цьому випадку вражаюче інтимної фотографії жінки у крайній бідності, зробленої у 1936 році під час Великої депресії у США, – звертається до просвітницької здатності фотографії передавати емоції та дослідницької цікавості фотографа (Рис. 3.3).

В контексті дослідження методу апропріації неможливо оминати увагою творчість Сінді Шерман, яка у серії «Кадри з фільму без назви» привласнила весь жанр чорно-білого кіно 50-х і 60-х років ХХ ст. як джерело для своїх 70 стереотипних жіночих образів (Рис. 3.6; Рис. 3.7). Одним із найбільш вражаючих аспектів серії є легкість, з якою глядач впізнає кожен жіночий «тип». Жодна інсценізована фотографія С. Шерман не повторює буквально жодного кадру з існуючої кінострічки, але завдяки знайомству з шаблонними образами таких фільмів, глядач швидко зчитує наративи, закладені авторкою. Ця серія знімків втілює аргумент феміністичної теорії про те, що «жіночність» – це лише конструкція культурних кодів, а не якість, природно притаманна жінкам чи невіддільна від них. І фотографом, і моделлю на знімках є сама С. Шерман, що робить серію ідеальною ілюстрацією постмодерністської фотографічної практики: вона є одночасно і спостерігачем, і об'єктом спостереження. І оскільки вона є єдиною моделлю, що з'являється в кадрі, серія також показує, що жіночність може буквально одягатися, виконуватися і змінюватися одним актором. Поєднання ролей, де авторка виступає як об'єктом, так і творцем – це спосіб візуалізації жіночності, який порушує важливі питання, пов'язані з зображенням та об'єктивацією жінки в мистецтві та мас-медіа [58].

Художниця Ненсі Берсон в своїй мистецькій практиці відштовхується від гіпотези, що всі люди – це комбінації: генів, молекул, емоцій, історичної пам'яті. За допомогою комп'ютера мисткиня створює портретні композиції-комбінації

облич, які не належать жодній конкретній особі. Наприклад, «Воєнна голова №1» (1982) являти собою уявне обличчя когось, хто міг би почати ядерну війну. Це зображення було скомбіноване з портретів світових лідерів, в пропорціях, відповідних до кількості ядерної зброї, яку вони контролювали на той час: 55% обличчя Р. Рейгана, 45% Л. Брежнєва, з невеликими долями облич М. Тетчер, Ф. Міттерана і Д. Сяопіна (Рис. 3.8). В роботі «Людство» (1983–1985) авторка поєднала азійське, кавказьке та обличчя чорношкірої людини відповідно до чисельності популяції. В результаті вона отримала зображення людини з перевагою азійських рис обличчя (Рис. 3.9). Твір «Краса. Комбінація № 2» (1982) – це комбінація з п'яти зображень жіночих облич зірок кінематографа 1980-х років: Дж. Фонди, Ж. Біссет, Д. Кітон, Б. Шилдз і М. Стріп (Рис. 3.11). Ця робота є продовженням портрета «Краса. Комбінація №1», в якому мисткиня використала фотографії кінозірок 1950-х: Б. Девіс, О. Хепберн, Г. Келлі, С. Лорен і М. Монро (Рис. 3.10). В цих працях Н. Берсон показує як змінювався ідеал жіночої краси. У своїй творчості художниця порушує теми влади, расових стереотипів, слави, використовуючи обличчя як абстрактне поняття.

Для своєї серії фоторобіт «Альбом» Джиліан Вірінг використовує метод апропріації з автобіографічною метою та запозичує образи з власного сімейного фотоальбому. Для кожної роботи авторка одягала на своє обличчя спеціально створені, детальні і реалістичні силіконові маски, і ретельно реконструювала старі сімейні знімки, перетворюючи себе на матір, батька, дядька та брата, або саму себе в молодості чи підлітковому віці. На одній із фотографій серії Дж. Вірінг відтворила власний автопортрет у віці 17 років (Рис. 3.12). «Автопортрет у віці трьох років» (2004) переносить цю рольову гру ще далі в минуле. Дивлячись на глядача своїм дорослим поглядом крізь отвори дитячої маски, Дж. Вірінг грає на розриві між внутрішнім і зовнішнім світом і порушує безліч провокативних питань про ідентичність, пам'ять і правдивість фотографічного медіума.

Британський художник-концептуаліст Джон Стезакер зацікавився методом запозичення образів і технікою колажу ще в 70-х роках ХХ ст., і в своїй

творчості наслідує ідеї есею Р. Барта «Смерть автора» (1967). Він використовує старі знайдені фотографії, розрізає їх, віддзеркалює або перегортає в пошуку вдалої пари протилежностей – чоловіче/жіноче, портрет/пейзаж – таким чином, щоб отримане зображення мало більше значення і сенс, ніж сума його частин. В циклі робіт «Мар'яж», який автор розпочав в 2004 році, два портрети ідеально поєднані і складають єдине ціле від лінії росту волосся до підборідь (Рис. 3.13). При такому поєднанні повстає певний «потомок Франкенштейна», як результат дисгармонії чоловічих і жіночих рис обличчя. Лінія розрізу створює напругу і двозначність зображення. Вуста персонажів ніби зіштовхуються в суперечці, чоловічі і жіночі риси розчиняються та перемішуються, її обличчя набуває суворого вигляду, а його повні губи та вигнуті брови виглядають надзвичайно жіночими. Такі гібридні зображення підважують віру глядача в те, що фотографічний портрет розповідає правду про внутрішній світ представленої особи [64].

Американський митець Вік Муніз використовує фотоапарат, щоб надати своїм зображенням-ілюзіям вигляду правдоподібності. Його роботи виглядають як детальні копії канонічних творів мистецтва, але виконані з різних «нехудожніх» матеріалів. Наприклад, «Подвійний портрет Мона Лізи Енді Воргола» відтворено за допомогою горіхового масла і желе. Для роботи «Екшн-фото №1» В. Муніз використав фотографію абстрактного художника-експресіоніста Джексона Поллока, зроблену Гансом Намутом, намалювавши зображення шоколадним сиропом, а потім сфотографувавши його (Рис. 3.14). Ця репрезентація відомого художника, що розприскує фарбу над полотном, створює своєрідну рекурсивну мистецьку естафету: глядач впізнає фінальне зображення як фотографію малюнка фотографії того, що було документацією творчого акту художника [49]. В циклі «Картини зі сміття» і роботі «Марат (Себастьян)» (2008), зокрема, В. Муніз знову використав метод апропріації. Митець відвідав одне з найбільших в світі сміттєзвалищ, що знаходиться в Бразилії, на околицях Ріо-де-Жанейро. Він залучив до роботи працівників, котрі перебирають відходи в пошуках речей і матеріалів, придатних для перероблення.

Речі знайдені на смітнику та люди, які там працюють стали героями і реквізитом для творів митця. На роботі «Марат (Себастьян)» (Рис. 3.15) В. Муніз сфотографував одного з працівників так, ніби він знаходиться в ванній, викинутій на звалище, а його поза старанно відтворює позу французького революціонера Марата зі славетної картини Жака-Луї Давіда.

Тривожний приклад методу запозичення знаходимо в роботах французького фотографа Дені Дарзака, на яких зображені люди, що, здається, падають на землю на великій швидкості. Ці фотографії виражають реакцію художника на події 11 вересня, а також складний політичний коментар про сучасну Францію. Після 11 вересня образ людини, що падає з великої висоти, набув нового значення, і Д. Дарзак використовує це загальне розуміння культурного коду для вираження своїх ідей (Рис. 3.16; Рис. 3.17).

З іншої перспективи, що торкається теми мистецтва в епоху сучасних цифрових технологій, до запозичених зображень підійшов німецький митець Томас Руфф в своєму циклі робіт «jregs». Більшість фотографій в ньому завантажені напряму з інтернету, кілька – зіскановані з книжок і поштових листівок, або зроблені митцем любительською цифровою камерою. Всі ці зображення, малого розміру і низької якості, були записані в форматі JPEG та піддані цифровій маніпуляції і багаторазовій компресії з метою отримати фінальне зображення якомога гіршої якості. Після цього митець друкував фотографії на величезних форматах, щоб унаочнити їхню штучність за допомогою фізичної деформації. Для роботи «JPEG NT02» автор також використав завантажену з інтернету фотографію і збільшив її до монументального розміру (Рис. 3.18). В результаті цього, пікселізація виявилась настільки сильною, що знизу фотографії ледве вдається розпізнати корабель, зображений на тлі навчального ядерного вибуху. Зображення розпадається на мозаїку пікселів, що певною мірою нагадує оптичні ефекти пуантилічних полотен неоімпресіоністів. Акцентуючи цю деформовану поверхню зображення, митець нагадує, що фотографії, котрі наповнюють наш світ, не є вікнами, що виходять в реальність, як це вважалось в попередню епоху. Художник

стверджує: «Мої твори не представляють реальність, вони лише вказують існування іншої реальності, вони є зображеннями зображень» [64].

Фотографи постмодерністи часто звертались до деконструкції жіночого портрета. Так, в циклі «Історичні портрети» (1989–1990) С. Шерман вказала на штучність, з якою великі майстри минулого, такі як, до прикладу, Рафаель, зображували жінок. Британська мисткиня Еммануель Пурдон навпаки позбавила зображення жінки такої схеми і підважила «правдивість» їхніх оригінальних портретів. Основу творів Е. Пурдон становлять живописні жіночі портрети відомих майстрів ХІХ ст. Художниця винайшла авторську техніку створення негативів, щоб «вирвати» обличчя з контексту й стерти фактури та матеріали оригінального полотна. Техніка має назву «дифузії світла», є дуже складною і потребує багато часу. Завдяки їй змінюються пропорції світла та тіней, що надає зображенню особливої глибини. «Козир – чирви» (1997) – це фотографія обличчя Мері Армстронг з однойменної картини Джона Еверетта Мілле 1872 року (Рис. 3.20). На оригіналі жінка зображена за столом в компанії сестер під час гри в карти (Рис. 3.19). Е. Пурдон використала «затуманене» зображення обличчя жінки для того, щоб показати можливість іншої інтерпретації. За допомогою естетики нерізкості авторка «вирвала» модель з контексту часу і місця, а її зображення набуло неоднозначності та провокує в глядача багато питань.

Сучасній фотографії притаманне тяжіння до постановочних сцен, часто об'єднаних між собою з метою створення послідовного оповідання. Як приклад розглянемо роботи «Щоденник вікторіанського денді» британського художника нігерійського походження Їнкі Шонібера (Рис. 3.21) і серію «Ессе Ното» шведської фотографки Елізабет Олсон (Рис. 3.22).

Обидва ці проєкти мають полемічний намір, який посилюється використанням навмисної невідповідності. Ї. Шонібер представляє на фотографіях самого себе розслабленим і невимушеним у рафінованому вікторіанському суспільстві, яке, безперечно, відкинуло б чорношкірого чоловіка. Е. Олсон натомість працює з членами стокгольмської ЛГБТ-спільноти і відтворює Таємну вечерю, запозичену зі знаменитої картини Леонардо да Вінчі.

На фотографії всі учні Христа – це драг-квін у повному сценічному вбранні. Ця серія викликала величезний резонанс у Швеції – одним із місць, де її показували, був Упсальський собор, головна церква країни.

Якщо у вікторіанські часи великі сценічні картини такого роду часто створювали з використанням низки різних негативів, то сучасним еквівалентом цього є використання комп'ютерної постобробки, яка дозволяє бездоганно поєднувати різні фотозображення та створювати високоякісні колажі. Шведський художник Пер Візен буквально «розбирає» композиції старих майстрів – наприклад, роботи П'єро делла Франческа та Караваджо – і потім використовує запозичені елементи для власних нових творів (Рис. 3.23).

Інсценування або підробка – це форма апропріації, яка, між іншим, пов'язана з правдою чи сприйняттям правди. Ідея фальсифікованого документа стала домінуючою рисою сучасної фотографії і є жанром, в якому працює канадський митець Джефф Волл [59; 67]. На початку своєї кар'єри у 1970-х роках Дж. Волл створював відносно прості сцени, які запрошували глядача до інтерпретації знаків всередині постановки, щоб прочитати зображення, але протягом наступних тридцяти років його роботи ставали дедалі складнішими та масштабнішими. Він запозичує кінематографічні прийоми, використовуючи акторів, сценічне освітлення та «зрежисовані» композиції, а потім демонструє свої роботи на великих лайтбоксах, що імітують підсвічування телевізорів або яскраве світло кіноекрана. Його роботи часто здаються документальними або журналістськими, але завжди є фікцією. На перший погляд, фотографія «Картина для жінок» (1979) виглядає аматорським портретом, на якому фотограф випадково схопив себе і свою камеру у відображенні дзеркала. Але насправді цей знімок – інсценізація відомого полотна Е. Мане «Бар в Фолі-Бержер». Дж. Волл розвертає композицію оригінального твору так, що пункт бачення і головне місце на фотографії належить апарату, який не тільки схоплює момент, але й «споглядає» з середини знімка та одночасно притягує увагу глядача (Рис. 3.24).

Грегорі Крюдсон – ще один художник, який створює фотографії в кінематографічному середовищі. Він працює з виробничою командою, яка

налічує до шістдесяти осіб, включаючи кінооператора та режисера-постановника. Його роботи мають виробничу потужність голлівудського фільму [59]. Праця «Без назви» (2001) виразно відсилає до постаті шекспірівської Офелії та картини «Смерть Офелії» (1852) Дж. Е. Мілле. Але Г. Крюдсон надає зображенню сучасного стилю: таємнича атмосфера знімка нагадує кінострічки Девіда Лінча, а освітлення – науково-фантастичні фільми Стівена Спілберга (Рис. 3.25; Рис. 3.26).

Своєрідні апропріативні постановки створює також німецький фотограф Томас Деманд. Він починає роботу з вибору фотографії, яку хоче наслідувати у своєму майбутньому творі. Далі, відповідно до обраного зображення, виконує вручну тривимірну копію натурального розміру з паперу і картону, яку знищує після виконання фотографії. Зазвичай весь цей процес займає близько трьох місяців. Більшість праць Т. Деманда – це відтворення історичних фотографій, які потрібні віддалені від першоджерела: вони є фотографіями скульптур з паперу, котрі репрезентують сцени з оригінальних знімків. Глядач ніби потрапляє в своєрідну дзеркальну кімнату, в якій шукає відповідь на питання про правду та штучність реальності (Рис. 3.27; Рис. 3.28).

В інший спосіб використовує запозичені зображення британський фотограф Ідріс Хан. Він привласнює фотографії з метою їх трансформації. Спочатку митець робить знімки об'єкта, який хоче використати в композиції, наприклад, зі сторінок книги або фотографій якогось циклу. Після цього сканує результати до свого комп'ютера і починає накладати зображення одне на одне. Кожен фотографічний шар дуже делікатно і детально налаштовується за світлотінню, ступеню прозорості так, щоб кожен знімок зберігав свою присутність, але загальна маса була вібруюча, ніби вийшла з під руки майстра рисувальника. Контури об'єкта розмазуються, лінії виглядають виконаними вугіллям, а фотографія нагадує ескіз переплетених тіней. В центрі уваги митця опинялися найрізноманітніші шедеври мистецтва: музичні партитури, релігійні та філософські видання від праць З. Фрейда до Корана, а також відомі фотографії. «Всі будинки з двохилим дахом Бернда і Хілли Бехерів» (2004) – це

композиція, котра поєднує всі знімки однойменної серії німецького дуету фотографів і викладачів Дюссельдорфської школи (Рис. 3.29). Їхньою задачею в 1960-х роках було позбавити фотографічну серію «аури» мистецтва, натомість І. Хан за допомогою своєї авторської техніки входить в суперечку із попередниками й повертає цю ауру фотографічному зображенню.

Цікаві приклади застосування методу апропріації знаходимо також в сучасній польській фотографії [72]. Спеціалізацією мистецької групи «Лодзь Каліска» були серії інсценізованих «живих картин» на основі класичних живописних творів, перш за все, французької школи: «Пліт Медузи» Т. Жеріко, «Свобода, що веде народ» Е. Делакруа, «Сніданок на траві» Е. Мане та ін. Найбільш відомими є фотографічні інсценізації групою подвійних портретів художників школи Фонтенбло (Рис. 3.30; Рис. 3.31). Міждисциплінарна мисткиня Катажина Козира також запозичує образи з французького класичного живопису для своїх робіт: «Жіноча баня» (1998) відсилає до картин Жана Огюста Домініка Енгра (Рис. 3.32; Рис. 3.33), а «Олімпія» (1995) до скандального однойменного полотна Е. Мане (Рис. 3.34; Рис. 3.35).

Збігнєв Лібера працює із колективною пам'яттю та іконічними образами. Прототипами для серії його постановочних фотографій «Позитиви» є відомі документальні та репортажні світлини, що зображують сучасні образи війни, винищення та смерті. Всі вони свого часу стали відомими, облетіли весь світ і розглядаються як символи травматичних подій з недавньої історії. Прототипом праці «Гонщики» (2003) є світлина, на якій зображені німецькі солдати, що ламають бар'єр на кордоні між Вільним містом Гданськ і Польщею в 1939 році. «Непал» (2003) посилається на фотографію в'єтнамської дівчинки, яка тікає з села Чангбанг після помилкової напалмової атаки в 1972 році. «Че. Наступний кадр» (2003) – пропонує варіант можливих подій, якби кубинський революціонер Ернесто Че Гевара насправді не був вбитий. Оригінальний знімок натомість був зроблений як доказ того, що революціонер знешкоджений. В роботі «Мешканці» (2003) митець перетворює оригінальний «негатив» із зображенням групи в'язнів концтабору Аушвіц-Біркенау, звільненого радянськими військами, на «позитив»

групового портрета усміхнених людей (Рис. 3.36; Рис. 3.37). Це образи, міцно закріплені в колективній пам'яті завдяки засобам масової інформації, знакові зображення, відтворені в підручниках історії, енциклопедіях та пресі. У своїй серії фотографій З. Лібера здійснив далекосяжну трансформацію та маніпуляцію з ними, щоб повністю змінити їхнє значення.

Триптих «Мадонни» (1996–2001) Катажини Гурної відсилає до трьох мотивів іконографії Богоматері: прекрасна Мадонна, Мадонна з немовлям і П'єта. Художниця використала іконографічні зразки, взяті з релігійного мистецтва: вона співставила мотиви класичної культури та сучасних оголених героїнь, використовуючи при цьому незвичний для релігійних творів фотографічний медіум (Рис. 3.38). Героїня першої фотографії – зовсім юна дівчина, що стоїть у позі, яка нагадує Венеру на картині Боттічеллі. Центральною частиною триптиха є «Мадонна з немовлям» – молода жінка в ієрархічній позі, зображена з маленькою дитиною. На останній фотографії ми бачимо мотив П'єти – жінка середнього віку тримає на колінах дорослого, широко усміхненого чоловіка. Триптих К. Гурної переглядає значення класичної християнської іконографії, кидає виклик ідеальному баченню жіночності та її класичному зображенню.

У 2006 році мисткиня Анета Гжешиковська створила серію фотографій, що майже повторює відому серію С. Шерман кінця 1970-х років «Кадри з фільму без назви» (Untitled Film Stills) (Рис. 3.39; Рис. 3.40). Імітуючи пози та жести жінок, відомих з популярної культури, С. Шерман у своїх чорно-білих фотографіях створила ілюзію стоп-кадрів з неіснуючих фільмів. У своїх кольорових фотографіях, які відрізняються від оригіналів лише деталями, А. Гжешиковська втілилася в роль американської художниці. У такий спосіб вона вступила у своєрідну гру з ідеями постмодернізму і цитуванням, та повторила те, що вже було штучним у своєму первісному задумі (Рис. 3.6; Рис. 3.7).

Ще однією ознакою мистецтва постмодернізму є поєднання зображень і тексту. Митець, який розвинув ідею привласнення в цьому напрямку – це британський концептуальний художник і фотограф Віктор Берджін. Він є

людиною з сильними політичними переконаннями та використовує фотографію для коментування широкого кола тем, включаючи консюмеризм, дисбаланс розподілу багатства, расизм, роль чоловіка в сучасному суспільстві та недосяжні прагнення. Його роботи в цій галузі поділяються на дві категорії.

У роботі «Життя вимагає невеликих поступок» (1974) В. Берджін використовує фотографію автобусної черги як основу, а потім додає текст, взятий зі світу моди. Текст є типовим для того, як модні будинки описують себе та свою продукцію. В. Берджін позиціонує текст з модного журналу поряд із фотографією звичайних людей в автобусній черзі, а чорношкіру жінку виводить за межі тексту. Здається, що цей модний дім не мав на увазі цю людину, коли писав текст, їхнім цільовим ринком можуть бути «бліді» білі жінки певного статусу і класу, які навряд чи стоятимуть у черзі на автобус у мультикультурному регіоні. Цікавою особливістю твору є те, що окремо ні зображення, ні текст не передають послання автора; лише в поєднанні вони створюють загальний образ, який працює. Пізніше митець оберне цю формулу, щоб створити зображення такого типу, як «Що для вас означає «володіння»?».

Митець використовує схоже на рекламу одягу зображення пари, що обіймається. Чоловік і жінка одягнені в біле та розміщені в центрі чорного плакату. Замість повсякденного зображення, зіставленого з непов'язаним текстом, В. Берджін використовує зображення в студійному стилі і поєднує його з текстом, який виступає осмисленим коментарем. Над картиною художник запитує, що означає володіння, а нижче він робить просте твердження, що 7% нашого населення володіють 84% нашого багатства. Моделі виглядають наче з рекламної кампанії, їхній стиль одягу вказує на багатство, а мова їхніх тіл може свідчити про володіння. У нижній частині зображення міститься прямий політичний або соціальний коментар, який є цитатою з журналу «The Feminist». Задум художника полягав у тому, щоб заохотити глядачів думати самостійно. На його думку, вони весь час є споживачами, бо поставлені в сучасному суспільстві таку позицію [87].

Робота «Що для вас означає «володіння?»» була створена як плакат для Ради мистецтв для просування виставки сучасних художників у Ньюкаслі, і 500 копій були розклеєні по всьому місту. В той час також було проведено опитування, щоб з'ясувати, як люди, котрі побачили плакат, інтерпретували його послання. Виявилось, що мало хто з перехожих запам'ятав плакат, не кажучи вже про те, що зрозумів його зміст. Це сталося через те, що зображення і текст були настільки ідеально інтегровані, що люди бачили модний плакат, а не політичне чи мистецьке висловлювання. Інша точка зору полягає в тому, що таке нерозуміння пов'язане з контекстом зображення, тому відвідувачі художньої галереї, які очікують побачити мистецьке послання, прочитали б цей плакат зовсім інакше, ніж перехожий, який очікував побачити рекламу [41].

Л. Веллс влучно окреслює постмодерністську фотографію як «будь-яке зображення, в якому чітко простежується концептуальна інженерія мистецтва» [76]. Це широке визначення охоплює фотомонтаж, деконструкцію, мінімалізм або перформанс, який є ще одним способом поглянути на творчість С. Шерман, Дж. Волла чи Т. Деманда. Однак є й інші ознаки, які не так легко класифікувати: постмодерністська фотографія більш грайлива, авантюрна та анархічна, ніж її попередники.

Основою постмодернізму є ствердження, що «автор мертвий», а глядач контролює інтерпретацію повідомлення, тому, звичайно, є ризик нав'язати до твору хибну класову, расову та гендерну теорію. Отже, завжди доцільним шляхом є ретельне дослідження поглядів художників, а також критиків. Нерідко з'ясовується, що митці дивуються складним і багаторівневим значенням, яке прочитується в їхніх роботах. Так, наприклад, Сінді Шерман зазначає: «Я не теоретизую, коли працюю. Я читаю теоретичні матеріали про свою роботу і думаю: «Що? Звідки вони це взяли?» [85].

Ще одним аспектом сучасних фотографічних практик є переосмислення «шляхетних» технік отримання зображення, які в епоху цифрових технологій, здавалося б, були забуті назавжди. Американський художник Чак Клоуз, який ретельно аналізує фотографічні ефекти в своєму живописі, виконав також серію

дагеротипів, звернувшись до однієї з найстарших в історії фотографічних технологій. Його образи, є відвертими та не могли б повстати в вікторіанську епоху, оскільки зображують оголений жіночий торс. Однак, глядач швидко зчитує відсилку до історії європейського мистецтва і помічає схожість із зображеннями оголеної фігури Єви з творів Альбрехта Дюрера чи Лукаса Кранаха.

Молоді митці впроваджують в свою практику також різноманітні «нехудожні» техніки отримання зображення. Так, наприклад, британський художник Александр де Кадане запозичив ідею відомого автопортрету Мерет Опенгайм та виконав серію портретів знаменитостей за допомогою рентгенівського випромінювання. Ці знімки становлять збільшені зображення черепів, перефарбованих в живі пастельні тони, котрі допасовані до особистості кожного зображуваного, на стерильному білосніжному тлі. На думку художника, череп – це найбільш незмінна фізіологічна частина людини, на відміну від тіла, яке з часом старіє і радикально змінюється після смерті.

Одним із методів, який, на диво, залишився ізольованим, є голографія, яку колись вітали як символ майбутнього фотографії в цілому. У голографії використовується лазерний промінь, розділений на дві частини, для створення складної інтерференційної картини на фотографічному негативі без використання лінз. Цей шаблон формує запис тривимірного вигляду об'єкта або об'єктів, на які була спрямована одна частина променя. Коли візерунок своєю чергою освітлюється за допомогою відбитого або прохідного світла, зображення оригінального об'єкта з'являється знову.

Хоча ряд художників, таких як Сальвадор Далі та Чак Клоуз, у різний час експериментували з голографією як мистецьким засобом, вона ніколи не стала мейнстрімним явищем, головним чином через складність і вартість процесу. Живі істоти, наприклад, не можуть бути перетворені на голограми безпосередньо, тому що лазерний промінь небезпечний для тканин і може завдати особливої шкоди очам. Голографічні портрети можна зробити лише за допомогою кіноплівки як проміжного процесу. Дуже великі голограми особливо

складні і дорогі в виготовленні. Одні з найбільш вражаючих робіт у цій техніці були створені британським, але нині проживаючим в Америці, скульптором Александером.

Нові перспективи в сучасному мистецтві відкрились із розвитком і поширенням технології штучного інтелекту. Метод апропріації в цьому контексті також набув додаткових аспектів. Очевидним чином, саме в художній фотографії штучний інтелект відіграє значну роль, оскільки цей медіум найбільш тісно пов'язаний зі сферою цифрового візуального мистецтва. На сьогодні існує велика кількість прикладів застосування технології в фотографічних проєктах. Нейронні мережі широко використовуються для надання зображенням формальних ознак одного з мистецьких стилів або напрямків минулого: імпресіонізму, кубізму, поп-арту тощо. Так, інтерактивний проєкт «Art Transfer» від освітньої платформи «Google Arts & Culture» дозволяє користувачу перетворити свій автопортрет на твір Вінсента Ван Гога або П. Пікассо.

Німецький художник Маріо Клінгеманн у проєкті «Спогади про перехожих №1» (2018) використав нейронні мережі з метою аналізу наявних зображень і генерації серії портретів людей, які б нагадували йому випадкових перехожих зі щоденних прогулянок містом (Рис. 3.41). Турецький художник Рефік Анадолю за допомогою штучного інтелекту аналізує запозичені дані і зображення космічних обсерваторій. В результаті цифрових маніпуляцій митець створює вражаючі абстрактні візуалізації та інсталяції (Рис. 3.42; Рис. 3.43).

За допомогою штучного інтелекту сучасні фотомитці продовжують досліджувати вплив технологій на реальний світ і саму природу реального. У 2003 році німецький художник Борис Ельдагсен опинився в центрі скандалу навколо престижного фотографічного конкурсу «Sony World Photography Award». Для участі в ньому митець згенерував фотореалістичний груповий портрет двох жінок (Рис. 3.44). За задумом автора, участь в конкурсі штучно створеного зображення мала стати перевіркою для сучасних впливових інституцій на здатність відрізнити справжні і фальшиві твори мистецтва. Фотографія Б. Ельдагсена отримала головну нагороду, але згодом митець

відмовився від неї, а компанія Sony видалила згадки про участь зображення у конкурсі та відмовилась від подальшої співпраці з художником.

Отже, художня фотографія стала невіддільною частиною сучасного мистецтва з її унікальними естетичними якостями та здатністю викликати емоції. З часом вона еволюціонувала, набуваючи різних форм і стилів, а фотографи розширювали межі цього виду мистецтва. Хоча медіум зіткнувся зі своєю часткою критики, він також здобув репутацію потужного інструменту для самовираження митців у ХХ і особливо в ХХІ ст. У майбутньому ми можемо очікувати на нові тенденції в сучасній художній фотографії, від зростаючої популярності NFT-фотографії до дедалі ширшого використання технологій і цифрових маніпуляцій.

3.3. Застосування методу апропріації в українській художній та концептуальній фотографії

Серед багатьох методів постмодерністського мистецтва на українському ґрунті особливо прижилась апропріація. Спочатку до неї почали звертатись митці живописці «нової хвилі» [10; 11; 17], а згодом і фотографи. Доктор мистецтвознавства, дослідниця українського мистецтва ХХ–ХХІ ст. Л. Смирна в монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2019) описує соціальну фотографію Б. Михайлова в контексті практики апропріації загальноєвропейських культурних кодів: «У циклі «Історія хвороби» (1998–1999) (Рис. 3.45) «низове» радянське буття з його маргіналами та фріками, що поступово виходить з андеграунду на поверхню вже в часи Перебудови, художник поєднує з біблійними сюжетами та іконографічними схемами сакрального живопису. Продовжуючи шукати шляхи примирення традиційних форм релігійного малярства з вимогами нового часу, Б. Михайлов дає авторську інтерпретацію композицій славетних художників доби Відродження, для прикладу, Рогіра ван дер Вейдера та ін.» [31].

В більш ранній серії – «Незавершена дисертація» (1984–1985) – Б. Михайлов звертається до іншої форми апропріації та працює зі знайденим предметом, чужою дисертаційною роботою, на сторінках якої робить власні написи та розміщує фотознімки (Рис. 3.46). Ця серія митця служить прикладом палімпсеста, який в другій половині ХХ ст. почав широко використовуватися митцями-концептуалістами. Терміном «палімпсест» позначають письмовий матеріал, який змінюють або переробляють, щоб використовувати його більше одного разу. У давнину матеріали для письма були рідкістю, тому написи на манускриптах та інших предметах або поверхнях для письма стирали шляхом прання, зішкрябування або витирання оригінального тексту, щоб використовувати його повторно. Палімпсести часто розкривають історію предмета чи картини, оскільки можуть містити стерті позначки та видимі сліди попередньої роботи. В мистецтві постмодернізму палімпсест набув нових сенсів. Так, американський митець Р. Раушенберг в роботі «Стертий рисунок Де Кунінга» (1953) старанно позбавив аркуш паперу будь-яких слідів руки старшого колеги, від якого він отримав малюнок і зробив його власним твором раннього концептуального мистецтва. Таким чином, про присутність первісного автора та сутність роботи можна дізнатися тільки з назви твору.

Один з представників другого покоління Харківської школи фотографії, Р. Пятковка також звертається до методу апропріації в своїх мистецьких проєктах, але обирає інший підхід. Так, в серії «Голодомор. Фантоми 30-х років» (1988) він використовує формальні ознаки фотографії радянського періоду та імітує документальність (Рис. 3.47; Рис. 3.48). Цикл складається з типових узагальнених портретів українців, які постраждали в 1932–1933 роках внаслідок репресивної політики уряду. За допомогою фотографічних маніпуляцій Р. Пятковка створює образи молочниці, страченого священника, піонера, який доніс на своїх рідних, голови колгоспу, комісара, вбитого голодними селянами, жінки, що вбила рідну матір через нестерпний голод тощо. Стилістику митець запозичує з «дошок пошани», розповсюджених в радянські часи, а також зі старих фотографій сімейних архівів [24].

Для серії «Вплив кулінарних рецептів 1960-х років на сексуальні стосунки сучасної сім'ї» (2020) Р. Пятковка запозичує зображення з популярної в радянські часи книги рецептів «Про смачну та здорову їжу» та за допомогою проєктора «накладає» її сторінки з фотографіями готових блюд, сирих продуктів, банок зі шпротами та інших консервів і напоїв, які були розповсюджені в радянські часи, а також ілюстрації, схеми обробки м'яса чи птиці на оголені тіла своїх героїв – чоловіка та двох жінок – котрі грають в кадрі сучасну родину. Автор використовує популярні образи та культурні коди свого покоління, а також іронізує над поширеними радянськими міфами (Рис. 3.49; Рис. 3.50).

Приєм із проєкцією зображень на тілах людей у 2023 році використав також учень Р. Пятковки, засновник школи арт і концептуальної фотографії «МУРН» (Молода миколаївська фотографія), єдиний українець лауреат престижної фотографічної премії Leica Oskar Barnack, С. Мельниченко [25]. В серії «Татування війни» митець працює із контекстом війни росії в Україні та запозичує фотографії з преси, онлайн-видань, стоп-кадри з випусків новин, на яких представлені руйнування українських міст. Кожне зображення відповідає особистій історії та досвіду війни героїв, які опинились в кадрі, важливим для них місцям, рідному місту, яке зазнало бомбардування тощо. На одному зі знімків серії молода дівчина зображена на тлі школи в місті Суми, яку вона закінчила і яка була зруйнована ворожою ракетою (Рис. 3.51; Рис. 3.52). Шрами на тілі міста стали метафоричними татуваннями, тими слідами війни, які відтепер неможливо буде стерти зі свідомості та пам'яті українців.

В серіях попередніх років С. Мельниченко також активно використовував метод апропріації в різноманітних його формах. Так, наприклад, в проєкті «Журнал мод» (2013) автор запозичив стилістику модних журналів другої половини ХХ ст. і в іронічний спосіб зобразив буденне життя (Рис. 3.53). На відміну від схожого проєкту Б. Михайлова «Незавершена дисертація», в «Журналі мод» С. Мельниченко скористався широкими можливостями цифрової обробки та створення зображень. В проєкті цього ж періоду «Онлайн самотність» (2013) митець взагалі не використав традиційної фотокамери. Замість цього

низькоякісною камерою мобільного телефону він перефотографував з монітора комп'ютера знайдені за допомогою пошукової системи Google зображення дерев, котрі, на думку автора, уособлюють самотність, та поєднав їх зі стоп-кадрами з відеочатів, на яких представлені оголені чоловіки. Серія таких диптихів, об'єднаних за принципом схожості формальних ознак двох типів зображень – кольору, форми, фактури – склала проєкт, який згодом вийшов також у формі фотокниги (Рис. 3.54).

Робота зі знайденими та родинними фотоархівами – ще одна форма методу апропріації, до якої, серед іншого, звернувся учень С. Мельниченка, випускник і учасник колективу школи МҮРН, А. Гумілевський [23]. У проєкті «Ноти моєї бабусі» (2021) митець за допомогою цифрового фотомонтажу створює інтимне та зворушливе оповідання про свою родичку та її музичну творчість. Для серії зображень А. Гумілевський просканував старі бабусині нотні зошити, світлини з її зображенням з родинного архіву та поєднав їх із власними фотографіями квітів, які додали майже монохромним сторінкам «альбому» кольорові акценти (Рис. 3.55). Подібний прийом автор використав також в проєкті «Історія моєї смерті», робота над яким триває досі. Сімейні фотографії, креслення зброї, комп'ютерна обробка і графіка, а також текстові блоки обрані А. Гумілевським для розповіді про самого себе (Рис. 3.56).

Використання родинного архіву та особиста історія є основою проєкту фотографки С. Чотирбок «Home Before Dark», роботу над яким вона почала у 2020 році. В серії авторка поєднала різноманітні джерела зображень, такі як сканкопії паспортів, скріншоти з сервісу Google Earth, стоп-кадри домашнього відеоархіву з архівними світлинами та автопортретами (Рис. 3.57). Проєкт С. Чотирбок порушує питання міграції, культурної ідентичності, ностальгії, приналежності і пошуку домівки.

Для українського фотографа І. Єфімова натхненням послужила короткометражна авангардна стрічка «Муха» (1970), режисерами якої були Джон Леннон і Йоко Оно. У фільмі камера крупним планом показує звичайну домашню муху, яка повзає по тілу оголеної жінки. У своїй фотосерії-омажі з

однойменною назвою «Муха» (2021) І. Єфімов відтворює кадри кінострічки, також працює з оголеною натурою, але використовує мертву муху. Таким чином автор переосмислює традиційний в історії мистецтва мотив *vanitas*, а тіло жінки в роботах виступає своєрідним ландшафтом і тлом для головної героїні (Рис. 3.58).

Джерелом зображень у проєкті Д. Юнака «Інтер» (2021) став екран телевізора, з якого митець фотографував деформовані через погану якість сигналу кадри телевізійних передач (Рис. 3.59). Серія нагадує подібний проєкт Б. Михайлова «Парламент» (2014–2016), який був представлений на 57-й Венеційській бієнале сучасного мистецтва та порушував питання і проблематику суспільства в епоху післяправди, взаємодії фотографічного медіума і ЗМІ, політичної ситуації в Україні (Рис. 3.60). Обидва проєкти використовують глітчеву стилістику – спотворення та пікселізації зображення, деформації та розкладання кольорів. Проте серію Д. Юнака неможна вважати наслідуванням проєкту Б. Михайлова, оскільки автор на момент створення не знав про існування серії старшого колеги.

Фотограф В. Фоменко у своїй практиці поєднує художню і документальну фотографію й також створює проєкти на основі знайдених об'єктів. Так, в серії «Дошка пошани» (2015) автор використав документи та світлини українських військових, які покинули базу в Севастополі після окупації Криму. Сліди фізичної руйнації знімків, дефекти кольору і форми уособлюють емоції та переживання від втрати домівки та жахливих подій сучасної української історії (Рис. 3.61).

До апропріації образів з класичного європейського мистецтва сягає С. Каменной у своєму проєкті «Дембельський альбом» (2008–2010). У ньому автор через форму самвидаву досліджує армійську субкультуру і критикує усталені в суспільстві стереотипи. Головним героєм проєкту став син художника. На сторінках альбому опинились репродукції та авторські інсценування натюрмортів голландських майстрів XVII ст., «Олімпії» Е. Мане, живопису Ф. Бекона, путті Рафаеля Санті, «Фонтана» М. Дюшана (Рис. 3.62; Рис. 3.63).

До класичного західноєвропейського живопису сягає також митець М. Шалений у проєкті «Де брат твій?» (2013). При цьому автору вдалось відповісти духу часу та влучно відреагувати на політичну ситуацію в країні, оскільки головні герої серії – підрозділ «Беркут», який відіграв роль у трагічних подіях Революції гідності. В одній з робіт серії М. Шалений запозичує композицію відомого твору Рембрандта «Урок анатомії доктора Тульпа» (1632) (Рис. 3.64; Рис. 3.65).

Реакцією на події війни в нашій країні став мок'юментарі проєкт Валентина Бо із застосуванням технології штучного інтелекту «Московська Зіснале Сучасного Мистецтва» (2023) [23]. Термін і жанр мок'юментарі з'явився в мистецтві кінематографа, але широко використовується також і в фотографії для зображення вигаданих подій, котрі, однак, подаються як справжні і документально достовірні. Для свого проєкту Валентин Бо запозичив іконічні образи, серії творів та постаті зі світового сучасного мистецтва, впізнавані коди й символи радянського союзу, а також російської війни в Україні. Суть проєкту полягає у розкритті стратегії культурного привласнення, до якої протягом століть зверталась російська імперія та злочинної, грабіжницької природи агресорів. Валентин Бо створив персонажів учасників вигаданої бієнале, кожен з яких і чий твори мають свій прототип із реального світу сучасного мистецтва: Єфім Куст (Дж. Кунс), Данііл Крест (Д. Герст), Андрей Гурцкой (А. Гурскі), Алекс Сотов (А. Сот) та ін. Наприклад, серія уявного учасника Алекса Сотова із зображеннями ветеранів війни була згенерована на основі світлини сучасного американського фотографа, члена агентства «Magnum» А. Сота з проєкту «Я знаю, як шалено б'ється твоє серце» (Рис. 3.66; Рис. 3.67). Фотографії Андрея Гурцкого із зображенням порожніх полиць магазину буквально відсилають до твору німецького фотографа, представника Дюссельдорфської школи, А. Гурскі «99 центів» (Рис. 3.68; Рис. 3.69). Проєкт Валентина Бо є надзвичайно дотепною і гострою критикою сучасної геополітичної катастрофи й свідчить про потужну силу й здатність митців впливати на події за межами галузі, ілюструє тезу про те, що не існує мистецтва поза політикою.

Висновки до розділу 3

Концепція запозичення образів у мистецтві, щоб зробити їх власними, існує вже понад століття і відіграє ключову роль у сучасному мистецтві. Від М. Дюшана до Е. Воргола художники використовували запозичені образи та знайдені об'єкти для створення оригінальних робіт і генерування нових сенсів для своєї аудиторії. Апропріація в мистецтві також є значним рухом в історії мистецтва, оскільки вона ставить під сумнів поняття оригінальності, власності та авторства. До початку ХХ ст. ці поняття в мистецтві були беззаперечними, а дискусія про роль митця у створенні оригінального твору мала значні наслідки для художників протягом ХХ та ХХІ ст. Зараз сприймається як належне факт, що все, що колись було створено, може бути використано кимось іншим в інший спосіб, особливо з поширенням інтернету та легкістю, з якою зображення можна завантажувати, зберігати та поширювати. Навіть просте поняття колажу можна розглядати як мистецтво привласнення в правильному контексті.

Апропріація в мистецтві також слугує для того, щоб підкреслити поділ між «високим мистецтвом» і «низьким мистецтвом», коли художники, які вважають свої роботи вищого ґатунку, привласнюють образи з «низького мистецтва», наприклад, реклами та комерційних медіа. Отже, можемо зробити висновок, що якою б не була громадська думка про апропріацію в мистецтві, очевидно, що ця техніка займає центральне місце в сучасному і новітньому мистецтві та фотографічних мистецьких практиках зокрема, і, ймовірно, буде продовжувати використовуватися художниками в майбутньому.

В результаті дослідження стало зрозуміло, що метод апропріації широко використовується і в сучасній українській фотографії. З його допомогою митці вибудовують нові контексти, переосмислюють національні культурні коди та взаємодіють з наявними мистецькими традиціями. Особливо спостерігаємо це на прикладі мистецьких практик авторів декількох поколінь Харківської школи фотографії та їхніх послідовників, в творах яких чітко прослідковуються запозичення формальних та концептуальних прийомів.

ВИСНОВКИ

Предмет дослідження було розглянуто в широкому контексті системи сучасного візуального мистецтва. Для досягнення мети кваліфікаційної роботи були виконані всі поставлені завдання, в результаті чого були зроблені наступні висновки:

1. Аналіз закордонних і вітчизняних джерел і літератури показав еволюцію критичної та наукової думки в розумінні і ставленні до фотографічного медіума як повноправної форми візуального мистецтва. Фотографія пройшла довгий шлях росту й укріплення свого статусу – від суто утилітарного інструменту документації дійсності до широкого визнання свого художнього потенціалу та ролі потужного учасника артринку. Попередні дослідження підкреслюють вагому роль фотографії у сучасній культурі та мистецтві, а також її унікальну візуальну мову, яка поєднує в собі здобутки традиційних видів мистецтва і новітніх технологій. Останнє десятиліття відзначається активним ростом зацікавленості у фотографічних мистецьких практиках, що проявляється у появі великої кількості спеціалізованих друкованих і онлайн видань, заснуванні конкурсів для митців, фестивалів фотографії тощо. Проте у вітчизняному мистецтвознавстві все ще помітні пробіли в опрацюванні теми сучасної української фотографії, а проблематика методу апропріації у візуальному мистецтві більшою мірою була розглянута в галузі права чи дизайну. Введення в науковий обіг потребує велика кількість процесів і проєктів українських митців, в основі яких лежать фотографічні техніки отримання зображення.

2. Було уточнено такі поняття як «фотографічний медіум» і «система мистецтва» із посиланням як на закордонні, так і на вітчизняні наукові розробки. Термін «фотографічний медіум» став активно вживатися закордонними критиками та мистецтвознавцями вже з моменту поширення фотографії в середині XIX ст. Проте в вітчизняному мистецтвознавстві почав зустрічатися лише в кінці XX ст. Поняття ж «системи мистецтва» активно розробляв в другій

половині ХХ ст. А. Данто у зв'язку із розширенням мережі і ускладненням її ключових функціональних елементів. Цей термін допомагає враховувати велику кількість художніх течій, інституцій, форм і діячів, які існують в межах мистецтва, та розглядати їх як систему взаємодії та впливу один на одного. Такий вибір термінологічного апарату відповідає актуальним мистецтвознавчим тенденціям і в Україні.

3. Було визначено вплив різноманітних соціальних і культурних процесів періодів модернізму і постмодернізму на фотографічний медіум, а також розглянуто його в контексті широкого різноманіття художніх течій і напрямків цих періодів. Було описано роль імпресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, а також поп-арту у розвитку візуальної мови фотографії. У дослідженні було ретельно розглянуто також процеси інституціоналізації художньої фотографії та виникнення спеціалізованого сегмента артринку, появу і розвиток приватних колекцій, вплив фігури колекціонера на формування статусу художньої фотографії. Головним внеском періоду постмодернізму у розвиток медіуму послужив прогрес критичної та філософської думки, а також концептуальний поворот, що зробив фотоапарат в руках митця інструментом дослідження і боротьби з гендерними, культурними та соціальними стереотипами.

4. В результаті аналізу розвитку сучасної української фотографії можемо казати про її різноманітність та національну специфіку. Українські фотографи, починаючи від кінця 1960-х років, переосмислювали історію країни та її культурно-мистецький спадок через призму модерністських і постмодерністських підходів, що повною мірою свідчить про унікальність української сучасної фотографії у світовому контексті.

5. Були окреслені джерела інспірацій і безпосередніх запозичень в сучасному мистецтві фотографії. До них відносяться: західноєвропейське свійське мистецтво, найчастіше живопис періоду Ренесансу, голландський живопис XVII ст., а також французький живопис XIX ст. і творчість прерафаелітів; західноєвропейське релігійне мистецтво та його іконографічні

схеми зображення Ісуса, Богоматері та інших святих; масова популярна культура з її різноманітним формам: реклама, комікс, кіно, музика, телебачення, товари широкого вжитку; знайдені чужі та родинні фотоархіви; соціальні та політичні процеси, з яких митці запозичують певні впізнавані символи, події або сцени, за допомогою яких аналізують, критикують, коментують чи переосмислюють сучасність; гендерні стереотипи, образи репрезентації жінки та чоловіка як в класичному образотворчому мистецтві, так і в сучасній візуальній культурі; світ технологій, глобальна мережа інтернет, соціальні мережі, штучний інтелект, стилістика диджиталізованого світу.

6. Було описано приклади фотографічних проєктів світових і українських митців, в яких було застосовано метод апропріації. Серед іншого, в дослідженні приділено увагу проєктам із використанням технології штучного інтелекту, яка в останні роки набула широкої популярності та впливу на фотографічний медіум, та відкриває нові аспекти в розумінні мистецтва апропріації. Разом із тим, до наукового обігу було введено проєкти С. Мельниченка «Онлайн самотність», «Журнал мод», «Татування війни», А. Гумілевського «Ноти моєї бабусі», «Історія моєї смерті», Валентина Бо «Московська Зіенале Сучасного Мистецтва», В. Фоменко «Дошка пошани», Д. Юнака «Інтер», І. Єфімова «Муха», С. Чотирбок «Home Before Dark».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алієва А. Спецпроект «Тату, шолом тисне. Сучасне мистецтво з колекції NAMU». *ArtsLooker*. URL: <https://artslooker.com/spetcproekt-tatu-shalom-tisne-suchasne-mistetctvo-z-kolekctii-namu/> (дата звернення: 12.11.2023).
2. Бейкер Дж. Розширене поле фотографії / пер. з англ. Р. Свято. Харків : IST Publishing, 2018. 152 с.
3. Беньямін В. Вибране / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів : Літопис, 2002. 214 с.
4. Березницький Є. Апропріативне мистецтво, запозичення та авторське право. *Сучасне мистецтво*. 2005. № 2. С. 253–260.
5. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 368 с.
6. Бетчен Дж. Вогонь бажання: зародження фотографії / пер. з англ. Я. Стріха. Київ : Родовід, 2019. 248 с.
7. Бичко Т., Демків В. Фотоательє. Розмови про фотографію. *Apple Podcasts*. URL: <https://podcasts.apple.com/ua/podcast/фотоательє/id1674540349> (дата звернення: 29.10.2023).
8. Борисова С. Проблема запозичення у творах візуального мистецтва. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів V Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 27 квіт. 2023 р. С. 44–47.
9. Буцикіна Є. Про феномен постмодернізму в українському візуальному мистецтві. *ArtsLooker*. URL: <https://artslooker.com/pro-fenomen-postmodernizmu-v-ukrainskomu-vizualnomu-mistetctvi/> (дата звернення: 12.11.2023).
10. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. 2008. № 5. С. 7–62.
11. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
12. Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі / пер. з англ. Л. Белей. Київ : ArtHuss, 2017. 486 с.

13. Зайцева О. Плагіат чи апропріація у візуальному світі: тонка межа. *Юрист&Закон*. 2015. № 30. URL: https://uz.ligazakon.ua/ua/magazine_article/EA008269 (дата звернення: 10.10.2023).
14. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / ред. С. Фартінг. Харків : Віват, 2019. 576 с.
15. Кисельова К. Цитування творів та використання художніх прийомів мистецького напрямку поп-арт у дизайні одягу кінця ХХ–початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 39. С. 10–15.
16. Кураторський посібник / ред.: О. Погребняк, Д. Чепурний, К. Яковленко. Київ : ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культур. ініціатив, 2020. 160 с.
17. Ложкіна А. Перманентна революція: Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
18. Мандра Н. Мистецтвознавчі поняття у системі культури: функціонально-типологічний аспект (на прикладі живопису кінця ХХ – початку ХХІ століття) : докторська дисертація. Київ, 2021. 207 с.
19. Мистецтво красти: Московська Зіенале Валентина Бо. *Bird In Flight*. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20230524-bo-ziennale.html> (дата звернення: 12.11.2023).
20. Міжнародний фестиваль сучасної фотографії. *Odesa Photo Days*. URL: <http://thephotodays.org> (дата звернення: 04.11.2023).
21. Музей Харківської школи фотографії. *MOKSOP*. URL: <https://moksop.org> (дата звернення: 29.10.2023).
22. Онлайн-платформа української фотографії. *Ukrainian. Photographies*. URL: <https://ukrainianphotographies.org> (дата звернення: 04.11.2023).
23. Офіційний сайт фотографа Артема Гумілевського. *Artem Humilevskiy*. URL: <https://humilevskiy.com> (дата звернення: 12.11.2023).
24. Офіційний сайт фотографа Романа Пятковки. *Roman Pyatkovka*. URL: <https://pyatkovka.com> (дата звернення: 12.11.2023).

25. Офіційний сайт фотографа Сергія Мельниченка. *Sergey Melnitchenko*. URL: <https://melnitchenko.com> (дата звернення: 12.11.2023).

26. Поліщук І. Використання спеціальних знань для виявлення піратства у творах мистецтва. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 жовт. 2019 р. 2019. С. 116–119.

27. Рижко О. Право на творчість і плагіат. *Держава та регіони. Серія: соціальні комунікації*. 2017. № 1. С. 38–42.

28. Сафронова А., Михайлова Р. Актуальні аспекти дослідження фотокниги як арт-об'єкта. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. 2020. С. 85–88.

29. Сафронова А., Сафронова О. Апропріація як творчий метод у візуальному феміністичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 3, № 61. С. 56–63.

30. Сафронова А., Сафронова О. Стріт фотографія як засіб створення сучасної української фотокниги. *KELM*. 2022. Т. 6, № 50. С. 45–53.

31. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : Монографія. Київ : Фенікс, 2017. 477 с.

32. Сушинський О. Фейкологія: функції і типи контрфактуальних художніх практик. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. 2021. № 17. С. 229–242.

33. Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / пер. з англ. Ю. Кравчук. Київ : Родовід, 2019. 248 с.

34. Чепелик О. Текст, інтеркультурна комунікація та новітні технології. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2010. № 6. С. 272–287.

35. Школа концептуальної і арт фотографії «myph». *МУРН*. URL: <https://myphart.com> (дата звернення: 11.05.2023).

36. Шор Р. Благай, кради і позичай / пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2019. 186 с.

37. Appropriation. *MoMA*. URL: <https://www.moma.org/collection/terms/pop-art/appropriation> (date of access: 20.10.2023).
38. Arbus, Model, Strömholm. *Moderna Museet i Stockholm*. URL: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arbus-model-stromholm/> (date of access: 05.11.2023).
39. Art and photography / ed. by D. Company. London : Phaidon Press, 2014. 220 p.
40. Art since 1900 / H. Foster et al. London : Thames&Hudson, 2016. 896 p.
41. Attributes of Postmodern Photography. *Steve Middlehurst Context and Narrative*. URL: <https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/03/29/attributes-of-postmodern-photography/> (date of access: 12.11.2023).
42. Barrett T. Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy / tłum. z ang. J. Jedliński. Kraków : Universitas, 2014. 300 s.
43. Barrett T. Why is that art?: aesthetics and criticism of contemporary art. New York : Oxford University Press, 2017. 304 p.
44. Barthes R. Światło obrazu. Uwagi o fotografii / tłum. z fr. J. Trznadel. Warszawa : Aletheia, 2008. 224 s.
45. Berger J. Understanding a photograph. London : Penguin books, 2013. 220 p.
46. Butler C. Postmodernism. A very short introduction. Oxford : Oxford University Press, 2002. 144 p.
47. Carroll H. Fotograficy o fotografii: jak widzą, myślą i fotografują mistrzowie / tłum. z ang. J. J. Malinowski. Warszawa : almapress, 2021. 128 s.
48. Conceptual photography. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/conceptual-photography> (date of access: 06.11.2023).
49. Cotton C. Photograph as contemporary art. Thames & Hudson, Limited, 2020. 296 p.

50. Danto A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton : Princeton University Press, 2014. 272 p.
51. Danto A., Paparoni D. *Art and Posthistory: Conversations on the End of Aesthetics*. New York : Columbia University Press, 2022. 192 p.
52. Danto A. *What is art*. London : Yale University Press, 2013. 178 p.
53. Flusser V. *Ku filozofii fotografii / tłum. z niem. J. Maniecki*. Warszawa : Aletheia, 2015. 150 s.
54. Fotografia - DESA Unicum. URL: <https://desa.pl/pl/departamenty/fotografia/> (date of access: 29.10.2023).
55. Foucault M. What is an author?. URL: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Foucault_Author.pdf.
56. Fowkes M., Fowkes R. *Central and Eastern European Art Since 1950*. London : Thames&Hudson, 2021.
57. Fried M. *Why photography matters as art as never before*. London : Yale University Press, 2008. 420 p.
58. Frigeri F. *Women artists*. London : Thames&Hudson, 2019. 176 p.
59. Godfrey T. *The story of contemporary art*. London : Thames&Hudson, 2020. 280 p.
60. Grundberg A. *Crisis of the real*. New York : Aperture, 2005. 292 p.
61. Grundberg A. *How photography became contemporary art: inside an artistic revolution from pop to the digital age*. London : Yale University Press, 2021. 296 p.
62. Grynyov Art Collection. URL: <http://grynyov.art/> (date of access: 11.05.2023).
63. Hacking J. *Photography and the art market*. London : Sotheby's institute of art, 2018. 255 p.
64. Higgins J. *Przewodnik po fotografii współczesnej: dlaczego zdjęcie nie musi być ostre? / tłum. z ang. E. Romkowska*. Warszawa : ARKADY, 2015.
65. Hiks A. *The global art compass. New directions in 21st century art*. London : Thames&Hudson, 2014. 224 p.

66. Hodge S. Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić? / tłum. z ang. D. Skalska-Stefańska. Warszawa : Arkady, 2014. 224 s.
67. Jeff Wall: Photographs 1978-2004. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/jeff-wall-photographs-1978-2004-0> (date of access: 12.11.2023).
68. Jurgenson N. Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych / tłum. z ang. Ł. Zaremba. Kraków-Warszawa : Karakter, 2021. 176 s.
69. Kemp W. Historia fotografii: od Daguerre'a do Gursky'ego. Kraków : Universitas, 2014.
70. Krauss R. Bachelors. London : The MIT Press, 1999. 222 p.
71. Lucie-Smith E. Movements in art since 1945. London : Thames&Hudson, 2020. 336 p.
72. Mazur A. Decydujący moment: nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku. Kraków : Karakter, 2012. 384 s.
73. Mazur A. Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018. Kraków : Universitas, 2019.
74. МУРН: Молода Миколаївська Фотографія / упоряд.: С. Мельниченко, К. Лесів. RODOVID, 2022. 200 с.
75. Olechnicki K. Antropologia obrazu: fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych. Warszawa : Oficyna Naukowa, 2003.
76. Photography. A critical introduction / ed. by L. Wells. London : Routledge, 2021. 464 p.
77. Photo London Art Fair. URL: <https://photolondon.org> (date of access: 06.11.2023).
78. Richard Prince, Untitled (cowboy). *The Metropolitan Museum of Art*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742> (date of access: 12.11.2023).
79. Rosenblum N. A world history of photography. 3rd ed. New York : Abbeville Press, 1997. 696 p.

80. Rottenberg A. *Sztuka w Polsce 1945-2005*. wyd. 4. Warszawa : STENTOR, 2020. 472 s.
81. Rottenberg A. *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach*. Warszawa : Arkady, 2021. 360 s.
82. Sontag S. *O fotografii* / tłum. z ang. S. Magala. Kraków : Karakter, 2017. 256 s.
83. Sontag S. *Widok cudzego cierpienia* / tłum. z ang. S. Magala. Kraków : Karakter, 2023. 128 s.
84. Soulages F. *Estetyka fotografii. Strata i zysk* / tłum. z fr. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków : Universitas, 2012. 456 s.
85. Studio: Cindy Sherman. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman> (date of access: 04.11.2023).
86. UPHA *Made in Ukraine* / ред. Я. Солоп. Київ : Booksha, 2021. 600 с.
87. Victor Burgin, *Possession*. *British Council – Visual Arts*. URL: <http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artists/burgin-victor-1941/object/possession-burgin-1976-public-domain-p31561> (date of access: 12.11.2023).
88. Visual Art: Definition, History, Classification. *Visual Arts Encyclopedia*. URL: <http://www.visual-arts-cork.com/definitions/visual-art.htm> (date of access: 04.11.2023).
89. Werner T. *The Business of Fine Art Photography*. London : Routledge, 2022. 252 p.
90. Ziębińska-Lewandowska K. *Między dokumentalnością a eksperymentem*. Warszawa : Fundacja archeologia fotografii, 2014. 336 s.

ДОДАТОК А

РОЗДІЛ 2. ФОТОГРАФІЯ В СИСТЕМІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
XX–XXI СТ.

Рис. 2.1. А. Стігліц. «The Steerage» (1907). Фотогравюра.



Рис. 2.2. Е. Атже. «Вулиця Монтань-Сен-Женев'єв» (1898).
Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.3. К. Блоссфельдт. «*Adiantum pedatum*» (1898-1926).
Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.4. Ман Рей. «Без назви (Відображення)» (1926).
Срібно-желатиновий друк.

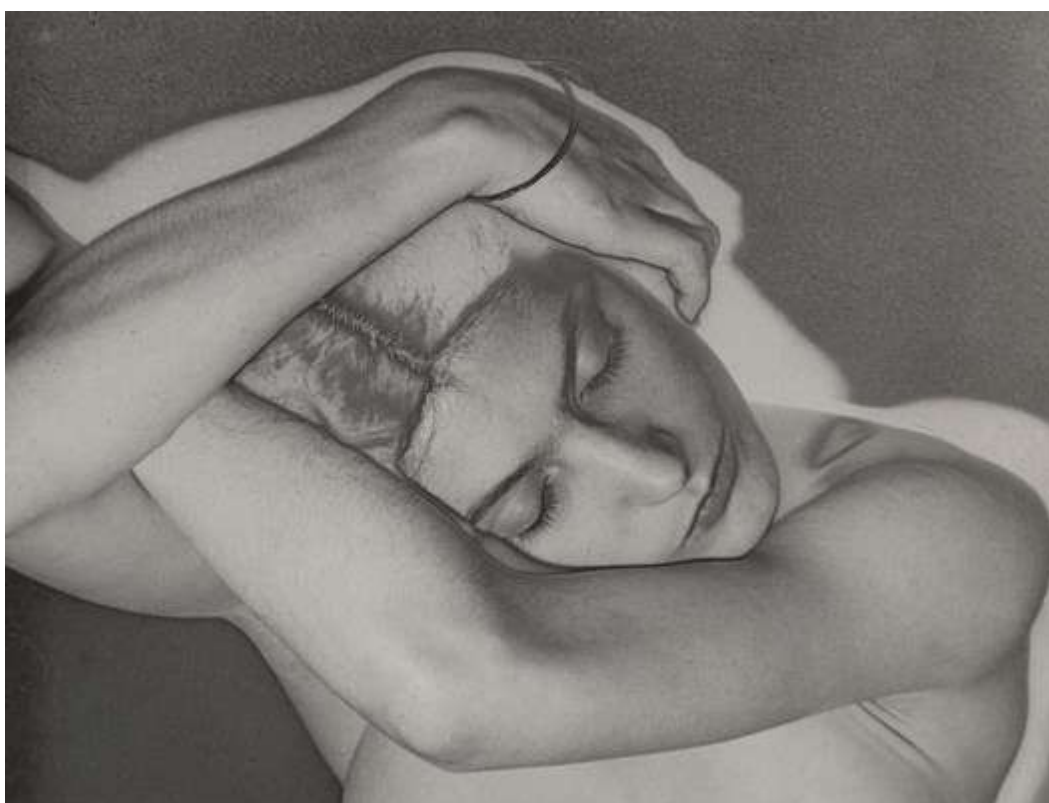


Рис. 2.5. Ман Рей. «Жінка, яка спить» (1929).
Срібно-желатиновий друк, соляризація.



Рис. 2.6. Експозиція виставки «Рід людський» (1955). Фотограф: Езра Столлер.
Архів Музею сучасного мистецтва (МоМА), Нью Йорк. IN569.3.



Рис. 2.6. Експозиція виставки «Рід людський» (1955). Фотограф: Езра Столлер.
Архів Музею сучасного мистецтва (МоМА), Нью Йорк. IN569.7.

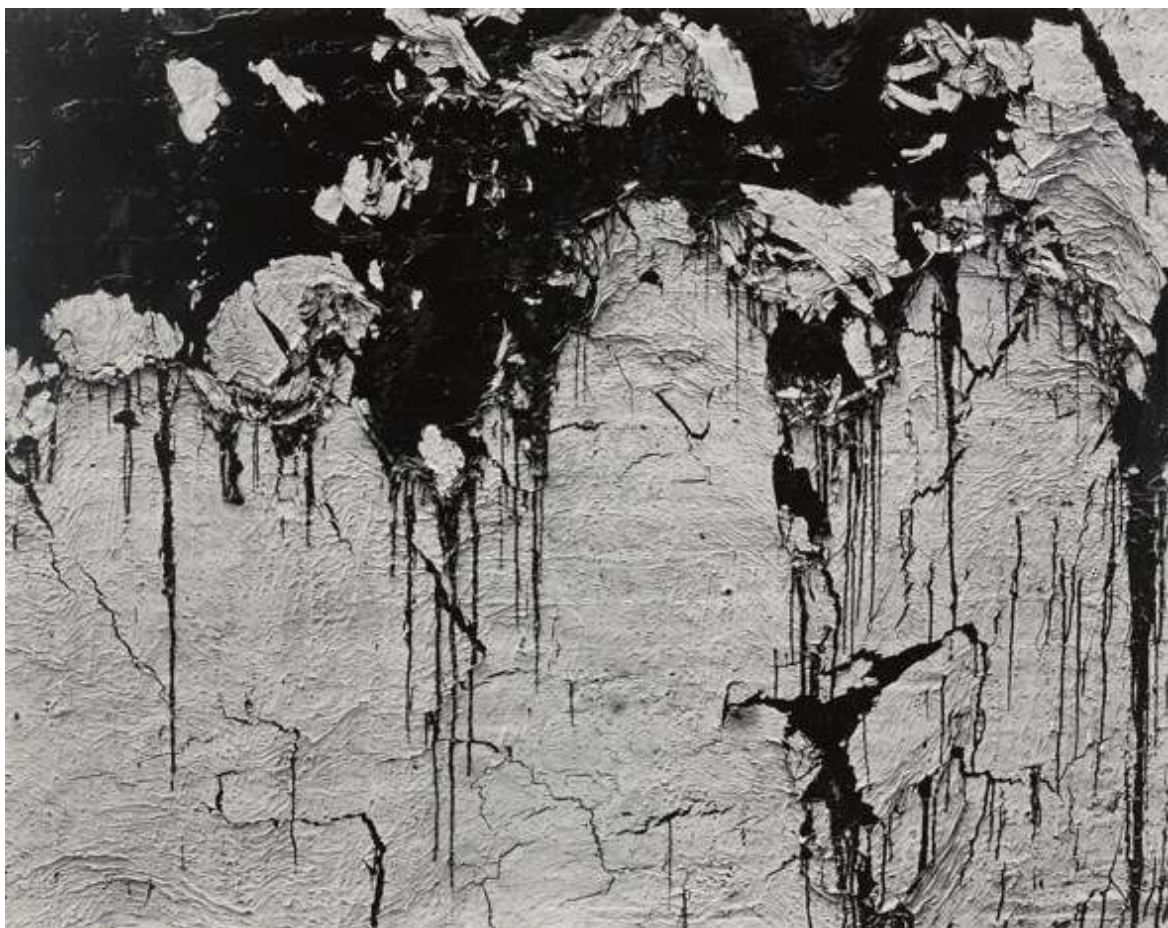


Рис. 2.7. Г. Каллахан. «Чикаго» (1949). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.8. Г. Віногранд. «Нью Йорк» (1961). Срібно-желатиновий друк.

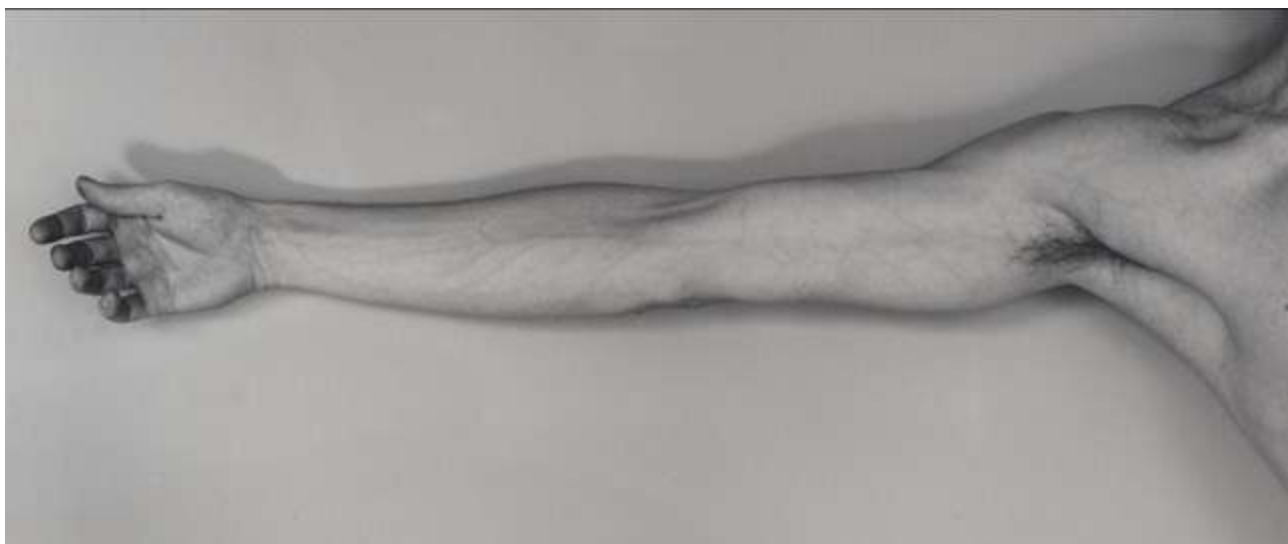


Рис. 2.9. Р. Мепплторп. «Рука (Автопортрет)» (1976).
Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.10. Р. Мепплторп. «Філіп» (1979). Срібно-желатиновий друк.

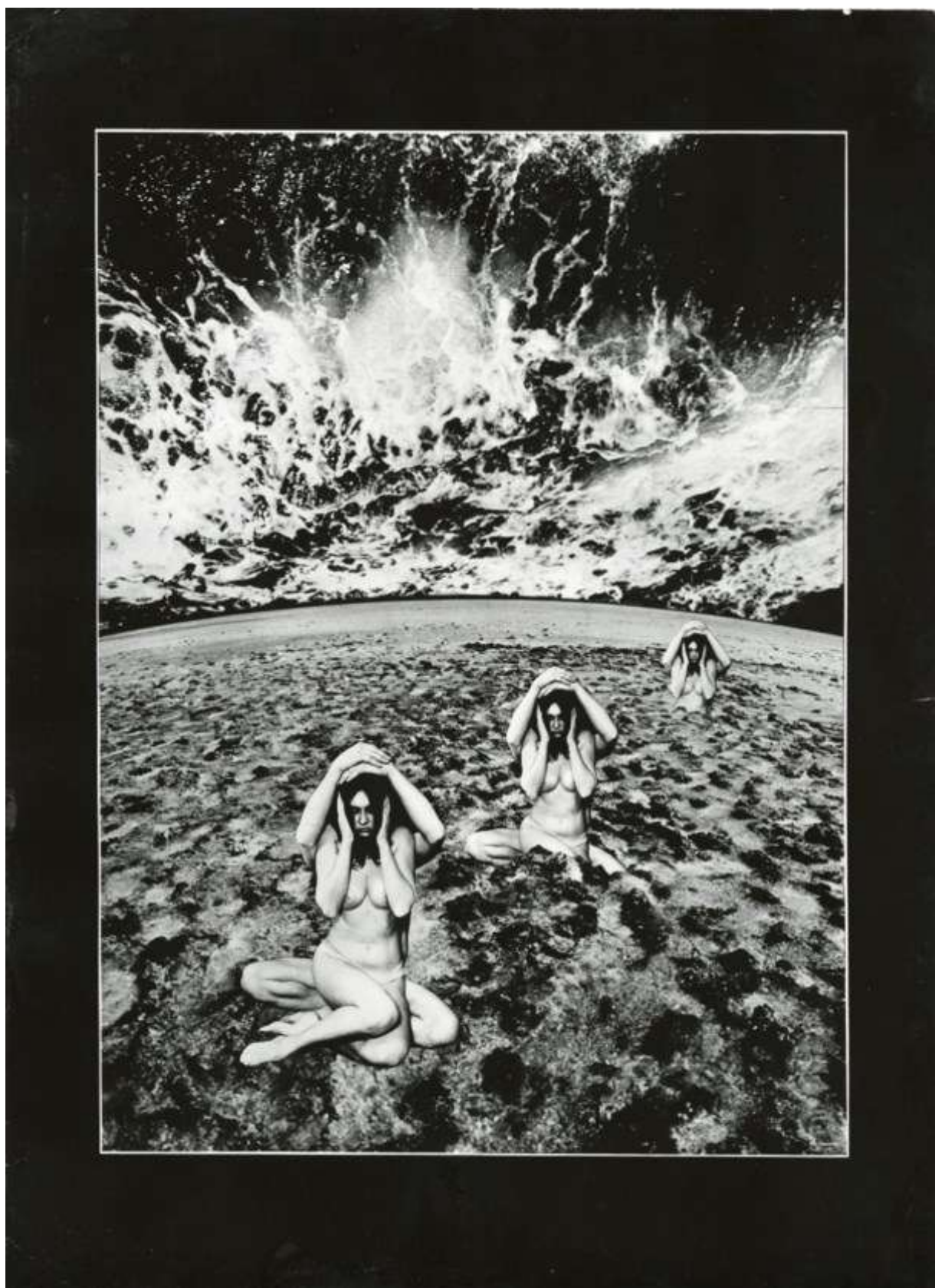


Рис. 2.11. О. Мальований. «Гравітація» (1976). Колекція Музею Харківської школи фотографії. Срібно-желатиновий друк, колаж.



Рис. 2.12. О. Мальований. «Портрет в соляризації (Рая з тюльпанами)» (1967).
Колекція Музею Харківської школи фотографії.
Срібно-желатиновий друк, соляризація.



Рис. 2.13. Є. Павлов. «Без назви». Серія «Скрипка» (1972).
 Колекція Музею Харківської школи фотографії.
 Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.14. М. Педан. «Без назви» (1986).
 Колекція Музею Харківської школи фотографії.
 Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.15. А. Савадов. Серія «Донбас шоколад» (1997).
Колекція фонду Adamovskiy Foundation.
Цифровий друк на алюмінії, плексиглас.



Рис. 2.16. А. Савадов. Серія «Колективне червоне 2» (1999).
 Колекція фонду Adamovskiy Foundation.
 Цифровий друк на алюмінії, плексиглас.



Рис. 2.17. Група швидкого реагування. Серія «Якби я був німцем» (1994).
 Срібно-желатиновий друк.



Рис. 2.18. С. Братков. «Без назви 3». Серія «Страшилки» (1998). Фотодрок.



Рис. 2.19. І. Чичкан. «Без назви 2». Серія «Атомне кохання» (2002).
Кольорова аналогова фотографія.



Рис. 2.20. Група SOSka. «Без назви». Серія «Мрійники» (2008).
Колекція Музею Харківської школи фотографії.
Архівний пігментний друк.



Рис. 2.21. С. Мельниченко. Серія «Шварценеггер – мій кумир» (2012).
Архівний пігментний друк.



Рис. 2.22. С. Лебединський. «Без назви №31». Серія «Євромайдан» (2014).
Колекція Музею Харківської школи фотографії. Літ-друк.



Рис. 2.23. С. Лебединський. «Без назви №5». Серія «Євромайдан» (2014).
Колекція Музею Харківської школи фотографії. Літ-друк.

РОЗДІЛ 3. МЕТОД АПРОПІАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ФОТОГРАФІЧНОГО МЕДІУМУ



Рис. 3.1. Е. Воргол. «Банки з-під супу Campbell» (1962).
Акрил, металізована емаль, полотно. Інсталяція з 32 частин.



Рис. 3.2. М. Дюшан. «Фонтан» (1917). Репліка 1964 року. Порцеляна.
© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2023

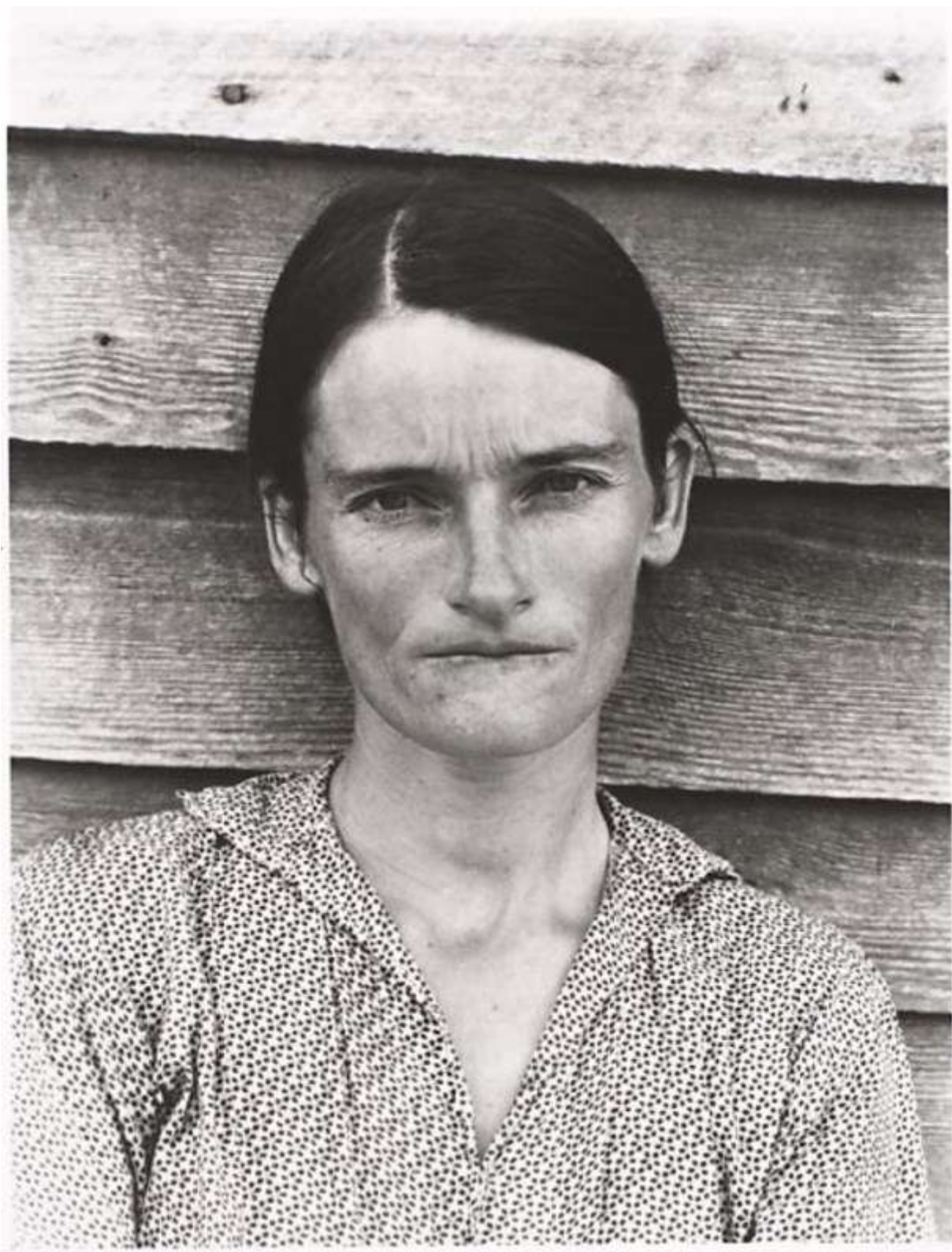


Рис. 3.3. Ш. Лівайн. «Після Вокера Еванса: 4» (1981).
Срібно-желатиновий друк.

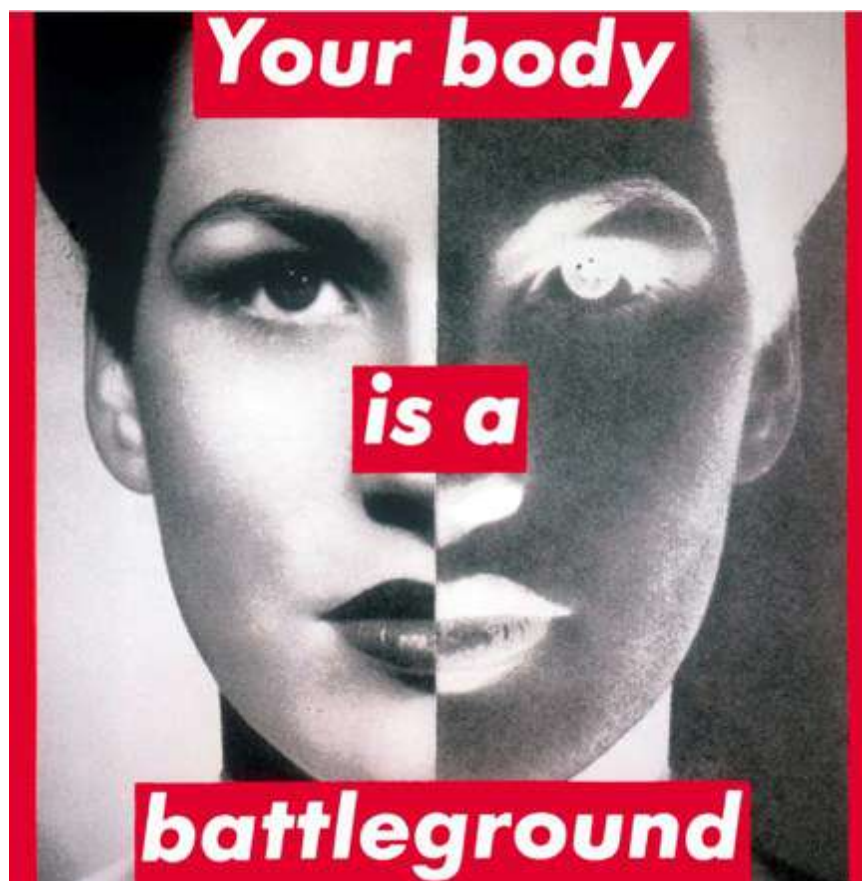


Рис. 3.4. Б. Крюгер. «Твоє тіло – поле бою» (1989). Вініл, шовкографія.



Рис. 3.5. Р. Прінс. «Без назви (Ковбой)» (1989). Хромогенний друк.



Рис. 3.6. С. Шерман. «Кадр з фільму без назви №13» (1978).

Срібно-желатиновий друк.

© 2023 Cindy Sherman, courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Рис. 3.7. С. Шерман. «Кадр з фільму без назви №21» (1978).

Срібно-желатиновий друк.

© 2023 Cindy Sherman, courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Рис. 3.8. Н. Берсон. «Военна голова №1» (1982). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 3.9. Н. Берсон. «Людство» (1983–1985). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 3.10. Н. Берсон. «Краса. Комбінація №1» (1982). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 3.11. Н. Берсон. «Краса. Комбінація №2» (1982). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 3.12. Дж. Вірінг. «Автопортрет у віці 17 років» (2003).
Хромогенний друк.



Рис. 3.13. Дж. Стезакер. «Мар'яж 1» (2006). Колаж.



Рис. 3.14. В. Муніз. «Екшн-фото №1» (1997). Сібахром.



Рис. 3.15. В. Муніз. «Марат (Себастьян)» (2008). Цифровий друк.



Рис. 3.16. Д. Дарзак. «Падіння №16» (2006). Цифровий друк.



Рис. 3.17. Д. Дарзак. «Падіння №3» (2006). Хромогенний друк.

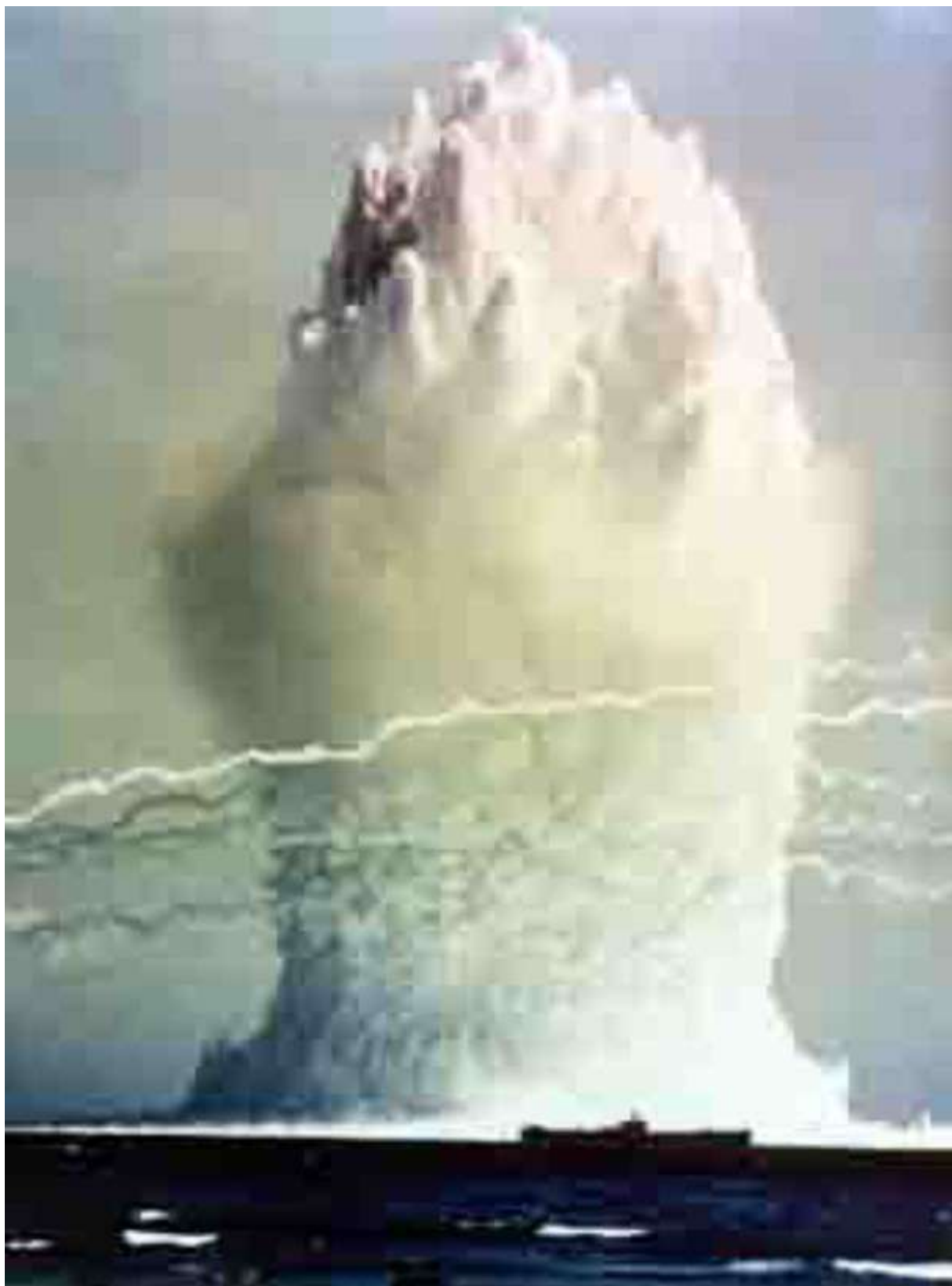


Рис. 3.18. Т. Руфф. «JPEG NT02» (2006). Цифровой друк.



Рис. 3.19. Дж. Е. Мілле. «Козир – чирви» (1872). Полотно, олія.



Рис. 3.20. Е. Пурдон. «Козир – чирви» (1997). Срібно-желатиновий друк.



Рис. 3.21. Ї. Шонібер. «Щоденник вікторіанського денді. 19:00» (1998).
Цифровий друк.



Рис. 3.22. Е. Олсон. «Таємна вечеря». Серія «Ессе Ното» (1998).
Цифровий друк.



Рис. 3.23. П. Візен. «Без назви». Серія «Переробки» (1998).
Колаж, цифровий друк.



Рис. 3.24. Дж. Волл. «Картина для жінок» (1979). Сібахром.



Рис. 3.25. Г. Крюдсон. «Без назви» (2001). Цифровий друк.



Рис. 3.26. Дж. Е. Мілле. «Смерть Офелії» (1852). Полотно, олія.



Рис. 3.27. Т. Деманд. «Контрольна кімната» (2011). Цифровий друк.

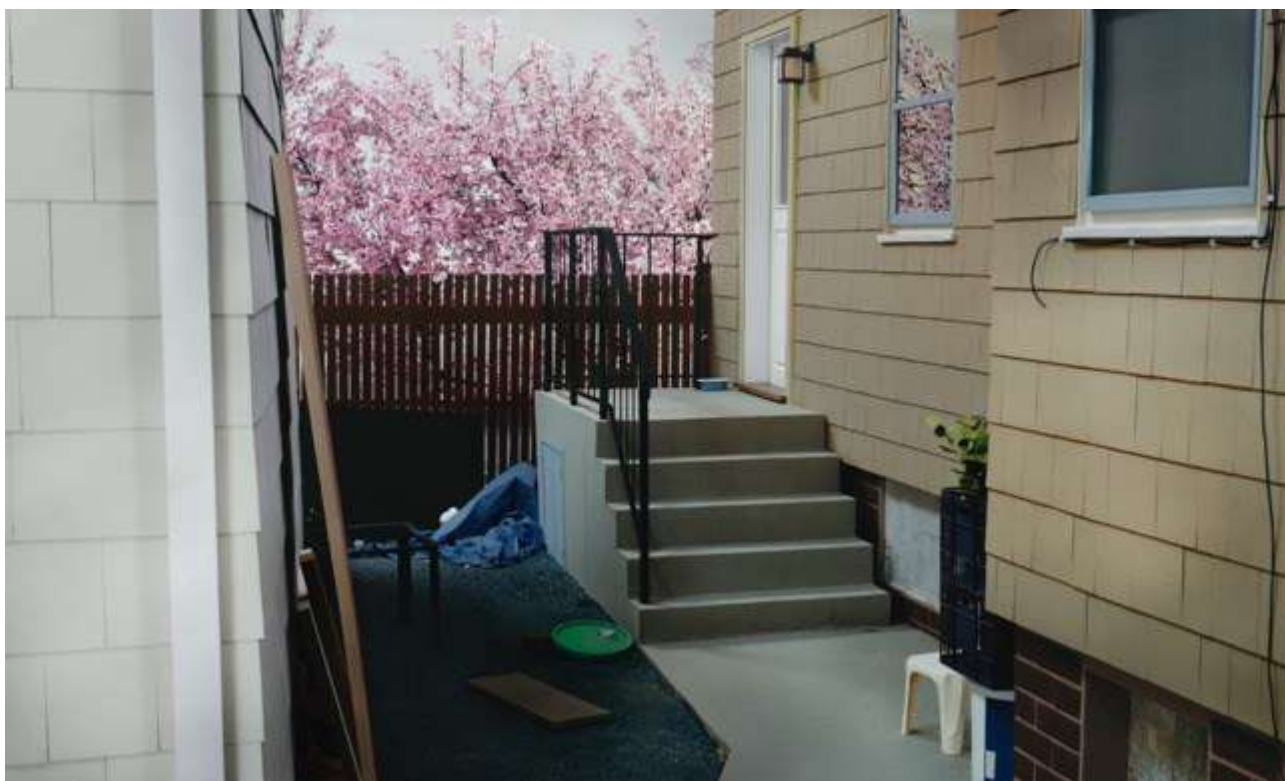


Рис. 3.28. Т. Деманд. «Задній двір» (2014). Цифровий друк.



Рис. 3.29. І. Хан. «Всі будинки з двосхилим дахом Бернда і Хілли Бехерів» (2004).
Цифровий друк.



Рис. 3.30. Група «Лодзь Каліска». «Сестри» (1990–2005).
Фотографія, друк на алюмінії, плексиглас.



Рис. 3.31. Невідомий художник школи Фонтенбло.
«Портрет Габріель д'Естре з сестрою» (1594). Дерево, олія.



Рис. 3.32. К. Козира. «Жіноча баня» (1998).
Стопкадр з відео, цифровий друк, плексиглас.



Рис. 3.33. Ж. О. Енгр. «Турецька баня» (1862). Полотно, дерево, олія.



Рис. 3.34. К. Козира. «Олімпія» (1995). Цифровий друк, плексиглас.



Рис. 3.35. Е. Мане. «Олімпія» (1863). Полотно, олія.



Рис. 3.36. З. Лібера. «Мешканці». Серія «Позитиви» (2003). Аналогова фотографія.



Рис. 3.37. Автор невідомий. Стопкадр з воєнної хроніки (1945).



Рис. 3.38. К. Гурна. «Мадонни» (1996–2001). Архівний пігментний друк.



Рис. 3.39. А. Гжешиковська. Серія «Кадри з фільму без назви» (2006).
Архівний пігментний друк.



Рис. 3.40. А. Гжешиковська. Серія «Кадри з фільму без назви» (2006).
Архівний пігментний друк.



Рис. 3.41. М. Клінгеманн. «Спогади про перехожих №1» (2018).
Цифровий друк.



Рис. 3.42. Р. Анадоль. Експозиція виставки «Машинна пам'ять: Космос» (2021).
Інсталяція.



Рис. 3.43. Р. Анадоль. Експозиція виставки «Машинна пам'ять: Космос» (2021).
Інсталяція.

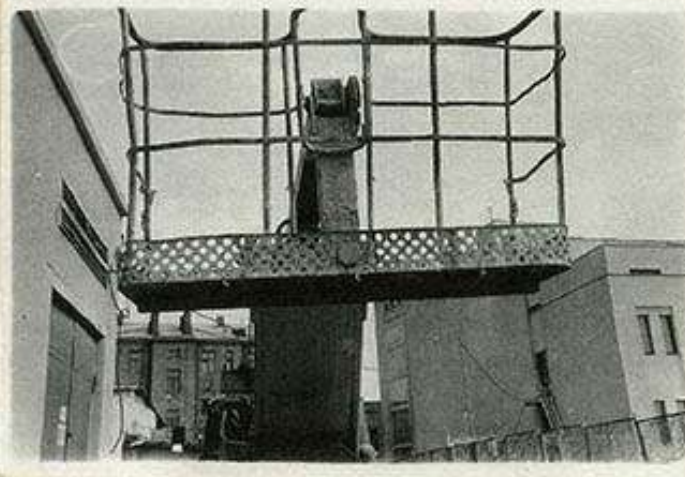
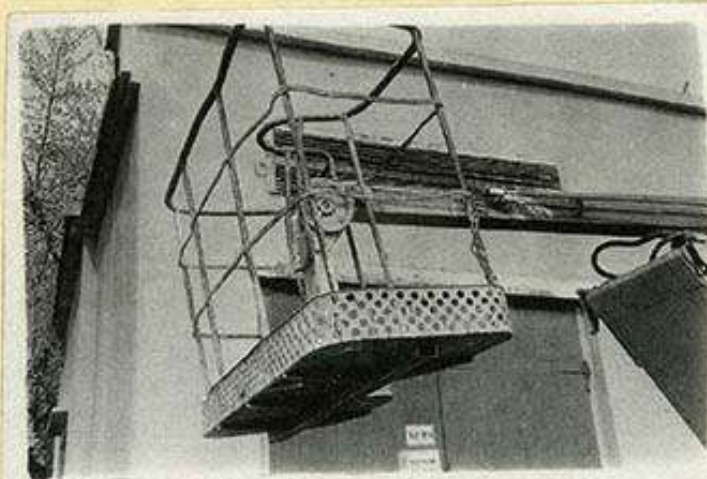


Рис. 3.44. Б. Ельдагсен. «Електрик». Серія «Псевдоспогади» (2022).
Штучно згенероване цифрове зображення.



Рис. 3.45. Б. Михайлов. Серія «Історія хвороби» (1997–1998).
Кольоровий друк.

Близь одної теми із певною темою
 підходки, розроблялися групою
 Слюсарів, Савишев, Терновичин, Лонітов, Мичков
 Виключення СОБЫТИЯ
 (в журналі «Кінематограф»)



СО-БЫТИЕ или
 что-то С БЫТИЕМ.
 это "что-то" и есть - событие в британском
 понимании /
 или вообще удача
 и "исключить" Событие из изображения
 тем ближе к Главному. - БИТИЕ

Рис. 3.46. Б. Михайлов. «Незавершена дисертація» (1984–1985).
 Папір, пігментний друк.



Рис. 3.47. Р. Пятковка. Серія «Голодомор. Фантоми 30-х років» (1988).
Срібно-желатиновий друк, ручна обробка.



Рис. 3.48. Р. Пятковка. Серія «Голодомор. Фантоми 30-х років» (1988).
Срібно-желатиновий друк, ручна обробка.

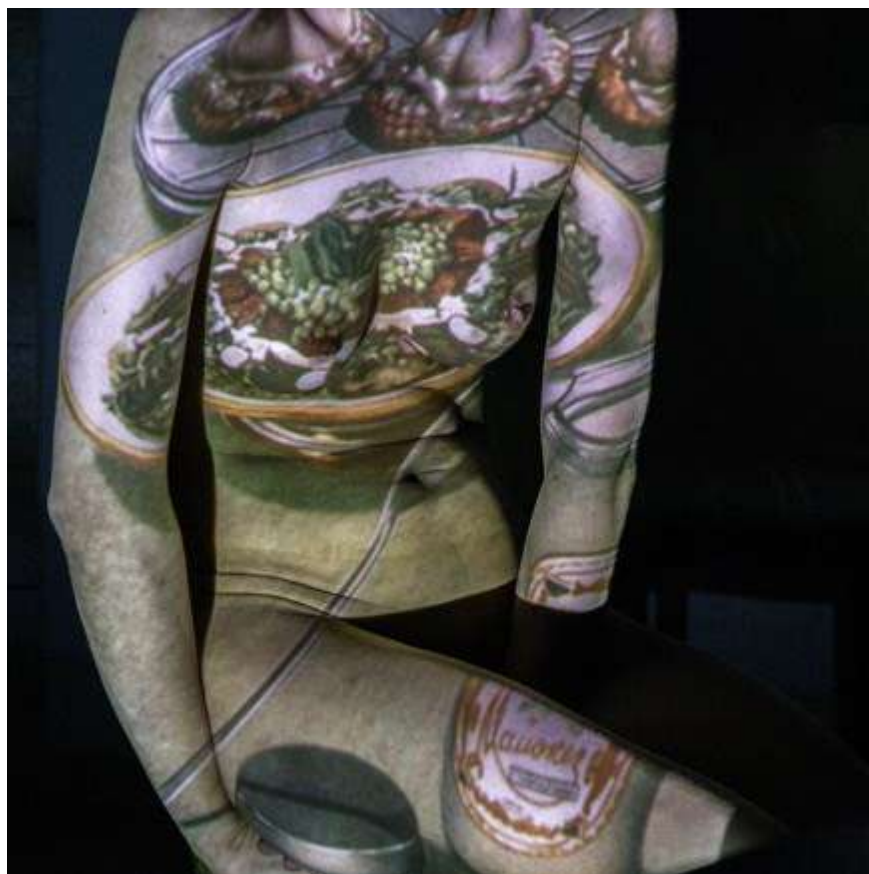


Рис. 3.49. Р. Пятковка. «Вплив кулінарних рецептів 1960-х років на сексуальні стосунки сучасної сім'ї» (2020). Цифрова фотографія.



Рис. 3.50. Р. Пятковка. «Вплив кулінарних рецептів 1960-х років на сексуальні стосунки сучасної сім'ї» (2020). Цифрова фотографія.



Рис. 3.51. С. Мельниченко. Серія «Татуювання війни» (2023).
Аналогова фотографія.



Рис. 3.52. С. Мельниченко. Серія «Татуювання війни» (2023).
Аналогова фотографія.



Рис. 3.53. С. Мельниченко. «Журнал мод» (2013). Цифровой друк.

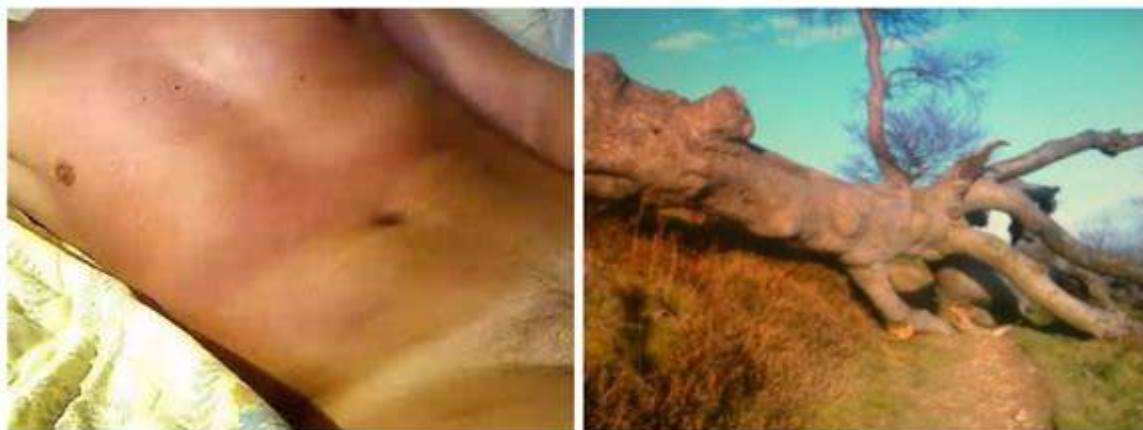


Рис. 3.54. С. Мельниченко. «Онлайн самотність» (2013). Цифровой друк.



Рис. 3.55. А. Гумілевський. «Ноти моєї бабусі» (2021). Цифровий друк.

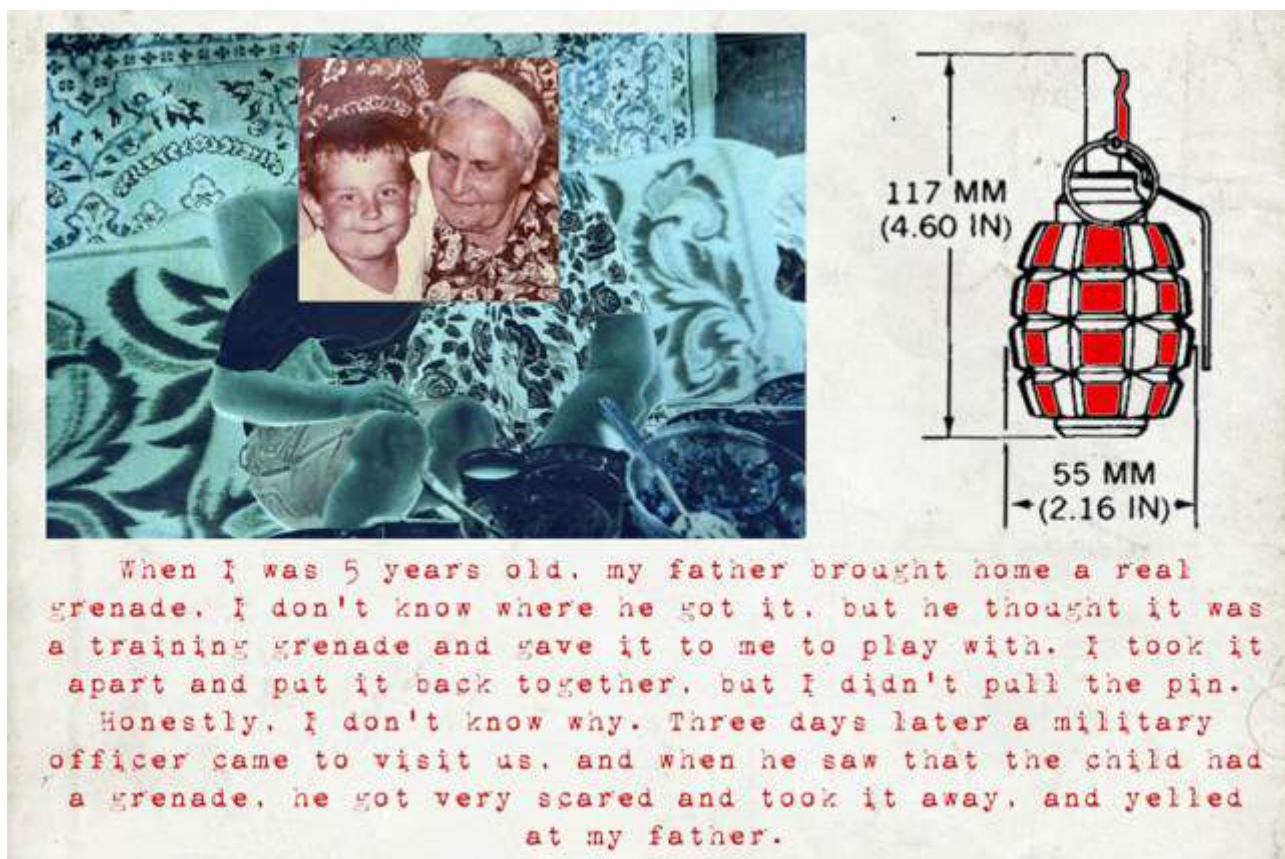


Рис. 3.56. А. Гумілевський. «Історія моєї смерті» (2022–). Цифровий колаж.



Рис. 3.57. С. Чотирбок. Серія «Home Before Dark» (2020–). Цифровий колаж.



Рис. 3.58. І. Єфімов. Серія «Муха» (2021). Цифрова фотографія.



Рис. 3.59. Д. Юнак. Серія «Інтер» (2021). Цифрова фотографія.

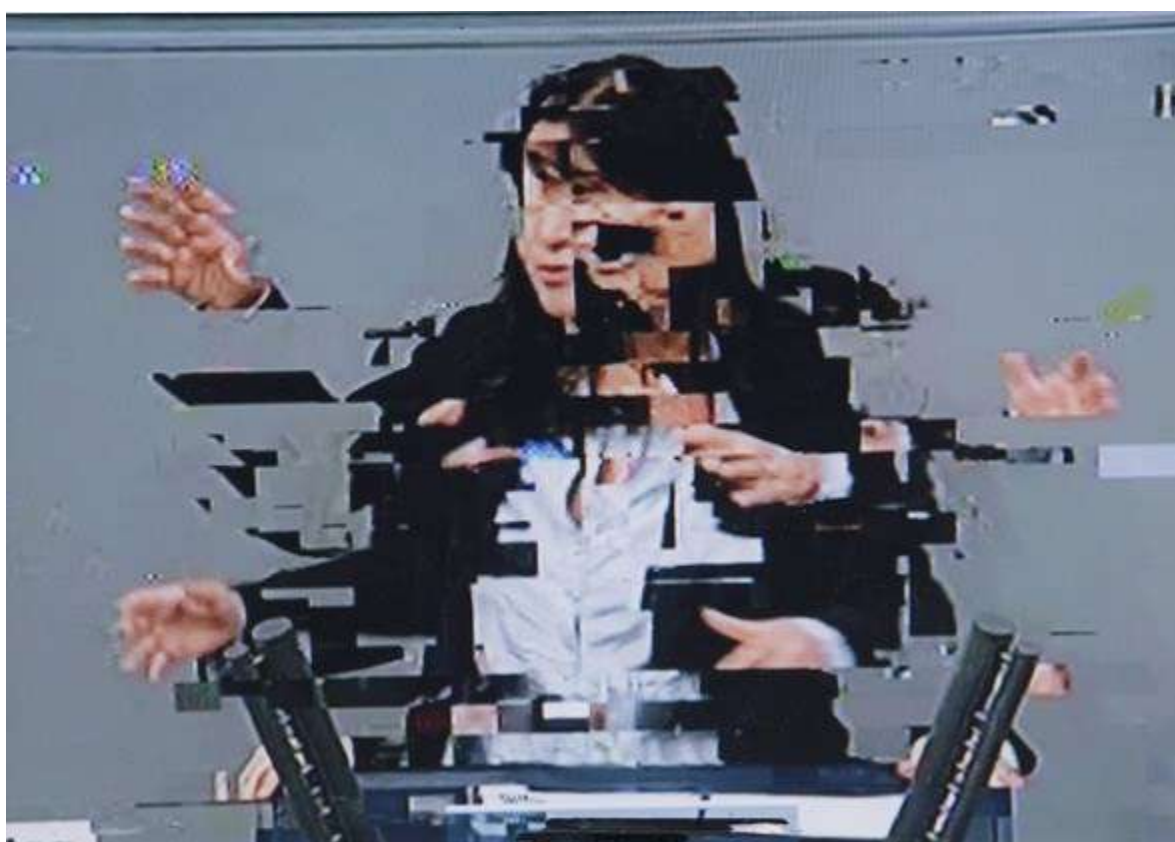


Рис. 3.60. Б. Михайлов. Серія «Парламент» (2014–2016). Цифрова фотографія.



Рис. 3.61. В. Фоменко. Серія «Дощка пошани» (2015). Цифрова фотографія.

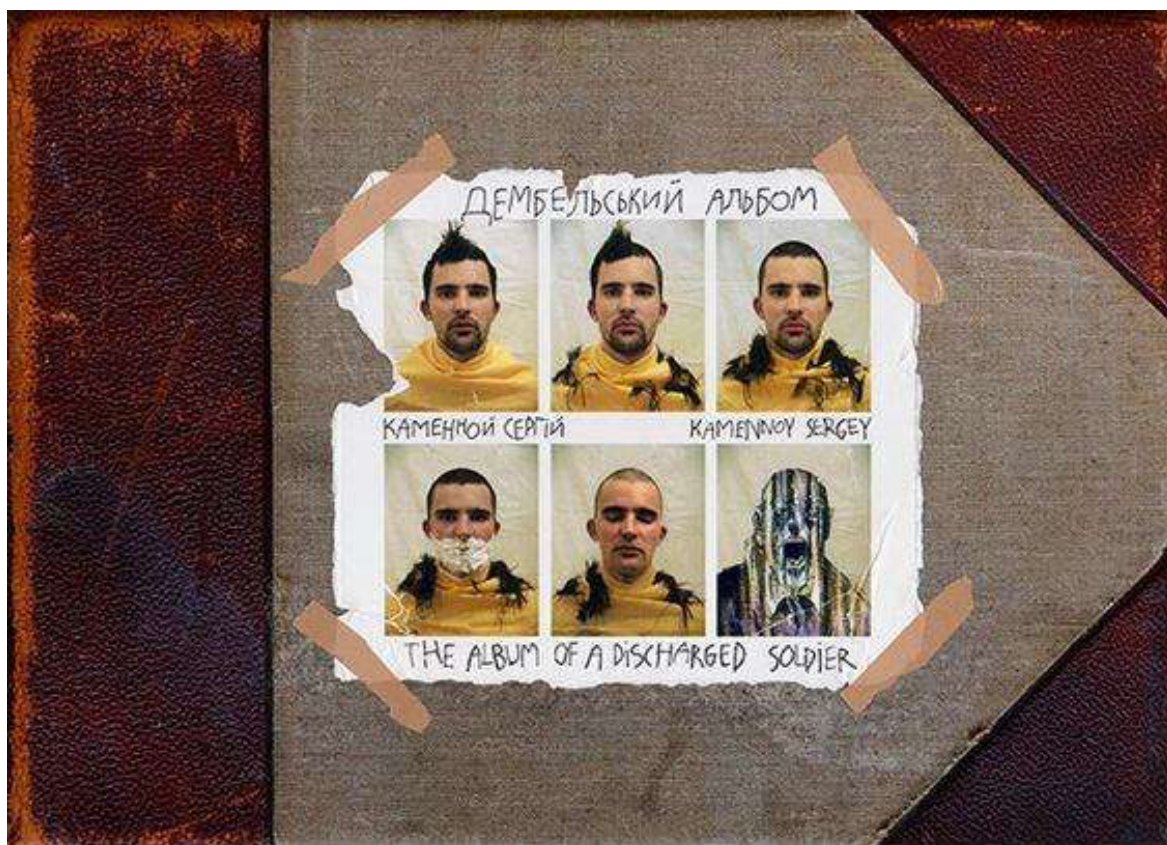


Рис. 3.62. С. Каменной. «Дембельский альбом» (2008–2019). Фотокнига.

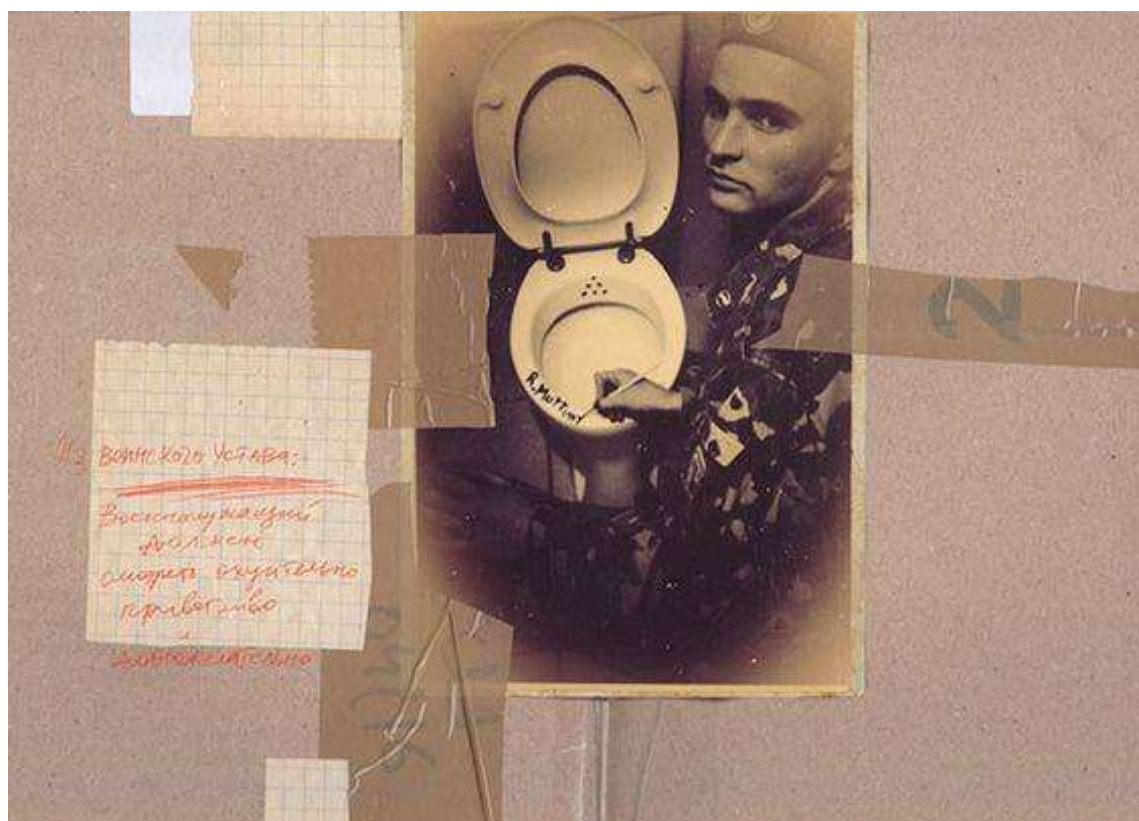


Рис. 3.63. С. Каменной. «Дембельский альбом» (2008–2019). Фотокнига.



Рис. 3.64. М. Шалений. Серія «Де брат твій?» (2013). Архівний пігментний друк.



Рис. 3.65. Рембрандт Харменс ван Рейн. «Урок анатомії доктора Тульпа» (1632). Полотно, олія.

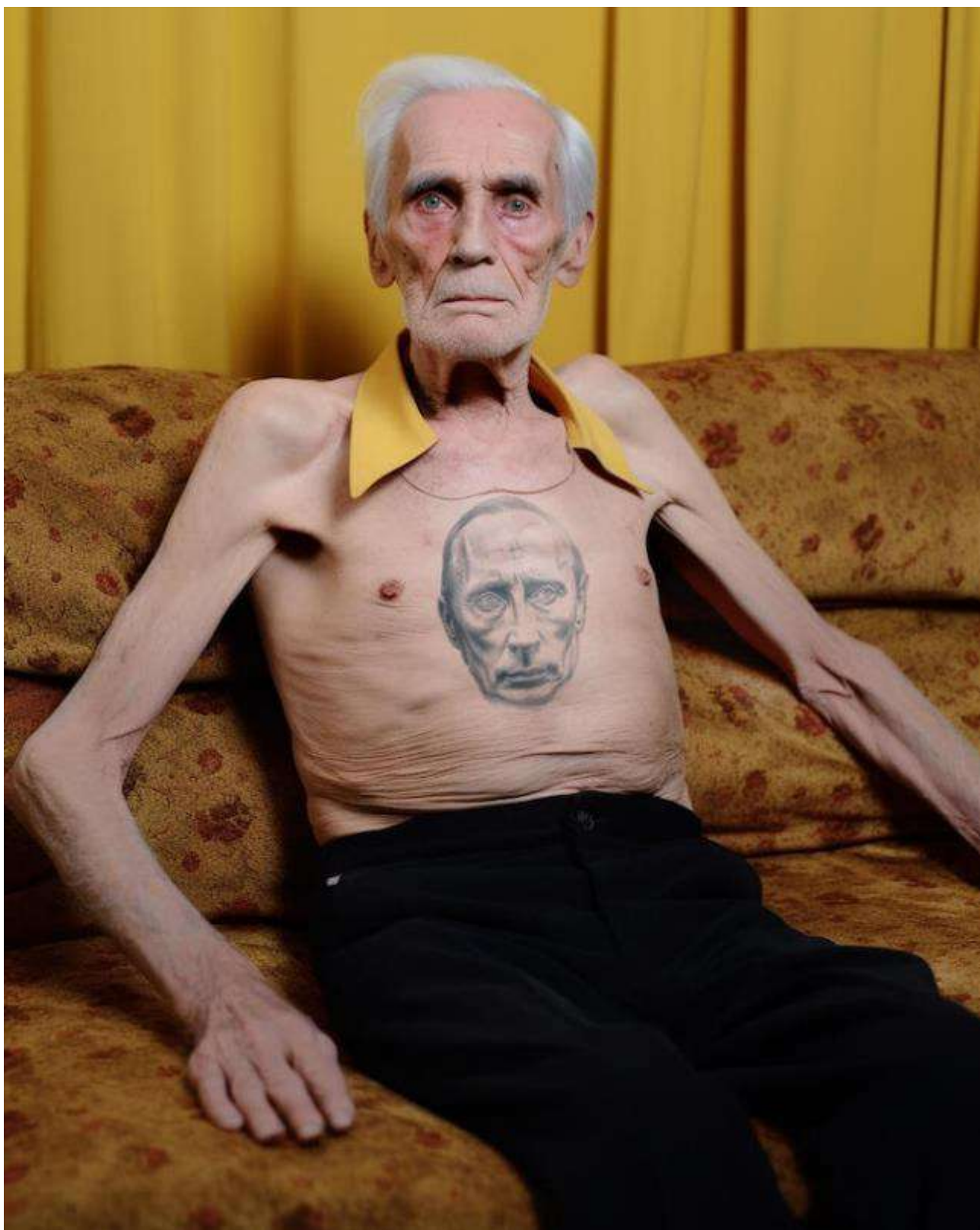


Рис. 3.66. Валентин Бо. «Московська Зіенале Сучасного Мистецтва» (2023).
Штучно згенероване зображення.



Рис. 3.67. А. Соth. «Леопольд, Варшава» (2018). Кольоровий друк.
© Alec Soth / Magnum Photos, 2018



Рис. 3.68. Валентин Бо. «Московська Зіенале Сучасного Мистецтва» (2023).
Штучно згенероване зображення.



Рис. 3.69. А. Гурскі. «99 центів» (1999). Хромогенний друк.