

УДК 77(477)»19»(091):930.25

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.26>

ФОТОПРОЄКТ ЯК ПРОСТІР РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ: МЕТОДОЛОГІЯ МАНІПУЛЯТИВНОГО ЗВЕРНЕННЯ У ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ ФОТОГРАФІЇ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТІВ DOCUMENTA 1950–1970-Х РОКІВ)

Тарасов Володимир Володимирович¹, Мархайчук Наталя Віталіївна²

¹ кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри методології крос-культурних практик,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Харків, Україна,
e-mail: tarasovvv1977@gmail.com, orcid: 0000-0003-2164-9135

² кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан факультету аудіовізуального мистецтва,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Харків, Україна,
e-mail: natalkakharkiv@gmail.com, orcid: 0000-0002-2321-9107

Анотація. Метою статті є вивчення на прикладі фотопроектів Documenta 1950–1970-х років феномену маніпулятивного звернення як, передусім, невід’ємного компонента проектної культури у дискурсі сучасної фотографії.

Методологія. У дослідженні використано методи історико-хронологічного та компаративного аналізу, які дали змогу визначити та інтерпретувати фотопроекти Documenta як самодостатню проблему. Для дослідження конкретних проектів, а також окремих творів було задіяно методи образно-стилістичного та композиційного аналізу.

Результати. Проведене дослідження засвідчує, що Documenta не лише відстежує нові явища в мистецтві, а й активно формує їхні якості та змісти, користуючись власною ареною як експериментальним майданчиком. Так, відомий сьогодні субжанр так званого репортажного пейзажу виник на початку нульових років у рамках кількох авторських репрезентацій, що досліджували вплив художності місця на сприйняття повсякденних подій. Проекти Documenta є важливим простором взаємодії кураторського та авторського бачення у межах фотографічної культури. Виставка акумулює практично весь існуючий художній спектр сучасного візуального мистецтва. Саме тому проекти, які мають фотографічну природу, часто демонструються в рамках Documenta не як фотомистецтво, а як щось інше – нове, не узагальнене термінологічно та інституційно. Той факт, що подібні проекти не ідентифікують себе як фотомистецтво, на наше переконання, потребує окремого осмислення. На даному етапі звернемо увагу на очевидну відмінність між автономним статусом «митця-фотографа» та так само виразно автономною опцією «митця, що створює зображення».

Наукова новизна. У статті показано, що синтетична властивість Documenta як актуального майданчика, націленого на пошук міжвидових та міжжанрових особливостей, надає широкі можливості для типологізації сучасного фотомистецтва.

У хронологічних рамках 1950–1970-х років відбулася якісна зміна репертуару та концептуального бачення сутності фотопрактик. Саме на цій основі в сучасне актуальне середовище фотографії повернулися аналогові практики, проте вже із цілим багажем нових висловлювань та нових візуальних контекстів. Це дає змогу розглядати матеріали проєктів Documenta як украй впливовий чинник для формування феноменології фотографії як органічної частини contemporary art.

Практична значущість. Результати дослідження можуть бути використані як у навчальній, так і в науково-дослідній царині.

Ключові слова: Documenta, фотопроект, художня репрезентація, маніпулятивне звернення, дискурс сучасної фотографії, contemporary art, фотографія contemporary art.

ВСТУП

Еволюція Documenta як форуму сучасного мистецтва має розлогу дослідницьку автономію. За понад сімдесят років свого існування цей проєкт сформував безліч художніх феноменів та виявив чимало актуальних лакун у генезисі сучасного мистецтва. Однією з таких «мігруючих» транзитних проблем стала феноменологія фотографії. У цьому контексті слід відзначити зміну ролі та місця фото у самій структурі Documenta як своєрідного художнього маніфесту актуальних практик.

Виставка Documenta була створена у післявоєнний час, і це значною мірою вплинуло на її базову концепцію. Автори проєкту Анрольд Бодє та Вернер Хафтманн зосередили основну увагу на тематиці відновлення відносин Німеччини з мистецтвом та культурою решти Європи. Найперша Documenta 1955 р. була концептуально створена А. Бодє як технологія відновлення культурної спадщини. Очевидна мета цього культурного меседжу полягала в тому, аби створити компенсаторні художні механізми для поствоєнного мистецтва. Саме тому перші кілька виставок Documenta були спрямовані на повернення до художнього контексту тих напрямів та шкіл, які за часів нацизму відверто маргіналізувалися (передусім так зване дегенеративне мистецтво).

Таким чином, на перших трьох виставках Documenta фотографія не мала статусу окремого мистецького напрямку. Проте важливо звернути увагу на те, що активно тривала документальна та репортажна фотозйомка виставок, що все одно формувало інтерпретаційний простір експозицій та саму подію як безпосередню реалізацію актуального мистецтва [19, р. 5].

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Дослідженням феноменології фотографії у рамках Documenta можна виокремити в окремий напрям мистецтва, де інтерпретація та аналіз фотографії безпосередньо

реалізуються як репрезентативна художня практика. Досить часто розлогість охоплення проблеми та аналіз концептуального середовища конкретних фотопроектів дають змогу більш глибоко дослідити контексти та змістовний складник маніпулятивної «поведінки» фотографії, що яскраво показано у роботах Анни Сігрідур Арнар [1], В. Грасскампа [8], Клауса Гунті [9] та інших дослідників.

Варто відзначити специфіку дослідницької літератури щодо взаємозв'язку з практичним складником фотографічних студій. Дослідження наукової літератури такого типу, безумовно, має відбуватися паралельно з аналізом проєктних референцій, а також, в окремих випадках, конкретних художніх творів, що здійснено у роботах Нанни Гейденрайх [10], Барбари Родрігес Муньос [17], Єви Кіт (у порівнянні з проєктами Венеційської бієнале) [13] тощо. Це привносить до історіографічного аналізу певний жанровий дисбаланс, який, із нашої точки зору, є виправданим. Візуальність багатьох актуальних фотопроектів часто не може бути сепарована від експозиційного та репрезентативного контексту без помітної втрати змістовної природи.

МЕТА

Вивчення на прикладі фотопроектів Documenta 1950–1970-х років феномену маніпулятивного звернення як, передусім, невід'ємного компоненту проєктної культури у дискурсі сучасної фотографії.

РЕЗУЛЬТАТИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

В. Грасскамп відзначає цікаву особливість Documenta1: з експонатів, із якими на самому початку експозиції стикалися відвідувачі виставки, лише третина належала до творів образотворчого мистецтва [8, р. 166]. Базові об'єкти виставки були фотопанелями, які виглядали як великі стіни фотографічних зображень. Ідея полягала в тому, аби створити

атмосферний експозиційний контекст: глядачеві пропонувалося рух уздовж репрезентації історичних творів мистецтва різних культур та періодів [6, р. 87–88].

На нашу думку, у сучасних обставинах подібне рішення досить очевидно виявляє вагомість фотографії не лише як інструмента фіксації, а й як художньо-образного засобу, що здатен сформувати концептуальне відношення до проблеми. Зазначену особливість експозиції використовують навіть у сучасних виставкових просторах, особливо там, де є потреба в репрезентації елементів, які є різними за видами, жанровими та типологічними властивостями. Для прикладу, згадаємо проведене нами дослідження семантики експозиційного простору Національного музею Г. Сковороди [2, р. 18–20].

Важливу виявилася роль образотворчого потенціалу фотографії у знаменитій залі № 12, де експонувалися фотопортрети художників так званого дегенеративного мистецтва, які переслідувалися нацистами. Фотостіни цієї вузької зали стали своєрідним меморіалом, де великі фотографічні портрети, за словами В. Граскампа, «персоналізували історичну проблему модернізму» як проблему вибору статусу та значення [8, р. 173].

Таким чином, незважаючи на те що фотографії усе ще відмовляли в художній автономії, розглядаючи її як допоміжний та інструментальний засіб, утвердження її основних художніх властивостей та незаперечно широкий спектр впливу на глядача стали цілком очевидними. Це, безумовно, вплинуло на характер репрезентації фотографії у рамках виставок Documenta, а також на зміцнення її автономного статусу.

Уже третя та четверта виставки Documenta поступово розширили художню арену мистецтва модернізму, виходячи за межі першої половини ХХ ст. Куратори почали включати у програму актуальні проекти, що, своєю чергою, за висновком дослідників, спричинило появу «тріщин» у стабільній структурі художньої ієрархії [1, р. 152]. Зокрема, багато арткритиків відкрито виступили проти явно упередженого ставлення авторів Documenta до проблематики медіа, експериментальних фотографічних технік та міжвидових зв'язків мистецтва. Абсолютно незрозумілою була відсутність у програмі арткіно, перформансу, актуально звучали і закиди щодо оновлення про ролі та місця фотографії у структурі сучасного мистецтва.

Наприклад, у рамках Documenta 3 у 1964 р. був зроблений основний наголос на рисунку – це був головний проект, навколо

якого формувалися дослідницьке середовище, дискусії та арткритика. Велику увагу було приділено кінетичній скульптурі. При цьому обидва напрями, за словами М. Чейз, отримали фотографічну репрезентацію далеко за межами репортажного фото. Але при цьому художня мова фотографії залишилася незатребуваною в самодостатній якості та не здобула власного проблемного сюжету в контексті виставки [5, р. 81].

Слід звернути увагу, що Хафтманн (один із кураторів Documenta) брав активну участь у дискусіях і багато рефлексував щодо проектів. Проте у центрі його уваги перебували периферійні теми, а проблематику актуальних на той час мистецьких трендів – пап-арту та фотореалізму він категорично заперечував [12, р. 6].

Таким чином, у рамках Documenta-4 куратори надавали перевагу мейнстрімному мистецтву США, оминувши увагою кілька яскравих та актуальних феноменів, у тому числі у просторі розвитку фотографії.

На думку К. Хопкінс, до таких, перш за все, слід віднести сюрреалізм, творчість Френсіса Бекона, а також уже згаданий фотореалізм. Незважаючи на це, фотографія все одно знайшла своє місце в експозиційному просторі Documenta і була помічена глядачами та критиками. Здебільшого це стосувалося репрезентаційного інструментарію пап-арт та оп-арт. Проте візуальна очевидність присутності фотографії викликала щонайменше критичні запитання. Так, американські художники (наприклад, Енді Ворхол) активно використовували фотопренти, авторську сюжетну фотографію та концептуальне (доопрацьоване) фото [11, р. 102].

Справжній прорив фотографії як повноцінного «видового» мистецтва відбувся в рамках Documenta 5 (1972), яку концептуально сформував видатний швейцарський арткуратор Харальд Зеєманн.

Своєрідним культурним героєм Documenta 5 став Чарльз Вілп – фотограф, графік та дизайнер, уже відомий на той момент у Німеччині як арттуру рекламної фотографії. За результатами роботи форуму його персональна виставка була відзначена премією Non plus ultra [14].

Робота Вілпа над створенням образу «монахинь» отримала окрему сторінку історії Documenta. Як практики з фотографічного адвертайзінгу не лише представив результати проекту, але й правильно визначив рамки репрезентації, сформував потрібний контекст та вніс фотографію до дослідницького нарративу арткритиків. Проект Вілпа вплинув на статус

фотографії як актуальної практики, оскільки глядач наочно переконався у складності художньої механіки фотозйомки, роботи з натурою, формування художнього середовища тощо. Це представило фотохудожника як самостійного автора, який має автономну художню територію, а його висловлювання формується згідно з ідентичними культурними, технічними та естетичними канонами.

Загалом виставка Вілпа включала ретроспективу його творчості за останнє десятиліття, а також скандальну рекламну фотосерію для «Афрі-коли», яка тривалий час буда своєрідною візитівкою манери художника. У загальній концепції Зеєманна, орієнтованій на дослідження міжпредметних просторів мистецтва та повернення художніх творів у «картинний» і «галерейний» простір, роботи Вілпа стали наочним прикладом тестування властивостей сприйняття реальності за допомогою медійної природи фотографії та репрезентативної сили її художньої мови. Його фотороботи демонстрували маніпулятивну художню парадигму як цілком законну, нормативну «територію» фотографії, коли за допомогою реалізму фотозображення можна створювати ілюзорні висловлювання та маніпулювати змістом.

На нашу думку, у подібному контексті зіткнення художнього твору з реальністю в матеріалах Documenta було представлено й перформативний проєкт Ребеки Хорн «Єдиноріг», заархівований із використанням фотографії. Симптоматично, що за висновком австрійської дослідниці Нанни Гейденрайх, робота Ребеки Хорн була прямою цитатою картини Фріди Кало «Зламана колона» (1944), яка, своєю чергою, мала власні фотографічні та кінематографічні першоджерела [10, р. 61].

Художниця заявляла про дослідження впливу костюма та одягу на морфологію тіла, пластику руху та соціальну поведінку людини. Сама суть дії полягала в тому, щоб запропонувати моделі, одягненої в дивний стрічковий одяг із довгим рогом на голові, сформувані певну тілесну пластику, що межувала би з ефектом сприйняття скульптури.

Окрім самого проєкту, художниця представила в експозиції детальний план-конструкцію втілення в образ єдинорога разом із псевдокресленнями та фотографічними слайдами-схемами. Звернено увагу на те, що з погляду методології роль фотографії у цьому проєкті, безумовно, вторинна. Проте водночас проєкт засвідчив категоричну неможливість повного вилучення фотографії із загальної системи репрезентації, а також здатність фотографії як автономної художньої

мови виступати в ролі маніпулятивного методу звернення та інтерпретації.

Проблематика дійсності як об'єкта репрезентації опинилася і в об'єктиві уваги куратора Documenta Харальда Зеєманна, що також позначилося на подальшому статусі фотографії.

В одному з просторів Documenta Зеєманн поєднав у рамках спільної експозиції двох художників, що представляє різні аспекти «документування» та «дослідження» реальності: Бена Вотє (відомого під псевдонімом BEN) та Поля Саркіяна. Інсталяція Вотє L'armoire d'Arman («Гардероб Армана») нагадувала меблеву шафу з великою кількістю відділень, надбудов та вмонтованих елементів. Його зв'язок із реальністю цього об'єкта декларувався виключно матеріальною фіксацією конструкції. Водночас величезна фоторобота Поля Саркіяна, виконана у жанрі фотореалізму, представляла фрагмент реального місця з життя рибальського селища, але сприймалася як фантазмагорія. Сучасний глядач не мав необхідного предметного досвіду для сприйняття фотографії як відбитка реальності.

На нашу думку, подібний обмін естетичними властивостями та мистецькими засобами виразності став украй важливим для визначення ролі фотографії у практиці актуального мистецтва. Цей приклад наочно продемонстрував, як створена у контексті фотореалізму робота здатна змінювати свої художні властивості у різних контекстах та у взаємодії з іншими видами мистецтва.

Documenta 6 (1977), на думку дослідників, опинилася в непростій ситуації конкуренції з високою планкою попереднього форуму. Створена Х. Зеєманном концепція відкрила цілу низку нових ліній у розвитку актуальних практик, а також по-іншому позначила роль фотографії в генезі мистецтва. Нова кураторська концепція зосередилася на проблематиці дослідження мистецького та соціального контексту медіа. Її мета полягала в тому, щоб розширити традиційні форми мистецтва за допомогою можливостей сучасних засобів масової інформації, що, природно, вплинуло на статус фотографії. Як одне з органічних явищ медіакультури фото не потребувало окремої презентації. Проте проблематика естетики фотографії, її «музейних» та «галерейних» властивостей актуалізувала ідею повноцінного представлення кіно, відео та фото в уже існуючому мистецькому середовищі.

Фраза «Фотографія дозріла для музею» стала слоганом найбільшої на той момент ретроспективи історії фотографії, яку створили

спеціально запрошені куратори Клаус Хоннеф та Евелін Вайс. Розмах запланованої ними виставки виявився настільки колосальним, що кураторам довелося відмовитися приблизно від однієї п'ятої місця для розміщення робіт. У результаті Documenta 6 представили близько 1 тис робіт від 128 фотографів.

Важливо відзначити, що, на думку арт-критиків, ця виставка стала своєрідною легітимацією для цілої низки фотохудожників, яких досі не визнавали у подібному статусі. Таку думку у дещо завуальованій формі висловив Клаус Гунті, намагаючись «вписати» до сучасної художньої культури тих авторів, що на момент виставки не мали мистецького статусу. Експозиція Documenta 6 нагадувала енциклопедію, що канонізує еволюцію фотографії, історію становлення фотографічної образності, а також пропонує своєрідний «іменний» літопис (тезаурус) авторів [9].

Окремо слід звернути увагу на традиції Documenta до видання якісних фото-каталогів, що також вплинуло на особливу роль та місце фотографії у рамках цього форуму сучасного мистецтва. Починаючи з другої Documenta, каталоги побудовані так, що самі по собі є цілком самодостатніми художніми проектами. Своєю чергою, це дає підстави для міркувань щодо взаємодії графічного дизайну та фотографії, їх міжвидової репрезентації та суміщення естетичних «територій».

Особливо очевидним це стало під час роботи шостого форуму. Documenta представила безліч медійних продуктів, які в момент їх фіксації за допомогою фотографії набували іншої художньої форми. Відмінності, наприклад, відеоарту та його фіксації у каталозі виставки виявили цілу низку видових властивостей фотографії як мистецтва. Стало зрозуміло, що фото є самостійною та автономною територією актуальних практик, яка орієнтована на власну інтерпретацію дійсності. Як писав оглядач альбому Documenta 6, «книга містить понад 100 випадків, коли фотокадр затримує тимчасовий потік фільмів та відеороликів виставки. Фотографії в альбомі постійно анонсують самі себе як побудовані наративи та естетизовані дії, порівнюючи себе з іншими типами «художніх» образів, такими як картини, гравюри чи фільми» [20, р. 295].

Важливо підкреслити, що у подальших проектах Documenta роль фотографії вже ніколи не перебувала у маргінальному фокусі. І вже в контексті Documenta-10 фотографія функціонувала в усьому різноманітті своєї художньої мови, охопивши також і суміжні території образотворчого мистецтва, насамперед колаж, реді-мейд, інсталяцію та відео-арт.

Наприклад, проект Герхарда Ріхтера «Атлас» складався з величезного обсягу фотографій, як «живих», так і знайдених (переважно вирізаних із газет чи журналів). Франческо Джавері звертає увагу на те, що Ріхтер збирав цей матеріал із 1962 р., перебуваючи у концептуальному полоні власної художньої ідеї як у своєрідному просторі соціальної пам'яті. Зрештою, його вкрай суб'єктивна думка щодо історію Німеччини, проведена та показана через оптику особистого простору сімейних фотографій та реакцій на події, стала майже ізоморфною моделлю громадської еволюції німецької спільноти. По суті, суб'єктивні засоби та методологія призвели до об'єктивації образного контексту [7, р. 230–237].

Архів доби (майже вся друга половина ХХ ст.) вийшов у край фотографічним. Фото в рамках «Атласу» працює одночасно як інструмент оповідання, інтерпретації, художнього узагальнення та фіксації естетики відповідного часу і містить очевидний потенціал для узагальнення.

ВИСНОВКИ

Documenta не лише відстежує нові явища в мистецтві, а й активно формує їхні якості та змісти, користуючись власною ареною як експериментальним майданчиком. У цьому сенсі важливо підкреслити, що відомий сьогодні субжанр так званого репортажного пейзажу виник на початку нульових років у рамках кількох авторських репрезентацій, що досліджували вплив художності місця на сприйняття повсякденних подій.

Проекти Documenta є вагомим простором взаємодії кураторського та авторського бачення у межах фотографічної культури. Виставка акумулює практично весь існуючий художній спектр сучасного візуального мистецтва. Саме тому проекти, які мають фотографічну природу, часто демонструються в рамках Documenta не як фотомистецтво, а як щось інше – нове, не узагальнене термінологічно та інституційно. Той факт, що подібні проекти не ідентифікують себе як фотомистецтво, на наше переконання, потребує окремого осмислення. На даному етапі звернемо увагу на очевидну відмінність між автономним статусом «митця-фотографа» та так само виразно автономною опцією «митця, що створює зображення».

Синтетична властивість Documenta як актуального майданчика, націленого на пошук міжвидових та міжжанрових особливостей, дає широкі можливості для типологізації сучасного фотомистецтва.

У хронологічних рамках 1950–1970-х років відбулася якісна зміна репертуару та концептуального бачення сутності фотопрактик. Саме на цій основі в сучасне актуальне середовище фотографії повернулися аналогові практики, проте вже із цілим багажем нових висловлювань та нових візуальних контекстів. Це дає змогу розглядати матеріали проєктів Documenta як украй впливовий чинник для формування сучасної феноменології фотографії.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Arnar Anna Sigrídur. Books at Documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol. *documenta: Curating the History of the Present* by Nanne Buurman & Dorothee Richter. *Oncurating*. Issue33. P. 151–165.

[2] Bondarenko I., Tarasov V. The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia / Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 2023. Vol. 11, p. 5–22.

[3] Cachia A., Gioni M. Curating loose definitions: Inspiration «outside» the canon. *Art Journal*. 2017. T. 76. №. 3–4. P. 112–119, p. 112–113.

[4] Cavazzuti F. 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*, 2023. 59 (1). P. 763–786.

[5] Chase M. Documenta III. Kassel, 1964. *British Journal of Aesthetics*. 1965. T. 5. №. 1. P. 81–83.

[6] Downey A. The Spectacular Difference of Documenta XI. *Third Text*, 2003. 17 (1), p. 85–92.

[7] Giaveri F. El Atlas de Gerhard Richter. *Anales de historia del arte*. Universidad Complutense de Madrid. 2011. T. 21. P. 225–239.

[8] Grasskamp W. «Degenerate Art» and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed. *Museum Culture*. Routledge. 2004. P. 183–214.

[9] Gunti C. *Digital Image Systems: Photography and New Technologies at the Düsseldorf School*. 2020. 352 p.

[10] Heidenreich, N. *Eyelips On Tejal Shah's Between the Waves*. Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna Eva Blimlinger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler (Series Eds.) 2008. Volume 17. T. 23. № 1. p. 59–69.

[11] Hopkins C., Whyte I. B., Simón Marchán Fiz. «Documenta 4 in Kassel» / translated from Spanish by Isabel Adey, originally published as «Documenta 4 de Kassel», in *Goya* (September–October 1968): 113–119 (excerpts). *Hot Art, Cold War–Southern and Eastern European Writing on American Art 1945–1990*. Routledge. 2020. P. 98–102.

[12] Janssen N.C., Kunstgeschiedenis D., Bavelaar B.H. *Ohne Titel: Een onderzoek naar de visie en receptie van Documenta 7, 8 en IX*. Universiteit Utrecht, augustus 2000. 113 p.

[13] Kit W.M.E. Representation and identity issue between globalism and localism: The case of Hong Kong

pavilion at the Venice Biennale. *SAJ-Serbian Architectural Journal*. 2015. T. 7. №. 2. P. 173–190. p. 179–180.

[14] Manchanda Catharina. Reconsidering the object of photography: German artists, curators and critics in light of Documenta 5. *City University of New York*. 2005. 606 p.

[15] Marazzi A. An Encyclopedic Art Biennale in Venice. *Visual Anthropology*. 2014. T. 27. №. 3. P. 276–301, p. 279–280.

[16] Markhaychuk N., Tarasov V. Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. 2018. № 4. P. 110–123.

[17] Muñoz B.R. *Eva Kot'átková: mental armours*. Afterall: Online. 2014 (February). P. 35–41 [in English].

[18] O'Dwyer Rachel. *Outside of borders .State Machines: Reflections and Actions at the Edge of Digital Citizenship, Finance, and Art*. n. pag. Print. 2019. P. 83–93, p. 84.

[19] Shobeiri A. *Documenta14 in ruins*. Participation and antiquity in the 14th edition of Documenta. MA Thesis Arts and Culture: Leiden University; Faculty of Humanities, 2019. 62 p.

[20] *The Photograph and the Album: Histories, Practices, Futures* / Jonathan Carson, Rosie Miller, Theresa Wilkie; Ed. Jonathan Carson. *MuseumsEtc*, 2013. 400 p.

REFERENCES

[1] Arnar, Anna Sigrídur. Books at Documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol. *documenta: Curating the History of the Present* by Nanne Buurman & Dorothee Richter. *Oncurating*. Issue33. P. 151–165 [in English].

[2] Bondarenko, I., & Tarasov, V. (2023). The Syntax and Semantics of Modelling Exhibition Spaces: A Case Study of the Hryhorii Skovoroda National Literary and Memorial Museum, Ukraine. *Muzeológia / Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. vol.: 11, p. 5–22 [in English].

[3] Cachia, A., & Gioni, M. (2017). Curating loose definitions: Inspiration «outside» the canon. *Art Journal*. T. 76. №. 3–4. P. 112–119., p. 112–113 [in English].

[4] 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].

[5] Chase, M. (1965). Documenta III. Kassel. *British Journal of Aesthetics*. 1965. T. 5. №. 1. P. 81–83 [in English].

[6] Downey, A. (2003). The Spectacular Difference of Documenta XI. *Third Text*, 17(1), 85–92 [in English].

[7] Giaveri, F. (2011). El Atlas de Gerhard Richter. *Anales de historia del arte*. – Universidad Complutense de Madrid. T. 21. P. 225–239 [in English].

[8] Grasskamp, W. (2004). «Degenerate Art» and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed. *Museum Culture*. Routledge. P. 183–214 [in English].

[9] Gunti, C. (2020). *Digital Image Systems: Photography and New Technologies at the Düsseldorf School* (352 p.) [in English].

[10] Heidenreich, N. (2008). *Eyelips On Tejal Shah's Between the Waves*. Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna Eva Blimlinger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler (Series Eds.) Volume 17. T. 23. № 1. C. 59–69 [in English].

[11] Hopkins, C., Whyte, I. B. Simó,n Marchán Fiz. (2020). «Documenta 4 in Kassel» / translated from Spanish by Isabel Adey, originally published as «Documenta 4 de Kassel», in *Goya* (September–October 1968): 113–119 (excerpts). *Hot Art, Cold War–Southern and Eastern European Writing on American Art 1945–1990*. Routledge. P. 98–102 [in English].

[12] Janssen, N.C., Kunstgeschiedenis, D., & Bavelaar, B.H. (2000). *Ohne Titel: Een onderzoek naar de visie en receptie van Documenta 7, 8 en IX*. Universiteit Utrecht, augustus 2000. 113 p.

[13] 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*. T. 7. №. 2. P. 173–190. p. 179–180 [in English].

[14] Manchanda, Catharina. (2005). *Reconsidering the object of photography: German*

artists, curators and critics in light of Documenta 5. City University of New York. 606 p. [in English].

[15] Marazzi, A. (2014). An Encyclopedic Art Biennale in Venice. *Visual Anthropology*. T. 27. № 3. P. 276–301, p. 279–280 [in English].

[16] Markhaychuk, N., & Tarasov, V. (2018). Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. №4. 110–123 [in English].

[17] Muñoz, B.R. (2014). *Eva Kot'átková: mental armours*. Afterall:Online. 2014 (February). P. 35–41 [in English].

[18] O'Dwyer, Rachel. (2019). *Outside of borders .State Machines: Reflections and Actions at the Edge of Digital Citizenship, Finance, and Art*. – n. pag. Print. P. 83–93, p. 84. [in English].

[19] Shobeiri, A. (2019). *Documenta14 in ruins. Participation and antiquity in the 14th edition of Documenta*. MA Thesis Arts and Culture: Leiden University; Faculty of Humanities, 2019. 62 p.

[20] *The Photograph and the Album: Histories, Practices, Futures* / Jonathan Carson, Rosie Miller, Theresa Wilkie; Ed. Jonathan Carson. MuseumsEtc, 2013. 400 p. [in English].

ABSTRACT

Tarasov V., Markhaichuk N. Photo project as a space of representation: the methodology of manipulative appeal in the discourse of modern photography (on the example of Documenta projects of the 1950s–1970s).

The purpose of the article is to study the phenomenon of manipulative appeal as an integral component of project culture in the discourse of modern photography (on the example of the Documenta photo projects of the 1950s–1970s).

Methodology. The research used the methods of historical-chronological and comparative analysis, which made it possible to define and interpret the Documenta photo projects as a self-sufficient problem. The methods of figurative and stylistic and compositional analysis were used to study specific projects, as well as individual works.

The results. The conducted research proves that Documenta not only monitors new phenomena in art, but also actively shapes their qualities and contents, using its own arena as an experimental site. It is important to emphasize that the subgenre of «reportage landscape» emerged in the early 2000s within the framework of several author's representations that investigated the impact of place aesthetics on the perception of everyday events. Documenta projects are an important space for the interaction of curatorial and authorial vision within photographic culture. The exhibition accumulates almost the entire existing artistic spectrum of modern visual art. That is why projects that have a photographic nature are often shown within the framework of Documenta not as photo art, but as something else – new, not generalized terminologically and institutionally. The fact that such projects do not identify themselves as photo art, in our opinion, requires a separate interpretation. At this stage, let's pay attention to the obvious difference between the autonomous status of the «artist-photographer» and the equally distinctly autonomous option of the «artist who creates images».

Scientific novelty. The article shows that the synthetic property of Documenta as a relevant platform aimed at the search for cross-species and cross-genre features

provides ample opportunities for the typology of contemporary photo art. In the chronological framework of the 1950s – 1970s, there was a qualitative change in the repertoire and concepts of photo practices. It is on this basis that analog practices returned to actual photography, but already in the context of new expressions and new visual points of view. This allows us to consider Documenta projects as a factor in shaping the phenomenology of photography as a part of contemporary art.

Practical significance. *The results of the research can be used both in the educational and in the research field.*

Keywords: *Documenta, photo project, artistic representations: manipulative appeal, discourse of modern photography, contemporary art, photography of contemporary art.*

AUTHOR'S NOTE:

Tarasov Volodymyr, PhD in History, Associate Professor, Department of Cross-Cultural Practice Methodologies, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine, e-mail: tarasovvv1977@gmail.com, orcid: 0000-0003-2164-9135.

Markhaichuk Nataliia, Ph.D in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Television of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine, e-mail: natalkakharkiv@gmail.com, orcid: 0000-0002-2321-9107.

Стаття подана до редакції 26.06.2024.