

**Володимир Володимирович Тарасов**

кандидат історичних наук

доцент кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-2164-9135>

**Наталія Віталіївна Мархайчук**

кандидат мистецтвознавства

доцент кафедри теорії культури і філософії науки

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

майдан Свободи 4, м. Харків, 61022, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

**ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ФОТОГРАФІЇ У КОНТЕКСТІ  
МІЖВИДОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ: ФОТО-РЕДІ-МЕЙД ТА ФОТОКОЛАЖ (НА  
ПРИКЛАДІ ЗАРУБІЖНИХ ПРОЕКТІВ ВЕНЕЦІЙСЬКОЇ БІЕНАЛЕ 2010-2020-х рр.)**

Стаття присвячена проблемі художньої мови фотографії, яка в сучасних умовах стикається із викликами міжвидових та міжжанрових трансформацій. Автори досліджують проекти венеційської бієнале 2010-х – 2020-х рр. І.Махами, Л.Кита, Є.Котаткової, А.Кросбі, В.Мугу, М.Цукерман-Хартунг, Дж. Стезакера, Т.Мічі які залучають фотографію в якості головного компонента художнього висловлювання у творах та проектах.

У статті на прикладі аналізу конкретних проектів та окремих творів мистецтва показана унікальна здатність фотографії до репрезентації власної видової ідентичності, у чому ключову роль відіграють особливості художньої мови. Практично не існує виду, типу або форми мистецтва, які би володіли здатністю «відмінити» характерну візуальність фотографії. На думку авторів, саме це є запорукою широкого представлення фотографічних виражальних засобів у різноманітних практиках та формах сучасного мистецтва, а в більш широкому значенні – сучасної культури.

У статті показано, що колаж, реді-мейд, інсталяція, стріт-арт та інші типи репрезентації художнього узагальнення мають власний апарат звернення до глядача та спираються на відповідну техніку представлення. Проте жоден з них не здатний візуально «знищити» фотографію, яка лишається у характерному типі репрезентації навіть у межах сторонньої художньої оболонки (наприклад, фотоколаж або фотографія в інсталяції). Така особливість визначається авторами як ключова характеристика художньої образності фотографії, що, у свою чергу, обумовлює характер художньої мови.

Дослідження реді-мейду як художнього прийому в компіляції із фотографічними практиками дозволяють побачити надзвичайну еластичність фотографії як універсального маніпулятивного способу репрезентації. Натомість, як показує аналіз проектів Венеційської бієнале, практики фотоколажу повертають фотографію до природного стану маніпуляцій із дійсністю, де фото має практично монополне право на репрезентацію.

Автори підкреслюють, що художня арена Венеціанської бієнале, демонструє вкрай важливі проблеми феноменології фотографії. Суб'єктивність водорозділу між природою фото виступати від свого імені та одночасно від імені репрезентанта, має практично безмежний маніпулятивний потенціал, який надає фотографії нові можливості для завоювання просторів розповіді. На кінець ХХ – початок ХХІ століття фотографія вже є інтегрованою в усі найбільші соціальні феномени, що, безумовно, потребуватиме подальшої інтерпретації та узагальнення.

Ключові слова: **фотографія, фотоколаж, фото-реді-мейд, Венеційська бієнале, художня мова фотографії.**

**Як цитувати:** Тарасов, В., Мархайчук, Н. (2023). Особливості художньої мови фотографії у контексті міжвидових трансформацій: фото-реді-мейд та фотоколаж (на прикладі зарубіжних проектів венеційської бієнале 2010-2020-х рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»,* (68), 25-35.  
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2023-68-03>

**In cites:** Tarasov, V., Markhaichuk, N. (2023). Features of the artistic language of photography in the context of interspecific transformations: photo-ready-made and photocollage (on the example of foreign projects of the venice biennale 2010-2020). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science,* (68), 25-35.  
<https://doi.org/10.26565/2306-6687-2023-68-03> [In Ukrainian]

Феноменологія актуальної фотографії як художнього явища сформувалася у першій половині ХХ століття на хвилі модерністського оновлення у західноєвропейському мистецтві. У другій половині ХХ століття взаємозв'язок сучасного мистецтва із повсякденністю загострив питання статусу та меж художньої реальності. Цьому контексті саме практика сучасної фотографії в чергове актуалізувала проблематику взаємодії мистецтва з дійсністю. У фотопроектах цього часу неодноразово декларувалася здатність реальності втрачати (або змінювати) свій первісний функціонал. Все це сформувало для художнього апарату фотографії нові можливості трансформацій та переоцінки образної системи твору, що не могло не позначитись на художній мові

Особливу роль у цьому процесі відіграли найбільш універсальні майданчики сучасного мистецтва, передусім Венеційська бієнале, як один з найважливіших просторів репрезентації актуальної фотографії. Розглянемо зазначену проблему на прикладі ствердження фотографічних проектів 2010-х – 2020-х рр.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій* унаочнює, що винесена у заголовок проблема перебуває у досить локальній історіографічній лакуні, яка переважно формується за рахунок більш широкого контексту дослідження маніпулятивних властивостей фотографії. Серед дослідників, які за останні десятиріччя сформували простір проблеми варто назвати М. Шенк [Shenk, 2017], Ф. Вакарі [Vaccari, 2018], С. Пескін [Peskin, 2018] та інших, які звертали увагу на фотопроекти у контексті трансформації художньої мови.

Окремо слід зауважити щодо дослідників проектів Венеційської бієнале. В цьому напрямі питанням трансформації жанрової та видової природи фотографії приділяли увагу Ф. Каваццуті [Cavazzuti, 2023], А. Марацці [Marazzi, 2014] – власне, ті дослідники, для яких арена бієнале є експериментальним майданчиком, що допомагає виявити актуальні тенденції в розвитку фотографії.

Отже, *метою* статті є інтерпретація та аналіз міжвидових трансформацій художньої мови сучасних фотопроектів, представлених в межах Венеційської бієнале 2010-2020-х рр.

Венеціанські бієнале сучасного мистецтва упродовж багатьох десятиріч заохочують подібні експерименти. Як найвідоміший і найавторитетніший майданчик для експонування сучасного візуального мистецтва, бієнале у Венеції акумулюють актуальні тренди, формуючи тренди сучасної художньої мови.

Важливо відзначити, що практика аналізу окремих творів стала активно відбуватися лише на початку ХХІ століття, коли бієнале набуло статусу не лише виставкової, а й аналітичної платформи. Як зазначає Ф. Каваццуті, в історії фотографії широке використання терміну бієнале є наслідком прийняття структури та формальної моделі Венеціанської бієнале, яка на початку ХХІ століття стала своєрідною художньою нормою серед кураторських практик [Cavazzuti, 2023, p. 765].

Зважаючи на глобальне значення контексту Венеційської бієнале [Sassatelli, 2015], а також на неможливість узагальнити усі актуальні практики, що упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття діалогізували із художньою мовою фотографії, ми обрали в якості прикладу більш вузький ракурс фотографічного реді-мейду. Зазначена тема має пряме відношення до проблеми репрезентації та маніпулятивної природи фотографічного звернення, що простежується в фахових наукових дослідженнях.

Так, реді-мейд як спосіб візуального пред'явлення різноманітних варіантів культурно-історичного обміну знаходиться у центрі уваги Рейчел О'Дуайєр. Аналізуючи проект ганського художника, автора монументальних інсталяцій **Ібрагіма Махамі** (нар. 1987 р.) «За межами кордонів», який був представлений на бієнале у Венеції у 2015 році, Р. О'Дуайєр

звертає увагу на цілу низку актуальних питань, які є важливими для аналізу генезису фотографії.

Насамперед, у центрі його уваги знаходиться проблематика «колоніального» та «пост-колоніального» мистецтва, яка вкрай предметна та матеріальна. Робота І. Махами складається з 300 перероблених джутових мішків, що покривають інтер'єр майданчика галереї. Центральною ідеєю роботи є дослідження руху товарів усередині країни та за її межами, а також ролі людського тіла та праці у цих процесах. Для І. Махами джутові мішки – це символ глобального домінування транснаціональних компаній у країнах третього світу. Такі мішки спочатку використовувалися для перевезення какао, а потім вугілля на батьківщині художника в Гані.

Як символіка певного стану пам'яті, мішки набули у творі І. Махами художні смисли. На думку Р. О'Дуайер, глядач має доповнити цю видиму реальність реді-мейду історико-культурними смислами. Джут має «свою власну колоніальну історію як промисловий матеріал», він є яскравим символом «світу плантації» тривалий час: з XVII століття і аж до появи пластикових аналогів [O'Dwyer, 2019, p. 84].

Як інсталяція, що має культурологічний контекст, робота І. Махами орієнтується на простір, що, за думкою В. Петренка, в цілому характерне для цього виду сучасного мистецтва [Петренко, 2022, с.17]. Проте, на нашу думку, важливе значення для естетичного статусу готового об'єкта має і його історія споживання, яку І. Махама активно використовує як сюжетну історію. Кожен джутовий мішок має безліч печаток, штемпелів, міток, які описують його транспортування, а також свідчать про масштаб взаємозв'язків між континентами і країнами. У цьому сенсі дуже важливим є спостереження Р. О'Дуайер, яка називає текстурну канву твору «мультимедійним об'єктом», що пов'язує торгові ланцюжки, людей, їхні надії та смисли споживання в одну цілісність [O'Dwyer, 2019, p. 84].

Зауважимо, що естетика проекту виконана на високому мистецькому рівні. Незважаючи на те, що твір розташований складно і загалом займає кілька приміщень, його композиційна структура цілком зрозуміла. І. Махама використовує своє право художника на доповнення «готового» об'єкта, структуруючи свою фоторозповідь матеріалами та предметами з культур та народів, які були задіяні у цьому «мультимедійному» ланцюжку споживання: фрагменти килимів, тканина, мотузку та ін. Ця авторська лінія допомагає зрозуміти специфіку звернення до твору і ставати свого роду путівником за проектом.

Важливою складовою проекту є естетика фотографування речі. І. Махама поєднує художні властивості самого джутового мішка з його характерною текстурою, тоном, плетеними лініями, з властивостями споживання (використання) речі. Виникають на поверхні предмета штампи та етикетки, а також природні ушкодження формують загальну художньо-оповідальну структуру.

Прикладом того, як реді-мейд, не виступаючи в ролі основного висловлювання, займає важливе місце в художній цілісності твору (проекту), виступає робота китайського художника з Гонконгу **Лі Кита** (нар. 1978 р.). З візуальної точки зору, проект Лі Кита «Ти (ти)» представлений на 55-й Венеціанській бієнале (2013 р.), є спеціально сформованим простором: «будинком» художника, який він наситив предметами домашнього побуту. Використовуючи предмети, що відображають його повсякденне життя в Гонконгу, Лі Кіт намагався створити абстрактний простір життя «яким він є насправді». Таке загравання із дійсністю поширювалося навіть на колірну палітру та текстури поверхонь.

Проект комплексний і складається з перформативної частини та арт-інсталяцій. У його рамках зіставлені витвори мистецтва з різних медіа, таких як рухомі зображення, готові об'єкти, знайдені зображення та динамічне освітлення. При цьому сама тема визначає необхідність постійної присутності реді-мейду та постійної трансляції візуальних контекстів, які перебирає на себе фотографія. На думку Б. Кайт, художник координують цю серію «просторових реконфігурацій» за допомогою двох режимів сприйняття: «приховування» та «одкровення». У першому автор демонструє предметність, середовище, фрагменти історій; у другому – створює метафори, у яких глядач має самостійно «схопити» сутність подій, аби «поміркувати над конструюванням місць, спогадів та часу» [Kit, 2015, pp. 179-185].

Наголосимо на тому факті, що й сам автор статті значив, що більшість окремих творів Лі Кита в рамках загального цілого не були мальовничими. Проект «Ти», швидше за все, представляє історію глибокого зв'язку самого художника з оточенням та демонструє рефлексії естетичного досвіду автора.

Окремо відзначимо, що реді-мейд у ряді випадків використовується художником як

своєрідний мотив для висловлювання. Його метод «малювання» (а саме так сам автор називає свою манеру висловлюватися) особистий та емоційний. Скрізь, де Лі Кіт доповнює готові об'єкти – його документування у художньому розумінні складається з модульного повторення ліній та квадратів на тканині (скатертини, штори, ковдри для пікніка, предмети побуту та ін.).

На наш погляд, свідомість обраних об'єктів реді-мейд є для автора способом побудувати особливу художню ідентичність. В даному випадку, це пов'язано з тезою про те, що «гонконзьке мистецтво» не існує саме по собі, яке слід розуміти в загальному китайському контексті [Kit,2015, p. 186].

Цікаво, що глядач, потрапляючи у простір «особистого» життя художника, стикається з його світом через взаємодію з предметами, речами, їх комбінаціями та послідовностями. Реді-мейд у цьому випадку є своєрідною провокацією безлічі точок зору на проблему ідентичності, соціальної ролі людини, її особисту історію.

На наш погляд, ідею важливої ролі фотографічного реді-мейду як художнього прийому, що має «транзитні» властивості, демонструє і робота чеської художниці **Єви Котаткової** (нар. 1982 р.) «Притулок» (Венеціанське бієнале, 2013 р.). Робота виконана у форматі інсталяції та практично повністю сформована за допомогою реді-мейду. «Притулок» – це частина великого проекту від куратора Массіміліано Джіоні з «Нового музею сучасного мистецтва» в Нью-Йорку. М. Джіоні назвав свій проект «Il Palazzo Enciclopedico» [Marazzi,2014, p. 279-280]. Серія творів, що формують середовище, послідовно занурюють глядача в контекст теми ординарності мислення людини, божевілля та аномалії соціальних норм. Куратор починає з «Червоної книги» Карла Густава Юнга як об'єкту культового ставлення до ідеї універсальності архетипів. Потім «передає» глядача до посмертної маски основоположника сюрреалізму Андре Бретона (1896-1966), де, на думку А. Марацці, уважного відвідувача запрошують «інтерпретувати заплушені очі Бретона як можливість подивитися на витвори мистецтва у пошуках їхнього глибинного змісту» [Marazzi,2014, p. 280]. Слідом за маскою відкривається малюнок Рудольфа Штайнера (1861-1925), засновника антропософії та ще однієї культової фігури серед дослідників маргінальних форм поведінки людини. Зрештою, масштабна робота Єви Котаткової завершує цю лінію, залучаю до «притулку» найгостріші теми норми та девіації. Робота виглядає як величезний стіл, на якому зібрані реді-мейди та сформовані з предметів «групи» (ассамбляжі), фотографії, колажі, письмові та друковані тексти.

Як вважають А. Качія та куратор проекту М. Джіоні, і загальна концепція проекту, і зусилля художниці не в останню чергу мали успіх через залучення до художнього виробництва «авторів-аутсайдерів» [Cachia&Gioni,2017, pp. 112-113]. Маються на увазі художники-аматори з розумовими відхиленнями та історіями хвороби, пов'язаними з психіатрією, які живуть у притулках або на вулицях. Так, розміщення об'єктів у «Притулку» створювалося за участю пацієнтів психіатричної лікарні. У свою чергу, куратор М. Джіоні свідомо відмовився запрошувати до спільного проекту мейнстрімних художників, залишивши тему девіації художникам-аутсайдерам, щоб «прискорити сприйняття проблеми» звичайними глядачами [Cachia&Gioni,2017, p. 113].

Зусилля Є. Котаткової фотографічними засобами представити паралельну експозиційну історію, як вважає Б.-Р. Муньос, «оживила» інсталяцію, надаючи можливість поєднати видові потенціали фото та пластично-просторової інсталяції у спільну рефлексію. Проект створив своєрідний образ колективного героя, який існує у рамках «хаотичного, але ненормативного» простору [Muñoz,2014, p. 40].

Зазначимо, що як і в багатьох інших міжвидових творах, запропоноване художницею бачення потребує контексту та прагне спиратись на додаткову риторичну текстур (приміром, концепції, пояснення, інтерпретації через інтерв'ю тощо). Це часто породжує необхідність включення у такі розповіді репортажного фото, як частини культури звернення до глядача.

Схожу концептуальну основу ми бачимо у проектах **Нжидеки Акуньїлі Кросбі та Вангечі Муту**. Мисткині визначають свою художню парадигму як постнонконформізм та декларують творчу незалежність від будь-якої конкретної географічної чи національної школи [Van Veeren,2019, p. 489]. В більшості випадків їхні роботи є складними соціально-політичними історіями, які містять коментарі до проблематики гендеру, війни, споживання, міграції, історичної пам'яті – іншими словами, усіх тих гострих сюжетів, що становлять основу сучасної візуальної культури в рамках актуального мистецтва

Працюючи з колажною технікою, обидві художниці є прихильницями поєднання різних візуальних мов в рамках фотографії та образотворчого мистецтва. У їхніх творах є чимало

алюзій та прямих посилань до європейського живопису від Ренесансу до поп-арту (переважно в алюзіях на відомі композиційні схеми шедеврів старих майстрів та використанні привласнених фотоматеріалів), що породжує характерну мета-модерністську цитатність [Педан, 2015, с. 48]. При цьому основний матеріал для колажування найчастіше містить «глянцева» фотоілюстрацію та власноручно виконані фотороботи.

З нашої точки зору, подібна манера роботи цілком відповідає традиційному амплуа фотографії як «доданої реальності» в доцифровому мистецтві, на що ми неодноразово звертали увагу в інших дослідженнях [Markhaychuk&Tarasov, 2018; Tarasov&Мархайчук, 2021].

Для класифікації їх проектів, представлених на Венеціанській бієнале дослідники використовують термін «периферійне мистецтво», тим самим одночасно натякаючи і на небажання художниць представляти певну національну школу, і на сам принцип їхньої роботи (зі вторинним матеріалом, часто сміттям, а також із досить маргінальними або табуйованими темами) [Van Veeren, 2019, р. 489-490]. Разом з тим слід наголосити, що подібний настрій «периферійності» порушується саме фотографічною мовою їхніх творів, яка в обставинах 2020-х років звучить досить голосно, яскраво та помітно

Наприклад, **Вангечі Муту** звертається до міфології, проте втілює її на авторському рівні, як, свого роду, персональну громадянську релігію. Її фотоколажі звертаються до особистих та вкрай локальних історій, які при цьому обов'язково мають універсальний символічний фокус. Художниця поєднує різноманітні візуальні засоби та ретранслює фотографічні ідеї, які в побутовій візуальності не можуть існувати разом [Schoonmaker, 2014]. Наприклад, ілюстрації з фешен-журналів, порнографію та сюжетну документальну фотографію. При цьому важливо підкреслити гендерну орієнтованість її тематики. Так, з гендерною темою пов'язаний проект «Гістологія» (2004 р.), показаний у програмі Венеційської бієнале 2019 року. В його основі реальні медичні фотографії, зроблені для експертизи та дослідження захворювань, але допрацьовані тушшю та матеріалами з повсякденного жіночого мейк-ап (блиск для губ, помада, туш). Образи В. Муту відрізняються від звичайних жіночих форм та референсів. В них вгадується жіноча морфологія, проте самі фотороботи більше схожі на формально-композиційні вправи або ескізи начерки.

Важливо відзначити, що фотоколажі В. Муту є прикладом використання фотографічної мови в якості тестування еластичності табуйованих соціальних практик (наприклад, візуальна демонстрація фотографій ракових пухлин), а також актуалізації візуальних норм репрезентації фотографії. Меді Шенк називає її фото «переосмисленням портретного живопису», оскільки авторка спочатку дефрагментує, наприклад, жіноче тіло, а потім збирає заново у новій послідовності в максимально тривожній, але при цьому дуже сексуалізованій (морфологічно зарядженій на гендерну інтерпретацію) манері [Shenk, 2017, р. 3-4].

Зрештою, використовуючи фотоколаж як форму соціальної критики, В. Муту маніпулює образами жінок, тим самим руйнуючи здатність глядача візуально класифікувати образи. Це створює відчуття якогось «космічного» семантизму фотографії: на рівні окремих елементів, а також в загальному цілому образність упізнається та дешифрується, проте її медіативне сприйняття не дозволяє проникнути в матеріал без участі авторки.

Іншим прикладом, який показує специфіку взаємини реді-мейду та фотографії є творчість **Моллі Цукерман-Хартунг**. З репертуару художниці ми обрали найбільш відомий твір «Теорія емоційного апарату» (2011 р.). Глядачеві пропонується фотографія побутової композиції з трьох книг, серед яких альбом Марселя Дюшана та одна з відомих книг Жана-Поля Сартра. Фото нагадує випадковий кадр, воно не містить якогось виразного композиційного акценту або особливого виражального референту [Hart&May, 2022]. Проте розраховуючи на особливості сприйняття авторів книг та контексту, що стоїть за кожним з них, художниця провокує відповідне образне узагальнення. Реді-мейд, складений із матеріального артефакту (альбому Дюшана, що містить фотографії великої кількості інших реді-мейдів) і книги-збірки філософських есе Сартра, що пропонує міркування про екзистенцію людини та світу речей – все це разом взяте працює як нова образність.

Як підкреслює італійський дослідник Ф. Вакарі, в контексті запропонованої Дюшаном концепції «кіншого» мистецтва, «будь-яка фотографія – це реді-мейд фотографія», і навпаки – «готовий предмет – це об'єкт, що збігається з його власним зображенням» або, по суті, остаточна фотографія об'єкта. За словами вченого: «Якщо особлива аура фотографії полягає в її здатності викликати таємницю присутності через відсутність, то таємниця реді-мейду є у тому, аби викликати відсутність у присутності» [Vaccari, 2018, р. 328].

Ця, трохи метафорично висловлена думка, насправді предметно описує проблематику дослідження реді-мейду в рамках фотографії як художнього прийому, виявляючи в його природі ключову властивість: завжди існувати як «готове» висловлювання. У цьому сенсі вчений вважає не випадковим, що реді-мейди Дюшана (велосипедне колесо, пляшка вішалка, лопата для снігу, металевий гребінь, тремпель, пісуар, ампула з повітрям Парижу, вхідні двері тощо) були, крім всього іншого, промисловими (тиражними) продуктами. Як товари, вони були типовими для індустріального суспільства споживання «в своїй анонімності» [Vaccari, 2018, p. 328].

Додамо від себе, що їхній статус реді-мейд творів змінив семіотичний фокус предметності, а переосмислення промислового товару як твору мистецтва в рамках мистецтва фотографії – подвоїв цю синергію інтерпретації, примушуючи глядача розв'язувати цілу гаму складних емоційних задач [Markhaychuk&Tarasov, 2018a].

Використовуючи у фотографії в якості «героїв» реді-мейд об'єкти, художник «відштовхував» фізично присутні об'єкти, роблячи їх «недоторканими». Внаслідок чого реді-мейдом ставала сама фотографія, в якій «відстань між зображенням та об'єктом була зменшена настільки, що ці два контексти починали збігатися» [Vaccari, 2018, p. 331].

Художньо-образне середовище, репрезентоване за допомогою кодів тіла та тілесності як соціального явища, знаходиться у центрі уваги **Троя Мічі (Troy Michie)**. Митець вибудовує формальні взаємозв'язки як мову тіла, насамперед чоловічого. Залишаючись у його анатомічному контурі, фотографія одночасно і проникає у межі тілесності, і виходить за рамки анатомічної візуальності.

Такий метод репрезентації порушує первинне сприйняття людини (що для колажної мови є типовою рисою [Markhaychuk&Tarasov, 2018b, p. 169]), але одночасно нібито вилучає тілесність з естетики, поступово додаючи художній сенс у знайомі та очевидні образи. Шляхом накладання, порівняння та дисонансу фотографії Троя Мічі набувають поетично-образних метаморфоз, часто лише завдяки досить мінімальному зміщенню позиції контуру тіла або орієнтації об'єктів. Американська дослідниця Сара Пескін називає таку манеру колажування «квірінг», що в її аналізі означає зміну упереджених домінуючих уявлень щодо тілесності [Peskin, 2018, p. 69]. Натомість Холланд Коттер, дописувач для Нью-Йорк Таймс, звертає увагу на абстрактну природу такої художньої мови [Cotter, 2017].

На думку Сейболъ Сміт, твори Мічі є класичними фотографічними колажами, які при цьому «не бажають закріплюватися в колажі як такому». Сам художник у своєму інтерв'ю дослідниці звертає увагу на буквральність розуміння колажу, як техніки, що «малює контури». За його словами, етимологія поняття «написання» дуже близька до практики малюнка (буквально означає «малювати будь-яку фігуру, виділяючи її, щоб сформувати контур»; «розрізати поверхню чого-небудь»). Це у свою чергу, пояснює роль фотографії в практиці «написання тіл», що, на думку художника, не може відбуватися поза межами колажної художньої мови. Трой Мічі використовує дискурс колажності як «інструмент, що історично склався», але застосовує його до фотографічної тілесності. Це дозволяє створити ефект реконструкції тілесності аж до стану його «відвертої маргіналізації» [Smith&Troy, 2016, p. 33].

У подібному річищі маніпуляції працює польська художниця Пауліни Орловські. Серед фотографічних робіт насамперед виділимо серію «Construction First» (2000 р.). Це низка комплікативних робіт, виконаних з урахуванням обкладинок фешен-журналів. Прінти із зображенням традиційної для «глянцю» жіночої натури є для П. Орловські, свого роду, полотном, де поліграфія фотографії є лише тлом репрезентації. Наприклад, щільна гуаш (і за кольором, і за фактурою) частково закриває усю площину фешен-обкладинки, тим самим звільняючи героїнь від умовностей друкованої культури масового споживання і даючи можливість проявитися висловлюванню автора.

Відмітимо, що в її роботах наочно проявляє себе автономія фотографічної художньої мови, яка ніколи не зникає повністю, а в багатьох випадках є більш виразною, ніж пропонований авторкою графічний контекст. Колажність цієї серії загалом не суперечить базовим художнім властивостям жанру, хоча П. Орловські не користується традиційними колажними засобами: розрізанням чи реструктуруванням.

Схожу тенденцію ми бачимо і в серії «Attention à la Peinture (2008 р.)», яка поєднує елементи перформансу, інсталяції та фотографії. Сама виставка тривала у двох окремих просторах: внутрішньому просторі галереї та просторі вітрини магазину. Художниця створила історію та героїню, розділила роботи на умовні «ательє з пошиття одягу» та «декорацію-виставку». Замість моделей на невеликому подіумі були виставлені манекени (ще один

улюблений мотив П. Орловські), одягнені у сукні з розфарбованих полотен. Перед глядачем виникала дивна картина, коли єдиним аспектом манекена, який справді був схожий на людину, був одяг. При цьому навмисна пласка образність візуального ряду, абстрактні мотиви та геометричність фотографічної форми, створювали загальне враження про роботу, як про фотоколаж.

Окремою характеристикою манери художниці є поєднання авторських маніпуляцій із кураторськими задачами [Тагліна Ю. & Кутенко О., 2021]. Часто це призводить до змішування традиційних ролей куратора як медіатора або художника, та власне мистця, як репрезентанта авторського художнього жесту.

Ще один важливий аспект фотографічної маніпуляції присутній в творчості британського художника **Джона Стезакера**, який працює з середини 1970-х років. Його улюбленим матеріалом є фотографії з культури кіно та театру: фотопостери, фотографії окремих сцен, портрети акторів (як букіністичні, так і спеціально зроблені), фотоілюстрації з книг та альбомів. Усі зазначені фотоматеріали володіють особливою аурую репрезентації, яка, з точки зору глядача, має власну ієрархію цінності. Ця особливість була показана нами в рамках окремого дослідження на прикладі колажів С. Параджанова [Markhaychuk&Tarasov,2018a, p. 115]. У свою чергу, завданням художника є виявлення іншого структурного коду субординації, тим самим змінюючи звичайну ієрархію взаємодії між художником та твором мистецтва.

Наприклад, серія «Маски» представляє собою знайдені поштівки із стандартним набором фотопейзажів (ландшафти, гроти, водоспади), які компільовані із портретами кіноакторів. На перший погляд, роботи серії є класичними фотоколажами з елементом реді-мейду та мінімальним втручанням художника (серед прийомів переважно т.зв. не руйнуючі прийоми: кадрування, інверсія, накладення, порівняння).

Іншими словами, художник відмовляється від цілого ряду можливостей техніки колажування, аби виявити особливості естетики знайдених фотографій та сформувані простір діалогу між ними, виступаючи в ролі посередника.

При цьому елементом авторської манери є неодмінна зміна лицьового фрагмента фотографії. Вилучаючи з портретного зображення його основну формальну суть (власне обличчя людини), Стезакер створює жанрову гібридизацію: ландшафт набуває ознак портрету і навпаки. Такий колажний прийом досить часто в тому чи іншому контексті використовується авторами, припускаючи можливість для різних художніх систем обмінятися художньо-образними смислами.

Сам художник пояснює своє відношення до реді-мейд фотографії як до споживання культури, яка ґрунтується на «масовому виробництві одноманітності». Тому його не цікавить реалістичність присвоєння образів, натомість вагоме значення має пошук встановлення зв'язків між різними візуальними артефактами. Відтак, стара поштівка, це матеріал, який не є актуальним. За словами художника: «Його вже відокремили від справжнього – тепер його потрібно розкопати, щоб зібрати. Він належить до світу, якого я ніколи не знав» [Stezaker&Warstat,2010, p. 71].

Наприкінці *підсумуюмо*, що проведене нами дослідження на прикладі аналізу конкретних проектів та окремих творів мистецтва засвідчує унікальну здатність фотографії *лишатися візуально видимою у найрізноманітніших контекстах*. Практично не існує виду, типу або форми мистецтва, які би володіли здатністю «відмінити» характерну візуальність фотографії. Саме це є запорукою такої розлогої репрезентації фотографічних виражальних засобів у різноманітних практиках та формах сучасного мистецтва, а в більш широкому значенні – сучасної культури. Колаж, реді-мейд, інсталяція, стріт-арт – усі зазначені типи репрезентації художнього узагальнення мають власний апарат звернення до глядача та спираються на власну техніку представлення. Проте жоден з них не здатний візуально «знищити» фотографію, яка лишається у характерному типі репрезентації навіть у межах сторонньої художньої оболонки (наприклад, фотоколаж або фотографія в інсталяції).

Така особливість визначається нами як ключова характеристика художньої образності фотографії, щ, у свою чергу, обумовлює характер художньої мови.

Дослідження реді-мейду як художнього прийому в компіляції із фотографічними практиками дозволяють побачити надзвичайну еластичність фотографії як універсального маніпулятивного способу репрезентації. Натомість, як показує аналіз проектів Венеційської бієнале, практики фотоколажу повертають фотографію до природного стану маніпуляцій із дійсністю, де фото має практично монополне право на репрезентацію.

Щодо перспективи подальших досліджень, то художня арена Венеціанської бієнале, демонструє вкрай важливу проблему для осмислення феноменології фотографії. Суб'єктивність водорозділу між природою фото виступати від свого імені та одночасно від імені репрезентанта, має практично безмежний маніпулятивний потенціал, який, перефразовуючи П.Бурдье, надає фотографії нові можливості для *завойовування просторів розповіді*. На кінець XX – початок XXI століття фотографія вже є інтегрованою в усі найбільші соціальні феномени, що, безумовно, потребуватиме подальшої інтерпретації та узагальнення

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Педан, І. (2015) Колаж в арт-дизайні: становлення та художні особливості. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, (2). 44-49.
2. Петренко Д. (2022) Мистецтво інсталяції в українській візуальній культурі початку XXI століття. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна Серія «Теорія культури і філософія науки», випуск 66. 16-22
3. Тагліна Ю., Кутенко О. (2021) Роль принципу кураторства в культурі сучасності. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна Серія «Теорія культури і філософія науки», випуск 63. 16-22
4. Тарасов, В., Мархайчук, Н., Конєва, М. (2021) Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Культура України*, (74), 81-89.. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>
5. Cachia, A., Gioni, M. (2017) Curating loose definitions: Inspiration “outside” the canon. *Art Journal*, 76 (3-4). 112-119. <https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1418496>
6. Cavazzuti, F. (2023) Representing Bodies and Identities in Global Exhibitions. The Case of Female Photography in the Japanese Pavilion at the Venice Art Biennale. *ANNALI DI SA'FOSCARI. SERIE ORIENTALE*, 59(1). 763-786.
7. Colakides, Y. & O'Dwyer, R. (2019) Outside of borders. *State Machines: Reflections and Actions at the Edge of Digital Citizenship, Finance, and Art* (Institute of Network Cultures). 83-93.
8. Cotter, H. (2017) When It Comes to Gender, Let Confusion Reign. *New York Times*. 28.
9. Hart, C., & May, R. M. (2022) Really Fake or Faking Reality? The Riot Grrrls Project. In *Augmented Reality Art: From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*. (pp. 387-399). Cham: Springer International Publishing.
10. Kit, W. M. E. (2015) Representation and identity issue between globalism and localism: The case of Hong Kong pavilion at the Venice Biennale. *SAJ-Serbian Architectural Journal*, 7(2). 173-190.
11. Marazzi, A. (2014) An Encyclopedic Art Biennale in Venice. *Visual Anthropology*, 27(3). 276-301. <https://doi.org/10.1080/08949468.2014.880036>
12. Markhaychuk, N., Tarasov, V. & ets. (2018) Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. №4, 110-123.
13. Markhaychuk, N. & Tarasov, V. (2018) Formal-Stylistic and Compositional Features of Collages by Sergey Paradzhanov. *Художня культура. Актуальні проблеми*, (14). 168-173. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151189>
14. Muñoz B. R. (2014) Eva Kot'átková: mental armours // *Afterall:Online*. 2014 (February). P.35-41., p. 40.
15. Peskin, S. (2018) Does that look gay? Framing Queer Identity in Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art. *Senior Projects Spring*. 304.
16. Sassatelli, M. The biennialization of art worlds: The culture of cultural events. In *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture 2015*. (pp. 277-289). Routledge.
17. Schoonmaker, T. (2014) Wangechi Mutu: A Fantastic Journey. *Journal Of Contemporary African Art*, (35), 42-53. <https://doi.org/10.1215/10757163-2827987>
18. Shenk, M. (2017) Identity and Femininity in Flux: An Examination of Collage Figuration by Wangechi Mutu. *Washington College Review*. p. 3-4.
19. Smith, S., Troy M. (2016) The Studio Museum in Harlem *Magazine*. Winter/Spring. P. 32-33.



20. Stezaker, J., & Warstat, A. (2010) An Interview with John Stezaker. *parallax*, 16(2). 68-78. <https://doi.org/10.1080/13534641003634697>
21. Vaccari F. (2018) «12 Essays»: Photography and the Ready-Made and Apollo and Daphne: A Myth for Photography. *Stillness in Motion*. University of Toronto Press, 322-332. <https://doi.org/10.3138/9781442619975-015>
22. Van Veeren, E. (2019) Layered wanderings: epistemic justice through the art of Wangechi Mutu and Njideka Akunyili Crosby. *International Feminist Journal of Politics*, 21(3). 488-498. <https://doi.org/10.1080/14616742.2019.1619468>

Стаття надійшла до редакції 13.09.2023

Стаття рекомендована до друку 03.11.2023

**Volodymyr V. Tarasov**, PhD in Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0003-2164-9135>

**Nataliia V. Markhaichuk**, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Svobody sq. 4, Kharkiv, 61022, Ukraine, <https://orcid.org/0000-0002-2321-9107>

### FEATURES OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF INTERSPECIFIC TRANSFORMATIONS: PHOTO-READY-MADE AND PHOTOCOLLAGES (ON THE EXAMPLE OF FOREIGN PROJECTS OF THE VENICE BIENNALE 2010-2020)

The article is devoted to the problem of the artistic language of photography, which is actively transforming in the direction of new types and genres of art. The authors examine the projects of the Venice Biennale 2010s - 2020s by I. Makhami, L. Kita, E. Kotatkova, A. Crosby, V. Mutu, M. Zukerman-Hartung, J. Stezaker, T. Michie that use photography as the main component of artistic expression in works and projects.

The article uses the example of the analysis of specific projects and individual works of art to show the unique property of photography to represent one's own species identity, in which the peculiarities of the artistic language play a key role. There is practically no kind, type or form of art that has the ability to "undo" the characteristic visuality of a photograph. According to the authors, this is the key to a wide representation of photographic means of expression in various practices and forms of modern art, and in a broader sense, modern culture.

The article shows that collage, ready-made, installation, street art and other types of art representation have their own methods of addressing the viewer and rely on the appropriate mediation technique. However, none of them is able to visually "destroy" the photograph, which remains in a characteristic type of representation even within the external artistic shell (for example, a photo collage or a photograph in an installation). Such a feature is determined by the authors as a key characteristic of the artistic imagery of photography, which, in turn, determines the nature of the artistic language.

Studies of the ready-made as an artistic technique combined with photographic practices allow us to see the extraordinary flexibility of photography as a universally manipulative mode of representation. Instead, as the analysis of the Venice Biennale projects shows, photocollage practices return photography to its natural state of manipulation of reality, where the photo has an almost monopoly on representation.

The authors emphasize that the artistic arena of the Venice Biennale demonstrates extremely important problems of the phenomenology of photography. The subjectivity of the watershed between the nature of the photo to act on its own behalf and at the same time on behalf of the representative has an almost limitless manipulative potential that gives photography new opportunities to conquer narrative spaces. At the end of the 20th - the beginning of the 21st century, photography is already integrated into all major social phenomena, which will certainly require further interpretation and generalization.

Keywords: **photography, photo collage, ready-made photo, Venice Biennale, artistic language of photography.**

### REFERENCES

1. Pedan, I. (2015) "Collage in Art Design: Formation and Artistic Features." *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (2), pp. 44-49. (in Ukrainian)

2. Petrenko, D. (2022) "Installation Art in Ukrainian Visual Culture at the Beginning of the 21st Century." *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series 'Theory of Culture and Philosophy of Science'*, Issue 66, pp. 16–22. (in Ukrainian)
3. Taglina, Y., Kutenko, O. (2021) "The Role of the Curatorial Principle in Contemporary Culture." *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series 'Theory of Culture and Philosophy of Science'*, Issue 63, pp. 16–22. (in Ukrainian)
4. Tarasov, V., Markhaichuk, N., Koneva, M. (2021) "Collage as the Basis of the Creative Methodology of Sergey Paradzhanov." *Culture of Ukraine*, (74), pp. 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13> (in Ukrainian)
5. Cachia, A., Gioni, M. (2017) Curating loose definitions: Inspiration “outside” the canon. *Art Journal*, 76 (3-4), 112-119. <https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1418496> . p. 112-113 (in English)
6. Cavazzuti, F. (2023) Representing Bodies and Identities in Global Exhibitions. The Case of Female Photography in the Japanese Pavilion at the Venice Art Biennale. *ANNALI DI CA'FOSCARI. SERIE ORIENTALE*, 59(1). 763-786. (in English)
7. Colakides, Y., O'Dwyer, Rachel (2019) Outside of borders. *State Machines: Reflections and Actions at the Edge of Digital Citizenship, Finance, and Art* (Institute of Network Cultures). 83-93. (in English)
8. Cotter, H. (2017) When It Comes to Gender, Let Confusion Reign. *New York Times*. P. 28. (in English)
9. Hart, C., May, R. M. (2022) Really Fake or Faking Reality? The Riot Grrrls Project. In *Augmented Reality Art: From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*. 387-399 p.. Cham: Springer International Publishing. (in English)
10. Kit, W. M. E. (2015) Representation and identity issue between globalism and localism: The case of Hong Kong pavilion at the Venice Biennale. *SAJ-Serbian Architectural Journal*, 7(2). 173-190. (in English)
11. Marazzi, A. (2014) An Encyclopedic Art Biennale in Venice. *Visual Anthropology*, 27(3), 276-301. <https://doi.org/10.1080/08949468.2014.880036> p. 279-280 (in English)
12. Markhaychuk N., Tarasov V., ets. (2018) Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Art Education*. №4. 110-123. (in English)
13. Markhaychuk, N., Tarasov, V. (2018) Formal-Stylistic and Compositional Features of Collages by Sergey Paradzhanov. *Художня культура. Artistic Culture: Current Issues*, (14). 168-173. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151189> (in English)
14. Muñoz B. R. (2014) Eva Kot'átková: mental armours // *Afterall:Online*. 2014 (February). P.35-41., p. 40 (in English)
15. Peskin, S. (2018) Does that look gay? Framing Queer Identity in Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art. *Senior Projects Spring*. P. 304. (in English)
16. Sassatelli, M. (2015) The biennialization of art worlds: The culture of cultural events. In *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. 277-289 p. Routledge (in English)
17. Schoonmaker, T. (2014) Wangechi Mutu: A Fantastic Journey. *Journal Of Contemporary African Art*, 2014(35), 42-53. <https://doi.org/10.1215/10757163-2827987> (in English)
18. Shenk, M. (2017) Identity and Femininity in Flux: An Examination of Collage Figuration by Wangechi Mutu. *Washington College Review*. 23 p., p. 3-4 (in English)
19. Smith, S. Troy M. (2016) The Studio Museum in Harlem Magazine. *Winter/Spring*. P.32-33. (in English)
20. Stezaker, J., & Warstat, A. (2010) An Interview with John Stezaker. *parallax*, 16(2). 68-78. <https://doi.org/10.1080/13534641003634697> (in English)

21. Vaccari F. (2018) «12 Essays»: Photography and the Ready-Made and Apollo and Daphne: A Myth for Photography. Stillness in Motion. University of Toronto Press. P. 322-332 <https://doi.org/10.3138/9781442619975-015> (in English)

22. Van Veeren, E. (2019) Layered wanderings: epistemic justice through the art of Wangechi Mutu and Njideka Akunyili Crosby. *International Feminist Journal of Politics*, 21(3). 488-498. <https://doi.org/10.1080/14616742.2019.1619468> (in English)

The article was received by the editors 13.09.2023

The article is recommended for printing 03.11.2023