

Чмырева Ирина Юрьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. НИИ Российской академии художеств, Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034. irinachmyreva@gmail.com

Chmyreva, Irina Yuryevna, PhD in Art History, leading researcher. The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. irinachmyreva@gmail.com

ЭХО ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ В ФОТОГРАФИИ: ОПЫТ ЧТЕНИЯ СТРАНИЦ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ АРТ-ФОТОГРАФОВ 1990-Х-2010-Х ГОДОВ

REFLECTION OF POLITICS IN PHOTOGRAPHY: READING HISTORY IN THE PROJECTS OF PHOTO-ARTISTS IN 1990–2010S

Аннотация. Фотография контекстна. В основе процесса «чтения» фотографии, как правило, лежит предварительное знание контекста, который определяет способ интерпретации изображения. Знание ключевых фактов истории ряда государств, таких как Аргентина, Бразилия, Китай, Россия, в которых за последние четыре десятилетия социополитическая ситуация была противоречива, — это обычная база, предвещающая исследование фотографии в этих странах. Историки фотографии исходят из убеждения, что политическая история уже написана и главная цель исследователя визуальности — сосредоточиться на индивидуальных практиках художников. Очевидцы и участники исторических событий указывают на связь между политическими актами и фотографией, и она, как данность, имеющая статичную интерпретацию, упоминается от текста к тексту, вместо того, чтобы стать предметом самостоятельного изучения. Это исследование предлагает обратную перспективу: прочитать особенности политической ситуации разных стран в проектах арт-фотографов, принадлежащих к нескольким близким во времени поколениям в искусстве. Мы наблюдаем за арт-фотографией 1990-х – 2010-х гг., исходя из убеждения в близости языка высказывания (и системе кодов) художников одного поколения, и выявляем сходство в созданных ими экспериментальных образах. Появление этого сходства является результатом общности процесса конструирования языка внутри современного, информационного периода истории со свойственным ему глобалистическим набором семантических кодов. Работа в этом направлении требует определения соотношения глобалистического, регионального (национального) и личного в творчестве отдельных авторов. В результате исследования мы приходим к выводу, что в художественных произведениях фотографии экспериментальная форма, выражение личного стиля, интонации часто есть лишь оболочка ядра — знания истории, очевидцем которой выступает автор. Процесс чтения проектов арт-фотографии исходит из доверия к художникам как рефлексорирующим и независимым очевидцам политических событий, что и позволяет выявить специфику политической истории разных стран. Основные авторы, чьи работы стали предметом исследования: Адриана Гройсман, Хуан Травник, Марсело Бродский (Аргентина), Жильван Барreto (Бразилия), Мо И (Китай), Пабло Ортис Монастерио (Мексика).

Ключевые слова: фотография; политическая история; символический жест; семантический код; Россия; Аргентина; Бразилия; Китай; Мексика; арт-фотография; акт перечитывания; пост-память; файл.

Abstract. Photography is a contextual statement. The process of reading photography based mostly on the knowledge of the context, which determines the way of reading the image. The knowledge of key events in the political history of several countries, such as Argentina, Brazil, China, Russia, which had controversial political situations in the last four decades, is a common part of the introduction of the studies of photography in these countries. The researchers of photography proceed from the conviction that the political history of that period is clear and the main aim for the researcher is to focus on the individual practices of artists. Contemporaries have indicated the connection between the political events and photography, afterwards, it had the static interpretation from one text to the next one. Moreover, these connections mostly were pointed for photojournalism and social events. This study based on the opposite premise: to observe art-photography of 1990–2010s proceeding from the conviction on the similarity of experimental image making by different artists (as a common process of construction of language with the stable set of semantic codes) in different countries; to trust artists as knowledgeable witnesses of political events and to construct the specific political difference of the history of several countries observing the personal intonations of artistic symbolical gestures. The main names of the study: Adriana Groisman, Juan Travnik, Marcelo Brodsky (Argentina), Gilvan Barreto (Brazil), Mo Yi (China), Pablo Ortiz Monasterio (Mexico).

Keywords: photography; political history; symbolical gesture; semantic code; Russia; Argentina; Brazil; China; Mexico; art-photography; act of re-reading; post-memory; file.

Фотография контекстна. В основе процесса «чтения» фотографии, как правило, лежит предварительное знание контекста. И уже он определяет (влияет на) способ чтения изображения. Эта практика, кажущаяся приемлемой в гуманитарном исследовании, противоречит чистоте научного эксперимента: мы знаем изначально, что мы хотим увидеть в изображении, предварительно изучив, какие события предшествовали его созданию, какую политическую и общественную позицию занимал автор. Чаще всего в приобретении этого до-экспериментального знания мы опираемся на чтение многочисленных вербальных текстов, но не на просмотр визуальных материалов. Очень часто

наша позиция оказывается обусловлена медийной завесой над историческими событиями.

Знание ключевых фактов истории ряда государств, таких как Аргентина, Бразилия, Китай, Мексика, в которых за последние четыре десятилетия социополитическая ситуация была противоречива, — это обычная база, предвещающая исследование фотографии в этих странах. Историки фотографии исходят из убеждения, что политическая история уже написана, очевидна, и главная цель исследователя визуальности — сосредоточиться на индивидуальных практиках художников. Очевидцы и участники исторических событий второй половины XX – начала



Marcelo Brodsky
from Buena Memoria, 1st year, 6th division, Class Photo 1967. 1996

Илл. 1. Марсело Бродский. *Добрые воспоминания (Good Memories)*. 1997. Графика по фотографии. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, пастель, цветной карандаш по фотографии. Собственность автора

XXI вв. указывают на связь между политическими актами и фотографией, и она, как данность, имеющая статичную интерпретацию, упоминается от текста к тексту, вместо того, чтобы стать предметом самостоятельного исследования.

Это исследование предлагает обратную перспективу: прочитать особенности политической ситуации разных стран в проектах арт-фотографов, принадлежащих к одному (нескольким близким во времени) поколениям в искусстве.

Этот текст стал результатом путешествия в фотографию, на пути, где идущего ожидают открытия и разочарования.

В первой половине 1980-х гг. искусствовед Инга Май, призывая своих студентов избегать пропагандистских формул в описании произведений искусства, повторяла: «Художник не врет. Он не может врать. Даже самый идеологически выдержанный, он проговаривается и открывает столько правды о своем времени, что те, кто пытался его контролировать, не должны были вообще разрешить ему подходить к холсту и выдавать себя. И благо, что современники не в состоянии прочитать в произведении столько, сколько высказывает в нем художник» [2]. Показывая картины Павла Федотова, она обращала внимание на несоответствие шаблонных фраз о критическом реализме художника, критики им царского режима и классового общества и собственно самими произведениями. Но в тот период советского искусствознания говорить о категориях милосердия и христианского терпения, воплощенных в живописи, казалось совершенно немислимым. Хотя именно стремление к христианским идеалам было скрытой пружиной творчества художника. Но об этом стало возможным говорить в искусствоведении открыто только десятилетия спустя.

Искусствовед Александр Якимович в одном из своих недавних выступлений сказал о том, как привычка к стереотипам закрывает способность погружения в произведения искусства: «Если существует традиция повторять фразы наподобие “художник хотел сказать”, “художник воплощает свою мысль”, мы не читаем само произведение, но исходим из нашего предварительного представления о его смыслах. А их в картине может быть гораздо больше» [4].

Опыт чтения произведений фотографов-художников, ставших очевидцами «эпохи перемен» и создающих с помощью медиа фотографии образы, воплощающие события, очевид-

цами (и участниками) которых они были, опыт, соединяющий школу внимательного чтения живописи и интерес к политической истории, был вдохновлен работами и общением с Марсело Бродским (1954), аргентинским фотографом, одним из основателей движения визуальной поэзии [15].

Наиболее известным на протяжении десятилетий было произведение Марсело из проекта «Добрые воспоминания» (“Buena Memoria”) (1996–1997) [6] (Илл.1), когда художник становится внимательным всматривающимся в фотографии из прошлого вначале наблюдателем, свидетелем, а потом рассказчиком. Это фотография школьного класса Марсело, на которой он сам, исчезнувший в годы хунты его брат, одноклассники, из которых трое пропали без вести (были убиты в годы диктатуры), еще пятеро подверглись преследованиям, но выжили, уехали из страны. Из 32 школьников, будущих молодых интеллектуалов, репрессиям подвергся каждый шестой. Убит каждый десятый. Бродский не пишет текст, предвещающий наш акт всматривания, текст, который нам, зрителям, задавал бы ракурс восприятия фотографии, но художник комментирует изображение, буквально встраивая текст внутрь, создавая те зоны соединения изображения и текста, которые становятся сейсмичными, заставляют нас войти и сопережить его опыт.

Тот же самый подход к середине 2010-х гг. он применяет в отношении фотографий 1968 г. [7] — символического года, «когда изменился мир», и который Марсело помнит как собственную юность и начало своего взросления. Он собирает фотографии 1968 г. по всему миру, работает с историками, архивистами, чтобы найти фотографии. Мне удалось помочь ему, указав на снимок словацкого фотографа Ладислава Биляка «Танки в Братиславе», который для словаков стал иконическим еще до 2000 г., но благодаря проекту Бродского этот снимок приобрел всемирную известность (Илл. 2). К сожалению, нам пока не удалось найти фотографий протеста семерых на Красной площади. Есть снимки, сделанные позже в память о той акции десять, тридцать лет спустя, но нет снимка тех нескольких минут, когда семеро стояли, протестуя против ввода танков в Чехословакию. В этом проекте оптика Бродского прежняя: внимательно рассмотреть детали, указать на их силу, которая способна превратить энциклопедическое знание о событиях в наше личное открытие, основанное на сопереживании. С другой



Илл. 2. Марсело Бродский, по фотографии Ладислава Биляка. Братислава. Из проекта "1968". 2016–2017. Графика по фотографии. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, пастель, цветной карандаш по фотографии. Собственность автора

стороны, в своем путешествии внутрь исторических фотографий Бродский часто поднимает из их глубин смыслы, изменяющие наши представления о событиях прошлого. Так, его комментарий, основанный на рассматривании фотографий и изучении публикаций СМИ в Бразилии, — это повтор лозунгов, которые были на демонстрации, запечатлены на фотографии, он лишь усиливает их, делает ярче — эти лозунги превращаются в басовый риф, пульсирующий на поверхности фотографии. Именно он заставляет взгляд метаться по снимку, выхватывая «Нет цензуре», короткие цветные платки университетских студентов и фразу «За свободу самовыражения» в центре композиции. Это Бродский, рассмотрев фотографию студенческих выступлений за независимость африканского Алжира, обращает внимание, что на всей фотографии, сделанной в университетском городке, нет ни одного темнокожего. И это он выносит в своем комментарии для зрителей на поверхность фотографии. Он рассматривает другую демонстрацию темнокожих, о которых пресса того времени писала как о неграмотном, «темном» (игра слов) населении, и обращает внимание, что у всех демонстрантов в руках листы с петицией, которую они скандируют вслух. Бродский буквально разрушает сложившиеся стереотипы истории: так, в той же Мексике не принято вспоминать студенческие волнения 1968 г., когда на площади Тлателолко были убиты сотни студентов, но на протяжении десятилетий, даже в университетской среде, в связи с 1968 г. было принято говорить о событиях в Париже, но не ворошить национальную память. Марсело, всматриваясь, изменяет нашу оптику видения истории через призму уже существующей в общественном сознании модели прошлого. Так, он замечает на фотографии демонстрации против режима Франко в Испании, как люди закрывают лица не от полиции, но от камер фотографов и телевизионщиков, которые выступают со стороны полиции — атмосфера доносительства, давления хуже в тот момент, душливее и страшнее, чем физическое насилие во время подавления демонстраций. Благодаря работе Бродского

фотографии оказываются более точным подтверждением мемуаров участников событий, чем можно было бы предположить: люди вспоминают об атмосфере в обществе, и, казалось бы, как идеи, эмоции — невидимое — может засвидетельствовать фотография. Но она может.

Проекты Бродского учат публику не только новым фактам о 1968 г. или о военной хунте в Аргентине в 1976–1983 гг., но дают метод, позволяющий внимательно вчитываться в то, что было показано свидетелями в изображениях.

Для аргентинского общества тема Мальвинской войны (или, как в Британской традиции, войны за Фолкленды) — одна из самых болезненных. Вспоминать о поражениях не любят ни в одной нации. Именно фотографы в Аргентине сделали многое для того, чтобы эта война из безмолвного темного пространства скрытой боли вышла на поверхность общественной дискуссии. Показывая прошлое, говоря о своей горечи, преодолеть ее. Хуан Травник (1950) во время той войны снимает историю о молодых [17]. Как фотожурналист он работает для новостных агентств непосредственно на фронте и наблюдает за юношами, вернувшись с фронта, в мирной жизни. Он не ровесник того большинства солдат, кого калечит эта война. Но и его поколение тридцатилетних (призванных резервистов) и тем более поколение тех, кто был на Мальвинах двадцатилетними, в Аргентине называют потерянными. Не из-за большого числа физических жертв среди участников той войны, но из-за психологической травмы, пережить которую были в состоянии далеко не все, с той войны вернувшиеся. Первые выставки Травника вызвали в Аргентине глухое сопротивление. Это сейчас, в статусе живого классика национальной фотографии, он говорит своим студентам о необходимости буквального следования по пятам события, фиксации каждого мгновения во время события, потому что постфактум при редакторской работе с отснятым материалом в нем проявляется все то, что было вне фокуса работающего фотографа и что есть абсолютное свидетельство истории (Илл. 3).

После 2000 г. одним из важнейших проектов о той войне стала работа Адриана Гройсмана «Швы» (2012-) [12;13]. Это видео и фотодокументация процесса постепенного сближения (и прощения — но это уже спойлер) бывших врагов, участников Мальвинской кампании с Британской и Аргентинской стороны. Это завершающая глава многочастного проекта «Голоса бури. Фолклендская Мальвинская война в следах и воспоминаниях». До нее немногие отваживались вернуться на поля тех сражений. Причин множество: посттравматический синдром, боль утраты; опасность пребывания на территории, до сих пор усеянной неразорвавшимися минами и снарядами. Острова превратились в «зону», которая так и не была возвращена к мирной жизни. Кроме того, для фотожурналистов (а это та сфера фотографии, в которой Адриана сформировалась) территория, где больше ничего не происходит — непривлекательна: нет события — нет фотографии. Но пройдя по полям сражений и буквально погружившись в пучину памяти, в том числе и снимая океан вокруг островов, Гройсман приходит к идее «Швов» [5, с. 62]. За этой работой годы исследования. Найти людей, которые сорок лет назад в дни войны противостояли друг другу: пилот и зенитчик, два офицера штаба, планировавшие сражения друг против друга, двое окопных солдат с разных сторон линии фронта. Она находит этих людей, делает их портреты. И превращается в месенджера, перенося фотографии от одного к другому. Она снимает аргентинского ветерана и показывает ему фотографию его «обидчика», снятую также в наши дни. И британцу показывает фотографию, сделанную перед этим в Аргентине. И предлагает сшить. Буквально соединить два портрета, своего собеседника и того, кто ему противостоял на Мальвинах. И документирует процесс работы. Каждый портрет был сделан в двух экземплярах и шит по обе стороны невидимой, но существовавшей более трех десятилетий линии фронта. Аргентинец сшивает портрет себя и британца. И второй сшивает себя и аргентинца. Мальвины и Фолкленд. Для кого-то эта работа была психологически тяжелейшим трудом, для кого-то к труду памяти добавлялось преодоление физическое, когда руки, искорёженные войной и болезнями, возрастом, почти не слушаются, и нужно преодолеть сопротивление своего тела, чтобы завершить начатое. И на несколько стежков сквозь ткань фотографии уходят мучительные часы (Илл. 4).

Безусловно, преодоление замалчивания истории — это задача, которая под силу фотографии и которая не может измеряться только в картонных фразах об актуальности проекта.

Когда в 2012 г. вышла книга фотографа Жильвана Баррето «Москожинья» [5] (Илл. 5), она, во-первых, воспринималась

как история памяти. Отдание фотографом долгов перед памятью своей семьи, своего детства, соседей, города, где он вырос, города-коммуны, который был построен бразильскими коммунистами и который был сметен с лица земли, а люди были изгнаны и частично физически уничтожены. Утопия, возникшая в 1960-х гг., и уничтоженная хунтой в 1969 г. Красный символ коммунистических убеждений строителей Москожинья превращается в красный финальный аккорд крови и убийства [13]. Сейчас, семь лет спустя, когда новоизбранный президент страны проводит военный парад в честь хунты, уничтожавшей граждан Бразилии, «Москожинья» звучит как предостережение. Художник предощущает те глубинные сдвиги в общественном сознании, которые, спустя семь лет после окончания его погружения на дно собственной памяти, теперь становятся видимыми, как тектонические сдвиги, происходящие в сознании нации. Переживание детской травмы изгнания и потери отражается в других проектах Баррето, его язык исполнен поэтическими метафорами, но за каждой из них стоит тактильная реальность воспоминаний.

В 2014 г. в Игуале (Ayotzinapa case) происходит массовое похищение и убийство студентов (были убиты 43 молодых человека). Вначале правительство пытается замалчивать причины и даже сам факт произошедшего. Но это убийство приводит к массовым манифестациям, в результате которых проводится официальное расследование, проходят аресты, суды. Это событие национального масштаба спустя недели становится достоянием мировых новостных каналов. Но то, что занимает несколько секунд в новостном выпуске world news, в реальности означает годы трагедий с непоправимыми последствиями. В 2016 г. Пабло Орtiz Монастеро (1952) публикует свой проект “Desaparecidos? (Исчезли?)” [9] — буквальная цитата из первых официальных комментариев после гибели молодых людей. Монастеро в месяцы протестов, приведших к расследованию и серии политических скандалов, работает и как фотожурналист, и как собиратель визуального архива. Множество его фотографий, сделанных в это время, никогда не нашли бы себе места в пространстве медиа (новостной) фотографии. И даже не могут быть формой журналистского расследования, но они стали авторской книгой. Серой, на плохой бумаге, напечатанной так же, как в самых дешевых местных типографиях за копейки местные жители печатали на последние деньги плакаты с призывами выходить на улицы, протестовать, не сдаваться (Илл. 6). И фотографиям этих плакатов на страницах тоже есть место. Книга становится связующим звеном между ночной невидимой жизнью уличного сопротивления, ночными, тем более невыразимыми



Илл. 3. Хуан Травник. Из проекта «Эхо войны. Мальдивы». 1970- . Фотография. Бумага, серебряно-желатиновая эмульсия, аналоговый процесс. Отпечаток 1990



Илл. 4. Адриана Гройсман. Швы. 2016. Фотография. Бумага, отпечаток по процессу Inkjet. Отпечаток 2018

иначе, чем в столкновении изображений, вызывающем эмоциональный отклик, переживаниями людей Игуаля и фактическим журналистским свидетельствованием массовости протестов и архивными документами расследования и фотографий жертв. Форма художественного проекта оказывается ковчегом, в котором сохраняется чувственное переживание реальности. Это капсула, обращение к которой погружает в состояние подлинного пребывания в истории. Полижанровость визуального материала собирается в компактную форму то ли книги, то ли тонкого буклета, как будто предназначенного для массовой раздачи публике.



Илл. 5. Жильван Барreto. Иллюстрация из книги «Москожинья», 2012. Фотография, цифровой коллаж. Бумага, отпечаток по процессу Inkjet. Отпечаток 2012

Возвращаясь к оптике всматривания в историю Бродского, изучение визуальных исторических архивов позволяет изменить стереотипы представления об эпохальных событиях.

Но этому в наши дни часто препятствуют ограничения доступа к информации, регулирующие Интернет. Двадцать пять лет назад Интернет воспринимался как преодоление охранительных барьеров, свобода доступа к информации. Эта сложившаяся мифологема Сети работает отчасти до сих пор, хотя уже не соответствует реальности. Мы мечтали о том, что благодаря Интернету не будет больше спецхранов библиотек и архивов, изучение прошлого станет доступным. Сейчас доступ



Илл. 6. Пабло Монастерио. Обложка книги «43». 2016. Фотография, цифровой коллаж. Отпечаток на папиросной бумаге по процессу Inkjet. Отпечаток 2018



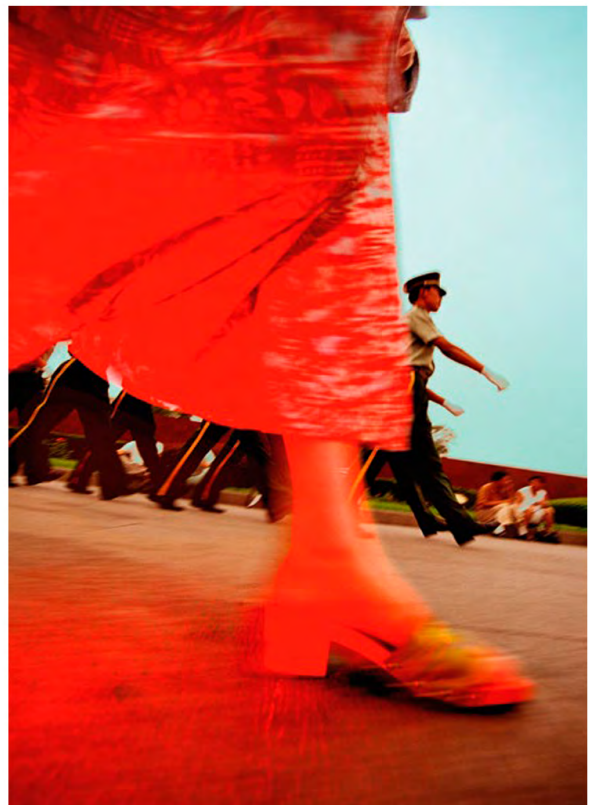
Илл. 7. Неизвестный автор. Художник Мо И во время одиночной манифестации. 1989. Цифровая копия оригинального отпечатка, 2018

к информации, отдельным темам, источникам регулируется на национальном уровне и глобальными корпорациями. По запросу Хуан Травник в аргентинском сегменте Интернета вы найдете более 1 000 000 источников, при уточнении — фотограф — число источников практически не изменится. При поиске в северо-американском сегменте Интернета число источников уменьшится в четыре раза и большинство будет посвящено однофамильцам, актерам, бизнесменам... в русском сегменте на русском языке результат близок нулю. И причина не в отсутствии публикаций на русском языке (немного, но они были), но в отсутствии протестов управляемым искусственным интеллектом маршрута поиска информации.

Не только знание культуры, истории страны, в которой вырастает тот или иной художник, не только знание его биографии становятся необходимой для исследователя базой, но подчас само знание о возможном предмете исследования превращается в право, которое необходимо завоевывать.

Каково представление западного мира о Тяньаньмэне, о событиях 4 июня? Это событие исключено из официальной истории в Китае, но о нем говорят. За пределами страны знание о выступлениях студентов основано на репортажах журналистов из-за рубежа. В фокусе — Пекин (собственно, один из немногих доступных для посещения иностранцами городов в КНР в конце 1980-х гг.). Что мы знаем о протестах в провинции? Например, о единичном протесте — перформансе художника Мо И (1958), прошедшего в одеждах для погребальной церемонии по улицам Тяньцзиня (Tianjin) 5 июня 1989 г.? (Илл. 7).

Фред Ричин в своей лекции «После фотографии: куда мы движемся?» [10] говорил о проекте «Четыре угла» («Four Corners») [14], который является структурированным инструментом исследования background/backcup фотографии. Помещение фотографии с перформанса Мо И в формуляр four corners ставит вопросы: а как это событие повлияло (на художника, на культурную ситуацию, на политическую ситуацию) в тот момент



Илл. 8. Мо И. Площадь Тяньаньмэнь. Из цикла «Красное платье Такако — гуляя по Пекину». 2004. Фотография. Отпечаток на шелке, термосублимационная печать

и в перспективе. Ответ будет отчасти не совпадать с возможными пред-ожидаемыми ответами: репрессии против художника были, он потерял работу «на благо общества» (он служил фотографом в анатомическом театре), оказался «свободным художником» (и поскольку такой категории в китайском социуме в тот момент не было — оказался вне общества), но остался жив. Влияние этого перформанса, заметка о котором была опубликована в местной газете, на общество изучать сложно, поскольку больше в официальных источниках никакой информации не было. Это было вычеркнуто из истории. И только собрание новых материалов, интервью с участниками события, их учениками, кругом зрителей может дать нам представление о влиянии. (В чем-то это представляется мне сопоставимым с демонстрацией семерых на Красной площади в 1968 г. в Москве). Мы можем увидеть в перспективе, как публичное несогласие художника с официальной политикой — протестный выход на улицу — сказался на развитии карьеры «отверженного» художника: есть монографии, издания в Японии и Гонг Конге, в Китае его знают, и в то же время в официальной арт-жизни его как будто нет.

Собственно, переработка исторического материала, рефлексия над ним, особенно над главными событиями собственного опыта художника — оказываются ключевым источником новых метафор в авторских художественных практиках. Говорим ли мы об исчезновении (позднее засвидетельствованной смерти) брата Марсело Бродского, о бегстве от преследования хунтой Адрианы Гройсман, родителей Жильвана Барreto, о пережитых годах под прессингом общественного порицания Мо И...

В этом исследовании для меня важно рассмотреть авторов, принадлежащих к одному поколению, двум близким между собой поколениям в искусстве: старший из авторов в истории фотографии — Травник, следующее поколение — Бродский, Гройсман, Монастерио, Мо И, за ними — поколение Барreto. Психологически можно говорить о близости их типов — бесстрашии в обращении к собственной боли. О внимательности и последовательности. (Один из участников про-

екта «Швы» Гройсман сравнивает ее на записи, не вошедшей в основной монтаж фильма, со следователем, который не отступает и доводит расследование до конца и дожимает подозреваемого до признания) [11]. При том, что все названные авторы в работе с формой могут быть отнесены к экспериментальным художникам, не только проверка исторических концепций (и замалчивания истории) на прочность, но и одновременно с тем идущий пластический эксперимент — история рассказывается не буквально, но театрализовано, экспрессивно, с введением новых элементов внутрь изображения (уличные шрифтовые афиши у Монастерио, рисование по отпечатку у Бродского, нити и текстиль в качестве основы для отпечатка — у Гройсман, использование проекций, мультиэкспозиции у Барreto, мультиэкспозиции и цветные фильтры у Мо И (Илл. 8)). Фактически, весь арсенал экспериментальной фотографии 1990-х гг. оказывается востребованным. И рабочим. Это действительно наднациональная общность визуального языка, использование эмоциональных кодов, которые срабатывают, даже когда письменный нарратив недоступен для понимания. Мы говорим об общности конструирования языка мета-поэтической фотографии внутри современного, информационного периода истории со свойственным ему глобалистическим набором семантических кодов. Одновременно подчеркнем сложное и неповторимое («генетическое») соединение трех элементов в творчестве каждого из названных авторов: глобальное, региональное, личное. Это иерархия по нисходящей. Восходящее движение: в их фотографиях экспериментальная форма, как мы указали, имеющая поколенческое сходство, и выражение личного стиля, интонации часто есть лишь оболочка ядра — того личного знания истории, очевидцем которой выступает автор.

Процесс чтения проектов арт-фотографии исходит из доверия к художникам как рефлексиирующим и независимым очевидцам политических событий, что и позволяет выявить специфику политической истории разных стран.

Список литературы:

1. Гройсман А. Швы // X Международный фестиваль фотографии PhotoVisa. Каталог фестиваля / Сост. И. Чмырева, под общ. ред. Е. Фурсовой. Краснодар: PhotoVisa, 2019. С. 62–63.
2. Май И. Лекции по истории изобразительного искусства. 1989–1992. Краснодарское художественное училище. Конспект (авторизованный)
3. Мо И. Красное // X Международный фестиваль фотографии PhotoVisa. Каталог фестиваля / Сост. И. Чмырева, под общ. ред. Е. Фурсовой. Краснодар: PhotoVisa, 2019. С. 58–61.
4. Якимович А. Выступление // Круглый стол, посвященный выходу издания «Позднесоветское искусство» (М., 2018). Организатор: РАХ. Место проведения: Российская академия художеств. 15.05.2019. Протокол круглого стола
5. Barreto G. *Moscouzinho*. Rio de Janeiro: Tempo Dimagem, 2012. 96 p.
6. Brodsky M. *Good Memory*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1997. 96 p.
7. Brodsky M. 1968: the Fire of Ideas. Mexico: Editorial RM, 2018. 66 p.
8. Mo Yi: 1983–89. Tokyo: Zen Photo gallery, 2016. 144 p.
9. Monasterio P. 43. Decaparecen? Paco Robles: Nazraeli Press. 2016. 56 p.
10. Ritchin F. After photography: where do we go from here? // Lecture at the Garage MCA, Moscow. 28.05.2019. Video record.
11. The official site of Adriana Groisman, Buenos Aires, Argentina – New York City, USA. URL: www.adrianagroisman.com (дата обращения: 29.05.2019)
12. The official video of the project of A. Groisman “Sutures”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ml1uKKVevBM> (дата обращения: 29.05.2019)
13. The official site of Gilvan Barreto, Rio de Janeiro, Brazil. URL: www.gilvanbarreto.com (дата обращения: 29.05.2019)
14. The official site of Four Corners visual research project, NYC, USA. URL: www.fourcorners.com (дата обращения: 29.05.2019)
15. The official site of Marcelo Brodsky, Buenos Aires, Argentina. URL: www.marcelobrodsky.com (дата обращения: 29.05.2019)
16. Travnik J. *Biografia* // The official site of Centro Virtual de Arte Argentino. URL: cvaa.com.ar/03biografias/travnik.php (дата обращения: 29.05.2019)

References:

- Barreto G. *Moscouzinho*. Rio de Janeiro, Tempo Dimagem Publ., 2012. 96 p.
- Brodsky M. 1968: *The Fire of Ideas*. Mexico, Editorial RM Publ., 2018. 66 p.
- Brodsky M. *Good Memory*. Buenos Aires, La Marca Editora Publ., 1997. 96 p.
- Groisman A. *Sutures*. 10th International Festival of Photography PhotoVisa. Catalogue. Krasnodar, PhotoVisa Publ., 2019, pp. 62–63.
- Mai I. *Leksii po istorii izobrazitel'nogo iskusstva (Lectures on History of Fine Arts)*. 1989–1992. Krasnodar Art college. Abstract (authorized) (in Russian)
- Mo Yi. Red. 10th International Festival of Photography PhotoVisa. Catalogue. Krasnodar, PhotoVisa Publ., 2019, pp. 58–61.
- Mo Yi: 1983–89. Tokyo, Zen Photo gallery Publ., 2016. 144 p.

Monasterio P. *43. Decaparecen?* Paco Robles, Nazraeli Press Publ., 2016. 56 p. (in Spanish)

Ritchin F. *After Photography: Where Do We Go from Here? Lecture at the Garage MCA, Moscow.* 28.05.2019. Video record.

The official site of Adriana Groisman, Buenos Aires, Argentina – New York City, USA. Available at: www.adrianaagroisman.com (accessed: 29.05.2019)

The official site of Four Corners visual research project, NYC, USA. Available at: www.fourcorners.com (accessed: 29.05.2019)

The official site of Gilvan Barreto, Rio de Janeiro, Brazil. Available at: www.gilvanbarreto.com (accessed: 29.05.2019)

The official site of Marcelo Brodsky, Buenos Aires, Argentina. Available at: www.marcelobrodsky.com (accessed: 29.05.2019)

The official video of the project of A. Groisman "Sutures". Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ml1uKKVevBM> (accessed: 29.05.2019)

Travnik J. Biografia. *The official site of Centro Virtual de Arte Argentino.* Available at: cvaa.com.ar/03biografias/travnik.php (accessed: 29.05.2019)

Yakimovich A. Speech. *Round Table Dedicated to the Issue of the Book Pozdnesovetskoe Iskusstvo (Late Soviet Art). (Moscow, 2018).* Organizer: Russian Academy of Arts. Place: Russian Academy of Arts. 15.05.2019. Protocol (in Russian)