

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ РОЛІ «АВТОРА» У ФОТОГРАФІЧНОМУ ЗОБРАЖЕННІ

У статті розглянуто питання авторства у творенні фотографічного зображення. Метою авторки було показати, як фотографія, завдяки технічним чинникам, проблематизує роль автора і витісняє його у «тінь» зображення. Теоретичною базою дослідження стали праці Сьюзен Зонтаг, Вілема Флюссера, Рудольфа Арнхейма, Ернста Гомбріха. У цьому дослідженні шлях аналізу було визначено оптико-фізичним аспектом фотографії, історією розвитку техніки, а також порівняльним аналізом живопису і фотографії. В результаті було обґрунтовано амбівалентність статусу автора у фотографічному зображенні. Хоча кожне зображення є творінням людини, тобто має свого автора, у фотографії автор відходить на другий план. У процесі споглядання світлин ім'я автора фотографії, незалежно від його претензій, ігнорується, адже фотографія, зберігаючи функцію об'єктивного документування, «незацікавлено» фіксує будь-які події. Водночас факт, що будь-яке фотографічне зображення є продуктом творчої діяльності людини, відхиляє можливість тотального заперечення автора. Але саме технічне виробництво фотографії робить роль автора амбівалентною.

Ключові слова: автор, фотограф, фотографія, фотографічний образ, мистецтво, техніка.

Постановка проблеми

Ми живемо в епоху надмірної інформації, постійного репродукування, дублювання, переробки вже наявних творів і матеріалів. Розмивання меж між елітарним та масовим, між піднесеним та буденним, коли в одному спільному просторі перебувають разом зображення Мони Лізи, лики християнських святих, фотографії королеви Великої Британії та зроблене у вбиральні ресторанного закладу селфі, стало реальністю нашого життя. «Уявний музей» Андре Мальро сьогодні існує не тільки в нашій уяві, він вибудований і прекрасно функціонує у віртуальному просторі. За пошуковим запитом можемо побачити не тільки як виглядає певна робота митця, а і будь-яка річ, якщо її вже сфотографували. Тобто сьогодні ми можемо спостерігати творення фотографічного світу, яке почалося ще в XIX ст., в момент вдалого оптично-хімічного фіксування, з використанням «темної кімнати» (camera obscura).

Беззаперечно, виникнення фотографії змінило ставлення людини не тільки до зображення, а й до світу. Вплив фотографії на наше світобачення посилюється з розвитком техніки, фотографічної техніки зокрема. Об'єктивність техні-

ки як посередника між людиною і світом спричинила майже цілковиту довіру до технічних засобів. Точність, чіткість та швидкість техніки, здається, полегшує нам життя, адже ми оцінюємо та вимірюємо все через неї: вагу, розмір, довжину, об'єм, стан здоров'я, а через фотографічну техніку – і красу. Вже не можна помислити наше існування без технічних засобів і фотографії зокрема. Щоб зрозуміти фотографію як феномен людського існування та як спосіб конституювання суб'єкта як автора, потрібно проаналізувати вплив фотографічної техніки на характер творення і сприйняття фотозображення, порівняти малярство та фотографування з позиції ролі автора у цих видах візуальних зображень.

Фотографія фактично звільнила малярство від функції документування, але сама посіла гідне місце в музеях та галереях, висунувши таким чином претензію називатись високим мистецтвом. Проте різниця є очевидною. Якщо живописні портрети були важливі та цінні саме як свідчення особливого ставлення, як вияв творчості того чи того митця, то у випадку з фотознімками увагу зосереджено переважно на зображенні. Тобто в того, хто розглядає ту чи ту фотографію, вкрай рідко виникає запитання, хто її автор, його чи її, навпаки, цікавить лише зміст зображення.

Навіть коли йдеться про фотографів зі світовими іменами та власним стилем, сталою функцією фотографії залишається документальність. Будь-які фотографічні зображення в першу чергу цінні тим, що за посередництва фотографічної техніки вони представляють саме цей випадковий момент, увічнений, вихоплений із часового континууму і перенесений у двовимірний простір. Тому є підстави вважати, що роль та місце автора у створеному зображенні значною мірою визначає специфіку самого зображення.

Отже, об'єктом нашого дослідження є фотографія як вид візуального зображення; предметом – амбівалентність ролі «автора» у фотографічному зображенні, спричинена його технічною природою.

Особлива роль техніки у процесі фотографування робить амбівалентною позицію автора як творця зображення. Тож мета цієї статті полягає в тому, щоб показати, як фотографія, завдяки технічним чинникам, проблематизує роль автора і витісняє його у «тінь» зображення.

Для того щоб реалізувати цю мету, спробуємо: по-перше, розглянути фотографію як оптико-фізичне, а згодом й оптико-графічне, явище в розвитку візуальних зображень; по-друге, порівняти роль і значення авторства в живописі та фотографії, визначити спільне і відмінне; по-третє, проаналізувати кореляцію між фотографічною технікою і редукуванням ролі митця у фотографічній практиці.

Зазначимо, що питання про «смерть автора» вперше порушується французьким міфологом та феноменологом Роланом Бартом (Barthes, 1968). В однойменному есе він пише про «десакралізацію» автора на користь твору. Звісно, Барт говорить про роль автора в письмі, однак ми можемо використовувати це поняття і стосовно фотографічного зображення, яке багато дослідників, в тому числі й Барт, вважали повідомленням, аналогічним текстовому повідомленню. Смерть автора – це народження твору. Цей мотив підтримує інший французький філософ, Мішель Фуко, який теж помічає другорядність і своєрідну загибель автора у творі мистецтва (Foucault, 1969). Проте безпосередньо роль фотографа у створенні фотографії та його стосунки з камерою досліджує бразильський медіа-теоретик чеського походження Вілем Флюссер (Flusser, 2013).

У цій статті ми спиратимемось на такі дослідження: збірку есе, об'єднаних назвою «Про фотографію» (On Photography) американської дослід-

ниці Сьюзен Зонтаг (Sontag, 2005), працю «За філософію фотографії» (Für eine Philosophie der Fotografie) вже згаданого Вілема Флюссера (Flusser, 2013), книгу «Історія мистецтва» (The Story of Art) британського мистецтвознавця Ернста Гомбріха (Gombrich, 2006), статтю «Про природу фотографії» (On the Nature of Photography) американського вченого Рудольфа Арнхейма (Arnheim, 1974), а також на праці нідерландського феноменолога Пітера Вербеєка (Verbeek, 2006) та американського феноменолога Дона Айді (Ihde, 2003).

Ми будемо послуговуватись саме цими роботами, тому що, на нашу думку, вони містять необхідну аргументацію щодо функцій фотографії, а також дослідження ролі фотографа, розглядаючи фотографію чи то імпліцитно, чи експліцитно, чи взагалі приділяючи більше уваги саме фотографічній техніці, як це робить Вілем Флюссер. Якщо Сьюзен Зонтаг пише про конкретні фотографії, аналізує їхній зміст, призначення та вплив на людську поведінку, веде діалог із митцями, то Вілем Флюссер дотримується високого рівня абстрагування у розгляді фотографічного образу. Він відтворює еволюцію образу від традиційного до фотографічного, де останній, як ми можемо помітити зі слів теоретика, є не чим іншим, як продуктом саме запрограмованого фотографічного апарату. Для Вілема Флюссера важливе розрізнення суб'єкта-автора як функціонера, що тільки тисне на кнопку апарату і чий кругозір обмежений фотокамерою, та як фотографа, який грає проти правил, надиктованих апаратом. Але в будь-якому випадку фотографія є важливим елементом комунікаційного процесу. Звідси випливає, що фотографія – це перш за все комунікація, яка може бути або між суб'єктами, або між суб'єктом та апаратом.

Малярства без фотографії не було би?

Фотографія допомогла живописному мистецтву звільнитися від функції документування, перебравши її на себе. Британський мистецтвознавець та історик мистецтва австрійського походження Ернст Гомбріх, аналізуючи вплив фотографії та японської гравюри на образотворче мистецтво XIX ст., називає їх союзниками імпресіонізму, які допомогли людям побачити світ інакше. Гомбріх порівнює силу удару, завданого художникам фотографією, з усуненням зображень святих протестантизмом, що відбулось за

400 років до цього, також у 30-х роках XVI ст., з однією різницею – фотографія не призвела до кризи в мистецтві, а навпаки надала людству нове фотографічне бачення. «Камера допомогла відкрити привабливість випадкового погляду та неочікуваного ракурсу», – констатує історик мистецтва (Gombrich, 2006, р. 396). А це збігається з метою художників-імпресіоністів – «передати візуальний досвід художника глядачу», аби він міг, споглядаючи картину на відстані, насолодитись тим, як «незрозумілі плями раптом стають на свої місця і оживають на наших очах» та врешті утворюють зображення. Тепер митець міг просто зображати свої враження від побаченого, не зважаючи на канони, композицію, «правильність» (Gombrich, 2006, р. 394).

До виникнення фотографії живопис виконував утилітарну функцію зображення людей та речей, адже «художник був тим, хто міг перемагати природу речей і зберігати їх вигляд нащадкам» (Gombrich, 2006, р. 396). Далі історик наводить приклад з додо. Якби не малюнок голландського художника XVII ст.¹, ми б і гадки не мали, який вигляд мав цей птах. Таким чином, «зображати, щоб документувати», закріпилось за новою на той час технікою зображення, яка могла це робити точніше, краще і, що важливо, дешевше, ніж живопис. Живописцям було розв'язано руки для експериментальних проявів їхньої творчості, для зображення свого внутрішнього світу, власних переживань та емоцій. А фотографування почало служити високій меті – «розкриттю прихованої істини та збереженню минулого, що зникає» (Sontag, 2005, р. 43).

Проте залишається безсумнівним те, що малярство розвивається під «наглядом» фотографії, якщо це поняття розуміти буквально як «письмо світлом». Говорячи про вплив фотографії на розвиток образотворчого мистецтва, маємо на увазі, що його реалістичність досягалася використанням оптичних приладів у процесі малювання. Отже, у нас є підстави, щоб формулювати робоче визначення фотографії з урахуванням її оптико-фізичних властивостей.

Дойфел Відела (Doifel Videla), приміром, зауважує, що «будь-яка книга з фотографії визначає фотографію як зображення, отримане шляхом дії світла на світлочутливий матеріал» (Videla, 2007). Таким чином, дорікає автор, «і слід від купальника на засмаглій шкірі можна назвати

фотографією» (Videla, 2007). Зважаючи на безглуздість цього припущення, він пропонує таке визначення: фотографія – це «фіксація (оптично. – Ю. П.) спроектованого зображення» (Videla, 2007). В основі фотографічного процесу лежить природне явище, що має назву «пінхол-камера» (pinhole-camera), або «темна кімната» (camera obscura). «Пінхол-камера» дослівно можна перекласти як «кімната з крихітним отвором», а саме явище відбувається таким чином. Зображення об'єкта, який опиняється між джерелом світла й цим малим отвором, проектується у перевернутому вигляді на протилежній внутрішній стіні «кімнати». Поняття «пінхол-камера» та «темна кімната» можна вважати синонімічними. Рік Доубл зазначає, що явище «природного фотографування» було відоме Аристотелю та Ібн Аль-Хайзену (Doble, 2013, р. 1–2). На основі латинських перекладів робіт арабського вченого дослідженнями camerae obscurae займав Роджер Бекон. У добу Ренесансу «темною кімнатою» цікавилися Леонардо да Вінчі, котрий першим запропонував використати скло, і Джованні Баттіста делла Порта.

Але використання camerae obscurae в образотворчому мистецтві ймовірно почалося набагато раніше. Ми можемо навіть припускати, що саме образотворче мистецтво почалося із цього оптичного явища. Принаймні археологічні дослідження французького палеонтолога і художника Метта Гаттона (Matt Gatton) це доводять. Дослідник доходить висновку, що малюнки в печерах Палеоліту були створені з допомогою пінхол-камери. Він називає свою теорію Paleo Camera Obscura (Gatton, 2012) і висловлює здогадки, що первісні люди, помічаючи на стінах у своїх житлах репрезентації об'єктів, що опинялись між сонцем та зовнішньою стіною, почали врешті-решт їх замальовувати. А з цього випливає, що такі фотографія, як письмо світлом, і уможливила репрезентацію речей на поверхні. Спочатку була фотографія, а вже потім з'явилося малярство.

Еволюція фотографічної техніки

«Природа живопису радикально змінилась із початком використання проекційних образів як основи для живописних полотен», – пише Дойфел Відела, посилаючись на дослідження Девіда Гокні (David Hockney)².

¹ Йдеться про ескізи Джоріса Лаерле (Joris Laerle), зроблені 1601 р. у провінції Гелдерланд.

² Мається на увазі дослідження 2001 р., що було опубліковане книгою під назвою Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. Дослідження проведено художником Девідом Хокні разом із Чарльзом М. Фалько (Charles M. Falco).

Відела виокремлює три традиції в історії «письма світлом». Та враховуючи наш попередній аналіз, ми можемо додати ще одну – оптико-фізичну. Отже, отримуємо чотири традиції:

1) *оптико-фізична*, яка орієнтовно почалась з Палеоліту і триває до початку використання оптичних приладів у візуальному мистецтві у добу Ренесансу;

2) *оптико-графічна*, що починається з 1430 і триває до винайдення методу фіксації спроектованого зображення – 1839 р.;

3) *оптико-хімічна* – з 1839 р. і до моменту, коли 61 рік тому Рассел Кірш (Russell Kirsch) поставив запитання «А що б трапилося, якби комп'ютер зміг побачити світ?»¹;

4) *оптико-електронна* традиція, що має місце сьогодні.

Цікаво те, що перше цифрове зображення виникає майже за двадцять років до появи перших цифрових фотокамер. У 1975 р. інженер фірми Kodak Eastman Стівен Сессон (Steven Sasson) винаходить першу цифрову камеру, яка мала вагу близько 4 кг і могла продукувати зображення за 27 секунд (Galal, 2016, р. 204). Там читаємо, що у 1994 р. компанія Kodak спільно з SanDisc випускають першу карту пам'яті, що могла вмщати приблизно 1МВ інформації. Важливим кроком було представлення громадськості у 1995 р. RDC-1, першої цифрової камери, що могла записувати відео і звук та мала місткість 24МВ. Тоді ж компанії Kodak і Canon вперше випускають серії професійних фотокамер. 1997 року компанія Hitachi презентує цифрову камеру MP-EG1, що могла записувати та завантажувати на персональний комп'ютер відео в форматі MPEG, а також містити одночасно 246 зображень. У той же час Sony випускає першу цифрову камеру Cyber-shot DSC-MD1, що мала змогу створювати зображення у форматі JPEG. У 1999 р. з'явився highwa.com, перший сайт для фотографій (Galal, 2016, р. 205–210).

Та найбільш революційним моментом в історії вже цифрової фотографії є поява перших телефонів із вбудованою камерою. У 2000 році майже одночасно випускаються Samsung SCH-V200 та J-SH04. Обидва важливі, адже телефон південно-корейської фірми, представлений у червні, був формально першим камерафоном, але японський J-SH04, що з'являється майже на півроку

пізніше, був першим телефоном, що дозволяв електронно поширювати зроблені ним фотографії (Hill, 2013).

Початок нового тисячоліття став одночасно початком стрімкого розвитку цифрової фотографії. Саме вбудована в мобільний телефон камера спричинила стрімкий розвиток цифрової фотографії і водночас надала можливість кожному стати фотографом-функціонером (Flusser). Тепер ми постійно залучені до фотографічного процесу: споглядаємо фотографії, стаємо об'єктом фотографування або ж фотографуємо самі. Фотографічна практика стала дешевою і простою, але тут є і негативний момент, адже відбувається знецінення фотографічних образів, їх надмірна кількість робить нас неуважними.

Отже можемо підсумувати, що фотографічна техніка має свою історію, і вона зосереджує увагу фотографа і глядача на самому зображенні. Виникає ілюзія, що не людина, а техніка робить зображення і передає їх, документує і свідчить. На цьому тлі присутність автора стає непомітною.

Анонімне мистецтво

Якщо фотографія звільнила малярство від функції документування, то фотокамера своєю чергою «звільнила людину від необхідності маніпулювати щіткою». Тепер «замість того, щоб працювати, людина може грати» (Flusser, 2013, р. 72). Таким чином сьогодні людина перетворюється на homo ludens, що «не працює, не хоче змінити світ, а лише збирає інформацію» у процесі гри. Але, як зауважує Флюссер, гра може бути за правилами програми фотоуніверсуму та гра проти правил, надиктованих апаратом. Саме виходячи з цього, він розрізняє поняття «фотограф» і «функціонер». Функціонер – це той, хто концентрується на фотоапараті, шукає нових сцен, нового видовища, «бачить світ тільки через апарат і в категоріях фотографії» (Flusser, 2013, р. 58). Фотограф, що грає проти правил апарату, навпаки, «зацікавлений у тому, щоб бачити по-новому, тобто створювати все нові інформативні положення речей» (Flusser, 2013, р. 59). Через своє незнання black box фотоапарату функціонери створюють безкінечний потік фотообразів і підсилюють фотоуніверсум та його владу. Фотографи створюють «пробі фотоуніверсуму» (Flusser, 2013, р. 69), свідомо граючи проти програми фотоапарату.

¹ Стів Вудворд (Steve Woodward) цитує Кірша в своїй статті про нього Russell Kirsch: The man who taught computers to see. Оригінальний текст: What would happen if a computer could look at the world?

У світі техніки все має своє призначення: будь-яке технічне знаряддя має свій сценарій, інструкцію (script), якщо користуватись словником Вербеєка (Verbeek, 2006). Відхід від наперед написаної програми, алгоритму означає просто припинення функціонування техніки. Фотоапарат має функцію фотографувати, яку запускає фотограф, функціонер, що стає суб'єктом у тріаді Айді «суб'єкт–техніка–світ» (Ihde, 2003). Техніка, зокрема фототехніка, виступаючи посередником між суб'єктом та світом, має на меті розкриття істини, справжньої суті речей, але також вона програмує суб'єкта на певну поведінку, вимагає від нього також «гри за сценарієм».

Концепт сценарію (script), за словами Поля-Пітера Вербеєка, вводять стосовно техніки у 1992 р. Мадлен Акріх та Бруно Латур (Madeleine Akrich and Bruno Latour), піддаючи сумніву суто «функціональне бачення технології» (Verbeek, 2006). Вони «представили це поняття, щоб описати різноманітні ролі технологічних артефактів, які вони грають у контексті їх використання» (Verbeek, 2006). Вербеєк пояснює це через порівняння «сценаріїв» пластикового стаканчика та порцелянової чашки, коли сценарій стаканчика – «викинь мене після використання», а чашки – «помий мене» (Verbeek, 2006). Таку саму ситуацію ми маємо з фотографією, первинний сценарій якої очевидно – «подивись на мене». Але цей сценарій може розширюватись таким чином (якщо йдеться про цифрову фотографію): «видали мене» чи «опублікуй у профілі соціальної мережі».

Технічність фотографії, як бачимо, ніби нівелює значення суб'єкта у фотографічному процесі, адже головну роль відіграють задані сценарії, на які суб'єкт лише реагує – позитивно чи негативно. Чи обмежується цим присутність автора у фотозображенні? Ми далі розглянемо це питання, порівнюючи фотографію і живопис.

Проблема присутності автора, його взаємодії із зображуваними об'єктами є помітною і в фотографії, і в живописі. Рудольф Арнхейм (Arnheim, 1974, р. 152) пише про безпосередню взаємодію фотографа з об'єктами, які він фотографує, мовляв, географічно він апріорно має перебувати у вирі подій поряд із референтом. Проте сучасні технічні досягнення доводять зовсім протилежне: існує можливість фотографувати дистанційно з допомогою мобільних пристроїв, використовуючи камери Google Maps. Наприклад, Жак Кенні (Jacqui Kenny)¹, маючи

агорафобію², жодного разу не була ні в Тунісі, ні в інших DESTИНАЦІЯХ, зображених на її знімках. Вона створює власну «фотоантологію світу», фотографуючи за допомогою Google Street View. Питання про статус цих зображень лишається відкритим. З погляду Флюссера чи Зонтаг це є колекціонуванням, але не інформації, а «здійснення можливостей апарату» (Flusser, 2013, р. 58). Здавалося б, який сенс має фотографія, зроблена дистанційно, адже фіксація певного положення речі тут не супроводжується фіксацією себе поряд із цією річчю. Така фотографія не передбачає суб'єктивних переживань або пізнання.

Якщо про присутність фотографа поряд із референтом можна посперечатись, то заперечити присутність і реальність сфотографованого об'єкта не можна. Для фотографії потрібно є його присутність, якщо не зараз, то хоча б у той час, коли було зроблено світлинку. Важливою є наявність об'єкта не в спогадах чи уяві, а саме в реальності. В той же час для створення живописного портрета вистачить спогаду чи враження від побаченого, відчутого. Художник може зробити низку ескізів і потім написати картину, зобразивши цей спогад на поверхні, тобто буквально витягаючи його назовні зі своєї пам'яті. Зробити таке у випадку фотографії – неможливо. В цьому полягає відмінність між живописом та фотографією, адже остання завжди залежна від часу: момент безповоротно втрачено, якщо його не було сфотографовано.

Ще однією характерною рисою фотографування і водночас його відмінністю від живопису є його схильність до насильства. Самій природі фотографування притаманне вторгнення в простір Іншого. Еволюція фотокамер лише підсилила жагу до вуаеризму, а разом із появою селфі – до ексгібіціонізму, якщо скористатися термінами сексології та психоаналізу. Фотоапарати стали безшумними, швидкими і мобільними. Їх легко сховати в кишені, на відміну від перших апаратів, які були громіздкі і робота з якими нагадувала написання картин. Фотограф, ніби художник із мольбертом, довго чекав, поки триває експозиція, хоча зображення робилось не щіткою вмоченою в фарбу, а променем світла, який замінював цю саму фарбу і спроектував схоплений ним образ об'єкта на поверхню, фіксуючи його штучно та механічно. Арнхейм помічає, що художнику з мольбертом, як і першим фотографам із даггеротипами, не були властиві хижість чи насильство.

¹ Інстаграм-сторінка Жак Кенні: <https://www.instagram.com/streetview.portraits/>.

² Агорафобія – страх відкритого простору та натовпу.

Художники не втручались у чийсь особистий простір. Якщо людина проходила повз, вона могла потрапити в зображення лише з волі художника. Це не було випадковим об'єктивним переміщенням зображуваного в зображення, як це відбувається у випадку фотографії (Arnheim, 1974, p. 150).

Наступна важлива риса фотографії, яка впливає із попередніх, – її залежність від випадку. Будь-який вид фотографії «заражений» випадковістю, що теж відрізняє фотографію від живопису. Ідея, схема майбутнього знімку утворюється в уяві фотографа-художника, а все інше, тобто її втілення, виконує апарат. Причому фотограф, найчастіше, як функціонер, лише тисне на кнопку (Flusser, 2013, p. 58). Межі свободи фотографа – скерувати напрям проєкції, вибрати ракурс, забрати, за можливості, зайвий об'єкт, аби він не зіпсував кадр.

Та чи важливою взагалі є проблема авторства в фотографії? Адже навіть у цьому дослідженні ми постійно говоримо про зображення, про фотографічний образ та його взаємозв'язок із реальністю, уникаючи при цьому називання конкретних фотографічних робіт, чи власне фотографів. Здається, ми тільки підтверджуємо таку тезу Зонтаг: «У фотографії об'єкт завжди стоїть на першому місці, а різні об'єкти утворюють нездоланні розриви між періодами чисті творчості, не даючи змоги визначити авторство» (Sontag, 2005, p. 105). Це так, адже первинна функція фотографії – не інтерпретувати, а інформувати про щось, документувати та виявляти. «Сама природа фотографії зумовлює двозначне ставлення до фотографа як до *auteur*, автора» (Sontag, 2005, p. 104). Отже, відповідь на запитання, що ж було перше – фотограф чи фотографія, буде не на користь першого, адже його роль, зважаючи на вже згадані тут дослідження *camerae obscuraе*, полягає в тому, щоб помітити і зафіксувати зображення, які утворювало світло на поверхні стіни.

Продовжуючи порівнювати фотографа і художника, ми неминуче доходимо висновку, що «роль фотографа відходить на задній план» (Sontag, 2005, p. 104) як у випадку фіксації певного моменту, так і при спогляданні фотографічного зображення. Фотографії, щоб бути мистецтвом, якраз і не вистачає цього авторства, тобто «уявлення про фотографа як про *auteur*, а про всю сукупність фотографій одного фотографа – як про його цілісний, єдиний доробок» (Sontag, 2005, p. 107). Для фотографії це неможливо хоча

б через те, що фотографія асоціюється з фіксацією, яку виконує апарат.

Але одна річ, коли ми розглядаємо фотографію як мистецтво і ставимо під сумнів її належність до нього, зовсім інша – коли ми розглядаємо фотографію як копію твору мистецтва. Візьмемо такий приклад. Якщо ми споглядаємо поміщену на певному сайті фотокопію картини Ван Гога «Соняхи», навряд чи в нас виникне питання, як звати автора фотокопії. Роль фотографа зовсім нівелюється в такому випадку. Як зазначає Сьюзен Зонтаг, засоби масової інформації, а сьогодні ми сюди відносимо в першу чергу соціальні мережі, розмивають різницю між оригіналом і копією, між смаком і несмаком, а також применшують роль автора у мистецтві, чи то в малярстві, чи то в фотографії. Справді, сьогодні зовсім інше ставлення до творів мистецтва, представлених у музеях чи галереях. Чимраз частіше похід туди спричинений пошуком нових фотографій для власного профілю в соціальній мережі, а твори мистецтва виступають у ролі фону для фотопортрета або селфі. Тобто «тепер маємо художні твори, створювані тільки для того, щоб їх фотографували» (Sontag, 2005, p. 116), і щоб фотографувались з ними. Ми вперше пізнаємо роботи митців найчастіше за їхніми фотографіями. Ми пізнаємо увесь світ, врешті-решт, теж за фотографіями. Чи можемо ми погоджуватись із твердженням Зонтаг, що «нині все мистецтво прагне досягти стану фотографії» (Sontag, 2005, p. 117), певно, що можемо, адже принаймні саме це ми маємо змогу спостерігати у сучасному онлайн-творенні історії.

Фотографічна техніка байдужа до того, що вона зображує, і саме цією байдужістю фотографія зачіпає спостерігача. Крізь об'єктив однаково швидко і чітко «проходять» мертві тіла і щасливі усміхнені обличчя. Фотографа цікавить, аби той чи той об'єкт був зафіксований у конкретному моменті. Цією байдужістю фотографія тяжіє до мистецтва, адже будь-яке мистецтво є відстороненим від життя, віддаленим від того, що воно зображує. Тому, як пише Зонтаг, «фотографування – це, власне, акт невторчання» (Sontag, 2005, p. 8).

Фотокамера звільнила художників від так званої брудної роботи. Раніше, до виникнення фотографії, саме ілюстратори, співпрацюючи з поліцією, фіксували місце злочину, формували портрет імовірного злочинця, перемальовували жертву злочину. Тепер же це стало справою фотокамери. У криміналістиці фоторобот тепер

також формують за допомогою техніки. Картину жахливого жорстокого вбивства у першій серії американського серіалу «The Alienist» змальовує художник-ілюстратор, пропускаючи все через себе, але це набагато швидше може зробити фотокамера. Жахливість речей і тривога від певних катастрофічних подій зовсім не зникають при фотографуванні, однак певною мірою нейтралізується, по-перше стосовно глядачів, адже «фотоапарати мініатюризують сприйняття, обертають історію на видовище» (Sontag, 2005, р. 85). І саме це можна називати «новим баченням, про яке всі говорять» (Sontag, 2005, р. 85). Відбувається естетизація речей і подій, що жахає, але жахає відсторонено, безпечно, бо це все тільки на папері (екрані). По-друге, фотограф, на відміну від художника, не повинен аналізувати та інтерпретувати побачене, щоб зобразити його.

Ми читаємо у Зонтаг: «Якщо картина, навіть та, яка задовольняє фотографічні стандарти схожості, ніколи не є чимось більшим за утвердження певної інтерпретації, фотографія ніколи не є чимось меншим за реєстрацію еманції (світлових хвиль, відображених предметами), за матеріальний залишок свого об'єкта, яким не може бути жодна картина» (Sontag, 2005, р. 120). Малюнок не є копіюванням – це розглядання, переосмислення, інтерпретація, а лише потім творення автором. Фотографія ж є чимось «безпосередньо скопійованим з реальності» (Sontag, 2005, р. 120). Це слід, який Зонтаг порівнює з відбитком ноги чи посмертною маскою, чимось, що належить сфотографованому об'єкту. І саме цей «слід», ця копія речі не може бути створена без посередництва фотографічної техніки. У фотографуванні може бути наявна певна інтерпретація, осмислення образу речі, але або до натиску на кнопку апарату, або після. Сам процес творення зображення повністю належить техніці.

Можливо, саме ця схожість, ця копія і спричиняли страх фотографування протягом довгого часу, хоча у певних народів він ще й досі присутній. На думку Зонтаг, фотографія відродила примітивний статус образів, сакралізувала їх, бо вона – «не тільки схожість на свій об'єкт, вияв поваги до нього», вона – «частина, доповнення того об'єкта, могутній засіб здобути й контролювати його» (Sontag, 2005, р. 121). Та дослідниця спростовує підставність цієї тривоги. Мовляв, «сучасна занепокоєність тим, що образний світ заступає реальний світ, – це здебільшого

відлуння, як і у Фоєрбаха, Платонової зневаги до образу» (Sontag, 2005, р. 120). Саме незнання призводить до страху, страх же – до залежності. Незнання, як працює апарат, призводить або ж до страху ним користуватись (це в сучасному світі рідкість, проте ще є старовіри чи певні народності, що мають заборону фотографуватись), або ж до функціонерства і потрапляння в залежність від фотографічного універсуму.

Припустимо, що сакралізація образів призвела до «десакралізації образу Автора» (Barthes, 1968). Тоді, використовуючи приклад Барта із Малларме, коли говорить не автор, а мова, ми можемо те саме сказати про фотографію: адже виходить, що говорить не фотограф, говорить фотографія. Принаймні, ми її слухаємо, ігноруючи голос автора, що стає для нас неважливим. У нашому випадку фотографія постає для нас ніби очищеною, незалежною від свого творця; ми споглядаємо її, виносячи авторство за дужки.

Фотографія ж, навпаки, лишається вкрай важливою. Як помічає Зонтаг, метою фотографування є збереження минулого, що зникає, яке хоч і можна забути, але не за умови, якщо його було зафіксовано (фотографія як нагадування), а також фотографування є розкриттям істини, прихованої від людського ока. Навіть якщо та істина розкривається з допомогою фотографувача, що підглядає за всім через об'єктив, і наслідуючи свій апарат, стає просто функціонером. Він машинально продукує знімок за знімком. Важливо те, що у всій цій масі знімків, зроблених і які ще будуть зробленими, відкривається те, що незброєним оком помітити у вирі житті людині не те що складно, а часом і зовсім неможливо.

Автор уже перестає бути посередником, тлумачем, медіатором (Foucault, 1969) між фотографічним твором та глядачем. Це місце займає техніка. Посередник між автором і світом, який він прагне зобразити, – запрограмована камера, що сама претендує на це авторство. Людина не може бути «божеством» для техніки, бо техніку вона створює набагато розумнішу за себе і значно складнішу. І в результаті її вдосконалення та незнання людини, як техніка працює, умовна позиція «господар – раб» змінюються зовсім не на користь людини. Автор, хоч і домислюється як суб'єкт фотографування, спростовується технічною сутністю фотографії. Автор як суб'єкт фотографування стає рушієм «природи» фотоапарату,

що доводить тезу про те, що все таки фотографія – це продукт людської діяльності, людської творчості. Однак важливо пам'ятати, що цей продукт був би неможливий без техніки.

Висновки

У результаті проведеного дослідження нам вдалося сформулювати робоче визначення фотографії, яке дає змогу побачити принципову спорідненість фотографії і будь-якого візуального зображення. Зосередивши увагу на фіксації зображення, а не на його проекції, ми визначили фотографію як фотографічно («мальований світлом») зафіксований у певному просторі образ. Тож можемо зробити припущення, що фотографія, якщо її розглядати як оптико-фізичне явище, лежить в основі творення будь-яких візуальних образів. Як розробку цього припущення було проаналізовано роль техніки у створенні і сприйнятті фотографічного зображення.

Порівняльний аналіз живопису і фотографії як видів візуального зображення виявив амбівалентність авторства у виробництві та сприйнятті фотообразів. Хоча кожне зображення є творінням людини, тобто має свого автора, у фотографії автор відходить на другий план. Ми згодні з Флюссером, що варто розрізняти функціонера

та фотографа як претендентів на роль автора у фотографічному процесі; але у процесі споглядання світлин ім'я автора фотографії, незалежно від його претензій, ігнорується, адже фотографія зберігає функцію об'єктивного документування, «незацікавлено» фіксує будь-які події. Звісно, будь-яке фотографічне зображення є водночас продуктом творчої діяльності людини, тому про заперечення автора не може бути мови, однак саме технічне продукування зображення ставить значення автора під питання. Вона також цілком залежна від техніки, що претендує не тільки на посередництво, а й на «авторство», тобто вводить режим анонімності й випадкової фіксації подій. Зображення ніби позбавляється суб'єктивних рис і необхідності мати автора.

Можна сказати, що в будь-якому випадку фотограф потрапляє у «тінь», створену апаратом. Автор «помирає», надаючи життя фотографії, він розчиняється у технічності зображення.

Запропоновані висновки не є остаточними і потребують додаткових обґрунтувань, а ця стаття є тільки маленьким кроком до більшого дослідження, яке ми тільки розпочинаємо. Проте сподіваємося, що нам вдалося накреслити деякі підходи, проблеми і напрями подальшої роботи. Зокрема, варто детальніше розглянути проблему автора-фотографа як гравця за правилами апарату або проти них.

Список посилань

- Arnheim, R. (1974). On the Nature of Photography. *Critical inquiry*, 1 (1), 149–161. Retrieved from <http://home.fa.utl.pt/~cfig/Anima%E7%E3o%20e%20Cinema-/Fotografia/Arnheim%20%20On%20the%20Nature%20of%20Photography.pdf>.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5, 61–67. Retrieved from https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf.
- Doble, R. (2013). A Brief History of Light & Photography. *ResearchGate*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/265612332_A_Brief_History_of_Light_Photography.
- Flusser, V. (2013). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Foucault, M. (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur?* Société Française de Philosophie. Retrieved from <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.
- Galal, A. M. (2016). An Analytical Study on the Modern History of Digital Photography. *International Design Journal*, 26 (58), 203–215. Retrieved from <http://www.journal.faa-design.com/pdf/6-2-amr.pdf>.
- Gatton, M., & Carreon, L. (2012) Projecting projection: a statistical analysis of cast-light images. *Pleistocene Coalition News*, 4 (4), 1–3. Retrieved from <http://ple-istocenecoalition-on.com/newsletter/july-august2012.pdf>.
- Gombrich, E. H. (2006). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.
- Hill, S. (2013, August 11). From J-Phone to Lumia 1020: A complete history of camera phone. *Digital Trends*. Retrieved from <https://www.digitaltrends.com/-mobile/camera-phone-history/>.
- Ihde, D. (Ed.). (2003). *Philosophy of technology: the technological condition: an anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. RosettaBooks, LLC.
- Verbeek, P. P. (2006). *Materializing morality: Design ethics and technological mediation*. Science, Technology, & Human Values.
- Videla, D. (2007, May 29). Through the Magnifying Glass: Painters or Photographers? *Zonezero*. Retrieved from http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=866%3Athrough-the-magnifying-glass-painters-or-photographers&catid=6%3Abook-reviews&lang=en.
- Woodward, S. (2007, May 11). Russell Kirsch: The man who taught computers to see. *OregonLive*. Retrieved from https://www.oregonlive.com/living/index.ssf/2007/05/russell_kirsch_the_man_who_tau.html.

References

- Arnheim, R. (1974). On the Nature of Photography. *Critical inquiry*, 1 (1), 149–161. Retrieved from <http://home.fa.utl.pt/~cfig/Anima%E7%E3o%20e%20Cinema-/Fotografia/Arnheim%20%20On%20the%20Nature%20of%20Photography.pdf>.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5, 61–67. Retrieved from https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf [in French].

- Doble, R. (2013). A Brief History of Light & Photography. *ResearchGate*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/265612332_A_Brief_History_of_Light_Photography.
- Flusser, V. (2013). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Foucault, M. (1969). *Qu'est-ce qu'un auteur?* Société Française de Philosophie. Retrieved from <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html> [in French].
- Galal, A. M. (2016). An Analytical Study on the Modern History of Digital Photography. *International Design Journal*, 26 (58), 203–215. Retrieved from <http://www.journal.faa-design.com/pdf/6-2-amr.pdf>.
- Gatton, M., & Carreon, L. (2012) Projecting projection: a statistical analysis of cast-light images. *Pleistocene Coalition News*, 4 (4), 1–3. Retrieved from <http://ple-istocenecoaliti-on.com/newsletter/july-august2012.pdf>.
- Gombrich, E. H. (2006). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.
- Hill, S. (2013, August 11). From J-Phone to Lumia 1020: A complete history of camera phone. *Digital Trends*. Retrieved from <https://www.digitaltrends.com/mobile/camera-phone-history/>.
- Ihde, D. (Ed.). (2003). *Philosophy of technology: the technological condition: an anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. RosettaBooks, LLC.
- Verbeek, P. P. (2006). *Materializing morality: Design ethics and technological mediation*. Science, Technology, & Human Values.
- Videla, D. (2007, May 29). Through the Magnifying Glass: Painters or Photographers? *Zonezero*. Retrieved from http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=866%3Athrough-the-magnifying-glass-painters-or-photographers&catid=6%-3Abook-reviews&lang=en.
- Woodward, S. (2007, May 11). Russell Kirsch: The man who taught computers to see. *OregonLive*. Retrieved from https://www.oregonlive.com/living/index.ssf/2007/05/russell_kirsch_the_man_who_tau.html.

Yuliia Petruk

AMBIVALATION OF THE AUTHOR'S ROLE IN A PHOTOGRAPHIC IMAGE

This article questions the role of the author in the photographic image. Undoubtedly, the invention of photography has changed our attitude towards ourselves, towards the world. The impact of photography on one's life is growing with the development of technology, mainly the photo-technology. One cannot but trust technological tools more than oneself, because any technological device nowadays is considered to be smarter, faster, and more precise than any human being. The technology plays a special role in photography, and that is why the author's position as the creator of the image is being challenged. Hence, there is also a much wider problem, the impact of technology on a person. Therefore, the purpose of this article is to show that photography as a kind of visual art is not directly a product of human creative activity. Nevertheless, as a technical product, it tends to anonymity when the question of authorship is simply decreasing. Although each image, as a human creation, has its author, in the photography the author becomes the background. We agree with Flusser that it is worthwhile to distinguish between the functionary and the photographer as candidates for the role of the author in the photographic process; but in the process of contemplating the photographs, the name of the author of the photographic image, regardless of his or her claims, is ignored, because the photography, retaining the function of objective documentation, captures any events without any interest. It is also completely dependent on technology; claiming not only for the mediation but also for the «authorship», it introduces the mode of anonymity and accidental fixation of events. The image is deprived of subjective features and the need to have an author. One can say that in any case the photographer falls into the «shadow» created by the device. The author «dies», giving the life to the photography, and dissolves in the technicality of the image.

Keywords: author, photographer, photography, photographic image, art, technology.

Матеріал надійшов 15.09.2018