

УДК 091

М. С. Кириченко

ПОСТ-ФОТОГРАФІЯ ЯК ПОСТ-ФІЛОСОФІЯ: «PHOTOGRAPHIC EVANGELS»

Київський національний університет імені Тараса Шевченка;
mskiri4@gmail.com

Анотація. З розвитком технологій, засобів відображення та передачі реальності, фотографія втрачає свою місію та з позиції суто технічної концептуалізації дійсності переходить у сферу пост-фотографії, а, відповідно, і пост-філософії, де фотографія стає джерелом філософських смислів, інтерпретацій, тлумачень. Пост-фотографічність, що характеризується постійними маніпуляціями із зображенням та дигіталізація, змушують переглянути феномен «фотографії», яка фактично припинила своє існування в якості «референта», а набула ознак «дезирента» (від фр. *Désirer* - бажати) та стала елементом у структурі капіталізму і споживацтва. Розвиток технологій – це не єдина причина, чому фотографія стала пост-фотографією, а, відповідно, предметом пост-філософських рефлексій. У цифровому середовищі фотографія занадто інтенсивно мутує й трансформується. Наразі мова вже йде про гіпер-фотографію, яка може виявитися фальшивкою, створеною з метою викликати сенсацію або налякати людей голлівудськими методами, а може стати досить цінною. У такий же спосіб рух від безперервності аналогового зображення до дискретності цифрового призвів до створення цифроквантової фотографії, яка занурює в ймовірнісну неоднозначність не лише глядача, але й дослідника.

Ключові слова: фотографія, пост-фотографія, гіпер-фотографія, цифроквантова фотографія, «рекурсивне фото», реальність, дійсність, digitalisation, пост-філософія.

Вступ

Фотографія дає нове розуміння нових реальностей. Фактично, з моменту, коли вона виступає самостійним джерелом інформації, її можна вважати предметом філософії, або, радше, пост-філософії. «Фото – це тонкий зріз часу і простору. У світі, де панує фотографічне зображення, всі кордони («кадр») здаються довільними. Все можна відокремити, відокремити від чого завгодно іншого – треба тільки потрібним чином вибудувати рамку навколо об'єкта. (І, навпаки, можна що завгодно до чого завгодно «приєднати».) Фотографія підкріплює номіналістський погляд на соціальну реальність як на щось, що складається з маленьких елементів, очевидно, незліченних – так само як знімків чого завгодно можна зробити незліченну кількість. У фотографіях світ постає безліччю незв'язаних, самостійних часток, а історія, минула чи сьогодняшня, – серією епізодів та «faits divers» (Зонтаг, 2013: 37).

Мета роботи полягає у з'ясуванні специфічних рис пост-фотографії та пост-філософського пошуку смислів у фотографічному зображенні.

Завдання дослідження полягають у наступному: проаналізувати особливості та з'ясувати специфіку пост-фотографічного; визначити фактори, що спричинили трансформацію та мутацію фотографії; унаочнити пост-філософський стан пост-фотографії.

Методологія дослідження

Передумовою аналізу філософських дискурсів виступає експлікація власних логічних схем. Аналіз змісту пост-фотографічного, пост-філософського виявляється через деконструкцію змін контексту. Деконструкція виступає дискурсом перманентного творення пост-філософської методології, а її інструментальним забезпеченням виступає компаративістика.

Результати

Фотографія – це обрізання. Фотографія не існує в дійсності. Дійсність не існує на фотографії. Фотографія не закарбовує, фіксує, а створює. У фотографії відсутній рух, що, власне, не є характерним для дійсності. Так, фотографія перетворюється на накопичення обривків неіснуючої

дійсності. Фотофіксація – це технічний спосіб подвоєння світу. «Намагання фотографів підтримати послаблене почуття реальності послаблюють його ще більше. З тих пір як камера дозволила нам «зловити» швидкоплинне, гнітюче відчуття недовговічності всього на світі стало гострішим. Ми споживаємо зображення зі зростаючою швидкістю, і, подібно до того як Бальзак підозрював, що камера витрачає шари тіла, зображення поїдають реальність» (Зонтаг, 2013: 233) (*Фото 1*).



Фото Хінг Конг Ута (1972), «Діти з в'єтнамського села, спаленого американським напалмом». На прикладі даного фото С. Зонтаг демонструє послаблення відчуття реальності фотографією. С. Зонтаг «Про фотографію»

Історія фотографії – це історія алхімії, алхімічний процес. До часу виникнення камерофону далеко не завжди цікавість фотографа була пов'язана зі змістом фотографії чи її ракурсом.



А. Руйе: «Між фотографією та сучасним мистецтвом». (Вирізки з журналіє). Погляд на фотографію як на арт-техніку.

Це, радше, була захопленість містикою процесу: з моменту фіксації до магії появи фотографічного зображення. Хімія, реактиви, темнота, червоні лампи, фотозбільшення, клаптики паперу, що плавають у ванній, заповненій водою, створювали унікальність і цінність повсякденності. Наприклад, начебто Л. Керол є унікальним письменником, чого не можна сказати про унікальність зроблених ним фотографій. Саме тому можна визнати, що історія фотографії – це історія «накопичення пилу» (М. Дюшан), якою вона стала через знецінення та скорочення дистанції між фотографованим і отриманим зображенням, між моментом зйомки і отриманим зображенням.

Відсутність необхідності втручатися в технічний процес отримання зображення формується у зв'язку з появою цифрової фотографії і автоматичної зйомки. В цьому відношенні ракурс дискусії в мистецтві професійного фотографа і фотографа-користувача камерофону зміщується в площину дискусії про відмінність між художником сучасного мистецтва, який здобув професійну освіту, та художником, якому доступні численні форми створення художнього об'єкта, при створенні якого, немає жодної необхідності в освіті, або навіть, можливо, є шкода від наявності такої.

Сьогодні ми маємо спрощення процесу появи зображення, і, наразі, закарбування зображення, його фотофіксація вже вийшла в тираж. Світ обріс фотозображеннями, які, як ми вже з'ясували, не мають нічого спільного зі світом. Відбулася трансформація світу: людина перезанурилася з реального світу до світу фотографічного, в так звану реальність фотографії. «Навесні 1921 року в Празі було встановлено два не так давно винайдені за кордоном автоматичних апарати для фотографування, які давали шість, десять або більше знімків людини на одному відбитку. Я приніс Кафці такий набір знімків і весело сказав: За пару крон ти можеш сфотографуватися з усіх боків. Цей апарат – механічне «Пізнай себе». – Ви хочете сказати «помилитися в собі», – з легкою посмішкою виправив Кафка. Я запротестував: – В якому сенсі? Фотоапарат не може брехати! – Хто вам це сказав? – Кафка нахилив голову на плече. – Фотографія звертає ваш погляд на поверхневе. З цієї причини вона затемнює приховане життя, що просвічує крізь обриси речей, як гра світла і тіні. Її було вловити навіть самої чуйної лінзою. Її треба шукати навпомацки ... Цей автоматичний апарат не примножує людських очей, він лише дає фантастично спрощену картину, побачену оком мухи». Густав Яноух, «Розмови з Кафкою» (Зонтаг, 2013: 266).

Нова реальність переформатувала, «перепрошила» свідомість, сприйняття людиною світу. Тепер самосприйняття начебто посиляється на фотографічне відображення того, що сприймається. Істиною і дійсністю стали не сприйняття людини, а технічно відображена «дійсність». І тут можна констатувати фундаментальний розрив, відрив людини від реальності і занурення її в фотографічну реальність відображення. При цьому сама людина може змінювати свою фотографічну реальність. «У цифроквантовій фотографії виникає деяка

невизначеність, характерна для ранніх фотознімків. Забудьте про те, що фотографія «ніколи не бреше», – в певному сенсі вона це робить завжди. Юний дід тепер може стояти поруч з онуком-ровесником; сценка на лісабонській вулиці може відбуватися в умовах марсіанської сили тяжіння, а непорозуміння коханців можуть по-різному вирішуватися в паралельних всесвітах» (Рітчін, 2010: 11) (Фото 2).



Фрагмент веб-сайту www.pixelpress.org. Проєкт PixelPress присвячений журналістці в період цифрової трансформації. Зокрема - показуючи документальні фотографії поряд з іншими знітками історичних подій. Ф. Рітчін "After Post-Photography"

Незважаючи на відображення об'єкта, ми ніколи не наближаємося до цього об'єкта. За справжнім об'єктом, як говорив С. Жижек, приховується порожнеча. Але також ми вже знаємо це, наприклад, зі спроб «очищення досвіду» Маха і Авенаріуса і нагромадженням опису досвіду в феноменології Е. Гуссерля.

Фотозображення ніби спростовує неможливість фіксації об'єкта, але в той же час зафіксований об'єкт втрачає реальність, оскільки стає чужим по відношенню до самого себе. Водночас, фотографія є причетною темпоральному не дивлячись на те, що на ній зафіксовано. Тобто сама фотографія є нанесена на папір або носій зображення. Як папір або носій, до появи зображення, були частиною темпорального, так і зображення, що з'явилися на носії, стають частиною часу.

Цікаво, що носій, будучи нейтральним «до», разом із появою на ньому зображення – перестає бути нейтральним. Ставлення до об'єкта змінюється залежно від нанесеного на нього зображення. Як, наприклад, у випадку з довічним ув'язненням громадянина США (історія студента – Отто Фредеріка Уормбіера) в Північній Кореї, який зняв плакат із партійними написами в коридорі свого готелю. Можна з легкістю топтатися на папері, але при цьому відчувати дискомфорт, переміщуючись портретними фотографіями: чистий аркуш перестає бути нейтральним разом із нанесенням на нього зображення, наприклад, портретного фото.

Залежно від змісту фотографії змінюється і зміст свідомості глядача. Оточення образами, при нескінченно зростаючих технічних можливостях фотографування і відтворення, а також тиражування фотографії дозволяє конструювати і поширювати необхідні смисли. Фотографія, в різних її проявах, стає засобом вираження, ба гірше – насадженням певної ідеології, чи то мода, білборд etc. Крім того, можна констатувати передачу, циркуляцію, поширення, епідемію циркуляції образів, епідемію циркуляції фотографії; циркуляцію акцентованих образів, циркуляцію фотографій як

мемів, повторюваність і насадження повторюваних образів, новинні нескінченні повторення політичної портретної фотографії.

Якщо мова йде про медіа і «new media» – ми маємо справу із цілеспрямованою стратегією поширення і впровадження зображень в інформаційних просторах. Масив зображень, проходячи медіафільтри, розсіюється залежно від «потреби» національного і міжнародного глядача. Формується включеність і залежність від повторюваності образів, фотографій, зображень etc. Оформлюється не просто нова реальність, але потрібна картина світу, що залежить від замовника «створюваної реальності». Медіафотографія капіталізується, зображення стає джерелом влади. «Фотографія є вираженням властивого нам жорсткого способу бачити. У ній проявляється форма злого погляду, тип магічної експропріації. Особливо це відчувається там, де ще живі інші культові субстанції. У той момент, коли місто, подібне до Мекки, стає доступним фотографуванню, місто автоматично стає колонією» (Савчук, 2015: 23).

«Капіталістичному суспільству потрібна культура, заснована на зображеннях. Йому необхідно надавати величезну кількість розваг, щоб стимулювати купівельний, споживацький попит і анестезувати класові, расові та сексуальні травми. Воно потребує збору колосальної кількості інформації, щоб краще використовувати природні ресурси, підвищувати продуктивність, підтримувати порядок, вести війну, створювати робочі місця для бюрократів. Подвійна здатність камери – суб'єктивувати реальність і об'єктивувати її – ідеально задовольняє ці потреби та збільшує їх. Камери визначають дійсність двома способами, життєво важливими для функціонування розвинутого індустріального суспільства: у вигляді видовища (для мас) і як об'єкт спостереження (для правителів). Крім того, виробництво зображень обслуговує правлячу ідеологію. Соціальні зміни підмінюються змінами в зображеннях. Свобода споживання найрізноманітніших зображень і товарів прирівнюється до свободи як такої. Щоб звести свободу політичного вибору до свободи економічного споживання, необхідні умови без обмежень у споживанні зображень» (Зонтаг, 2013: 232). Свобода виявляється вибором в умовах цілковитої несвободи. Вибирати можна тільки з того, що запропоновано, наприклад, у супермаркеті чи торговельно-розважальному центрі, так званий «вибір без вибору», висловлюючись мовою С. Жижєка.

На підтвердження даної думки, у Ф. Рітчина ми бачимо наступне: «Кожне зображення існує, щоб змусити мене побажати або придбати щось, швидше за все, для мене взагалі непотрібне; або ж зробити товар запам'ятовуваним настільки, щоб він здавався мені знайомим щоразу, коли я знову побачу його або його назву. Для мене як для глядача тут немає ніякого зв'язку з незалежно існуючою реальністю» (Рітчин, 2010: 11). Як зауважував П. Слотердайк у «Людському зоопарку», сучасні торговельно-розважальні центри є аналогом пасовищ для тварин і ознакою новітньої доместикації.

Сьогодні людина «орнаменту мас» не винаходить, в тому ж рахунку, зображення, фотографію, але констатує і фіксує. Так як вона і не винаходить, і не створює світ, в якому живе, так вона і не створює практики діяння в світі. Сучасна, або краще пост-сучасна, людина лише використовує надані їй повноваження, де немає місця можливості конструювати свою дійсність. Або якщо така є, то вона швидко проходить процес переформатування і привласнення домінуючою ідеологією образу. Як, наприклад, із захопленням вільних просторів: будь-який вільний простір міста має бути перетворено залежно, в кращому випадку, від загального консенсусу, а в гіршому – рішенням політичної влади. Держава має монополію на зображуване в межах міста. Ця монополія – монополія володіння образом, що сприймається. Якщо так, то саме сприйняття людини, яке нібито вважається вільним, насправді виявляється детермінованим зовнішніми ідеологічними силами; якщо не занурюватись у подробиці самого насильства сприйняття (емпіричне – «людина не може не дивитися»).

І в той же час людина дивиться, але не бачить. Для розпізнавання ідеологічної дійсності необхідні спеціальні «окуляри», як у фільмі «Чужі серед нас» Д. Карпентера, або в фільмі «Ідеологія» С. Жижєка. Свобода бачення стає практично неможливою річчю. І навіть якщо вона є можливою, тоді вона стає досить важкою і важкодосяжною. Постійні зусилля розпізнавання ідеології зображення в повсякденності перетворюють цю повсякденність на повсякденність розпізнавання, копітку і безперервну роботу – роботу подолання закодованої повсякденності. «Споживати – значить спалювати, витратити; а, відповідно, для цього потрібне постійне поповнення. Ми виробляємо зображення, споживаємо їх, і нам потрібні нові і нові. Але зображення – не клади, які треба відшукувати, вони є всюди, – куди не глянь» (Зонтаг, 2013: 233). (Фото 3).



Реальність, у фільмі Д. Карпентера «Чужі з-поміж нас» та у фільмі С. Жижєка «Ідеологія: Кіноліт зображення»

Обговорення. Перехід фотографії в площину пост-фотографічного проявляється в самій логіці розмірковувань цілої низки теоретиків, які демонструють переломний момент: від фіксації реальності фотографії до технологізації та втрати зв'язку з реальністю.

В. Флюссер акцентує увагу на філософії фотографії, в тому рахунку як і на філософії техніки, тому що фотографія завжди пов'язана з технікою, з апаратом, який перетворює реальність. Філософія фотографії передбачає більш широке коло проблем ніж зміст фотографії, оскільки це також і процес фотографування: те, у який спосіб стає можливим

зображення. «У всій історії культури є два фундаментальних винаходи: «лінійна писемність» і «технічний образ». Перше «зводить» образ до письмового знака (те, що цей процес має регресивний характер – не викликає сумнівів. Людина забула, що вона була тією, хто створив образи, щоб згідно з ними орієнтуватися в світі», а вся історія людства бачиться нею як «боротьба писемності проти зображення»); другий веде до «нульового виміру». Технічний образ в ході свого виробництва настільки сильно опосередковується та являє собою такий високий рівень абстракції, що його можна розглядати як такий, що не має відношення до світу. Йдеться про смерть залученого (тобто багатовимірного) існування людини, оскільки нуль-вимірний технічний образ позбавляє людину власної активності. Ми регресуємо, занурюючись у створені нами технічні образи з якими й ототожнюємося» (Флюссер, 2008: 127).

Філософія фотографії В. Савчука цікава тим, що вона може бути розглянута як Photo Studies – як самостійна галузь продукування філософських ідей; опозиція – фотографія настільки різноманітна, різнопланова і проблематична, що вона вимагає філософського осмислення. В. Савчук актуалізує неklasичну філософську проблематику – філософію фотографії. З іншого боку, це цікаве дослідження, яке вказує на історію фотографії, на конкретну фотографію. Наприклад, рекурсивна фотографія: фотограф фотографує сам себе, рефлексія щодо чого може бути продовжена в контексті топології тощо (Фото 4.).



Присвід рекурсивного фото. Автор невідомий, фотограф: «Фотограф фотографує фотографа»

Дослідження Р. Краусс присвячено рефлексіям щодо творчої фотографії. Зокрема, звертаючись до фотографії боді-арту і ленд-арту, вона зауважує, що творче фото має неабиякий розрив із реальністю, оскільки фотозображення відділене від реальності подвійним засобом реєстрації етапів роботи або стадій дії, що допускають експонування лише за допомогою документального монтажу і оператора процедур, втручань, ефемерних вистав, які вона покликана зафіксувати, сфотографувати. «Більше того, кожне фото має клеймо і щоб розкрити це клеймо, надати йому значення симптому або ознаки, подібно до розчину, який вимиває зі срібної емульсії порушені світлом солі і робить видимим на стадії проявлення приховане зображення, що відбилися в темряві камери-обскури на платівці або плівці, щоб потім піднести його як те, чим воно є, – як індекс, тобто в сенсі, який надав цьому слову американський філософ Чарльз Пірс, знак,

пов'язаний зі своїм референтом прямим фізичним ставленням деривації, каузації» (Краусс, 2014: 9).

Висновки

Пост-фотографія – неоднозначне явище сьогодення. З одного боку, це може бути покращена версія реальності: «без сміття, туристичних автобусів чи продавців сувенірів», з іншого ж – вона може виступати найбільшим провокатором та маніпулятором, який стає можливим лише в системі капіталізму. Але, так чи інакше, пост-фотографія є тим першим елементом в структурі трансформаційних змін самого фотографічного, які унаочнюють можливі механізми маніпуляцій, втрату зв'язку з реальним, а також відкривають шлях до розуміння інших форм «new photography».

Список літератури

1. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – С. 66-91.
2. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии // Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie. – М.: Практикс, 2014. – 446 с.
3. Жижек С. Киногид извращения: Идеология / The Pervert's Guide to Ideology (2012) / [Електронний ресурс] / С. Жижек. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=8nArWT351dY>
4. Руйе А. Фотография: между документом и современным искусством / [Електронний ресурс] / А. Руйе. – Режим доступу: <http://www.klex.ru/mn>
5. Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во СПб. Ун-та, 2005. – 256 с.
6. Слотердайк П. Правила человеческого зоопарка. Ответ на письмо Хайдеггера о гуманизме. / [Електронний ресурс] / П. Слотердайк. – Режим доступу: http://elilib.org.ua/philosophy/ua_show_archives.php?subaction=showfull&id=1108550639&archive=0211&start_from=&ucat=1&
7. Зонгар С. О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
8. Флюссер В. За философию фотографии; [пер. с нем. Г. Хайдаровой]. – СПб.: Изд-во С. Петерб. ун-та, 2008. – 146 с.
9. Carpenter J. «They Live» (1988) / [Електронний ресурс] / Дж. Карпентер. – Режим доступу: http://www.imdb.com/title/tt0096256/?ref_=fn_al_tt_1
10. Krauss R. Le Photodaphique Pour une Theorie des Ecarts. – P., 2014. – 304 p.
11. Ritchin F. After Photography. – NY: W. Norton & Company, Inc., 2010. – 264 p.

References

1. Benyamin, V. (1996). Kratkaya istoriya fotografii [A brief history of photography]. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnikeskoj vosproizvodimosti. Izbrannye esse*. Moscow: Medium, 66-91 [in Russian].
2. Burde, P., Boltanski, L., Kastel, R., Shamboredon, Zh.-K. (2014). Obshhedostupnoe iskusstvo. Opyt o socialnom ispolzovanii fotografii [Public art. Experience on the social use of photography]. *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Moscow: Praxis [in Russian].
3. Zhizhek, S. (2012). Kinogid izvrashenca: Ideologiya [The Pervert's Guide to Ideology]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=8nArWT351dY> [in Russian].
4. Flyusser, V. (2008). Za filosofiyu fotografii [For the philosophy of photography]. (G. Hajdarova, Trans.). SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].
5. Ruje, A. Fotografija: mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom [Photography: between document and contemporary art]. Retrieved from: <http://www.klex.ru/mn> [in Russian].
6. Savchuk, V. (2005). Filosofiya fotografii [Philosophy of photography]. SPb.: Izd-vo SPb. Un-ta [in Russian].
7. Sloterdajk, P. Pravila o chelovecheskom zooparke. Otvet na pismo Hajdeggera o gumanizme [The rules of the human zoo.

Reply to Heidegger's letter on humanism]. Retrieved from: http://elib.org.ua/philosophy/ua_show_archives.php?subaction=showfull&id=1108550639&archive=0211&start_from=&ucat=1&

8. Sontag, S. (2013). О фотографии [About photography]. – Moscow: ООО «Ad Marginem Press» [in Russian].

9. Carpenter, J. (1988). They Live. Retrieved from: http://www.imdb.com/title/tt0096256/?ref_=fn_al_tt_1

10. Krauss, R. (2014). Le Photodraphique Pour une Theorie des Ecarts.

11. Ritchin, F. (2010). After Photography. NY: W. Norton & Company.

М. С. Кириченко

ПОСТ-ФОТОГРАФИЯ КАК ПОСТ-ФИЛОСОФИЯ: «PHOTOGRAPHIC EVANGELS»

С развитием технологий, средств отображения и передачи реальности, фотография теряет свое миссию и с позиции чисто технической концептуализации действительности переходит в сферу пост-фотографии, а, соответственно, и пост-философии, для которой фотография становится источником философских смыслов, интерпретаций, разъяснений. Пост-фотографичность, которая характеризуется постоянными манипуляциями и дигитализация, заставляют провести ревизию феномена «фотографии», которая фактически прекратила свое существование в качестве «референта», но приобрела признаки «дезирента» (от фр. Désirer - желать), и тем самым стала элементом в структуре капитализма и потребительства. Стоит обратить внимание на то, что развитие технологий – это не единственная причина, почему фотография стала пост-фотографией, а, соответственно, предметом пост-философских рефлексий. В цифровой среде фотография слишком интенсивно мутирует и трансформируется. Сейчас речь уже идет о гипер-фотографии, которая может оказаться фальшивкой, созданной с целью вызвать сенсацию или напугать людей голливудскими методами, но может стать довольно ценной. Таким же образом движение от непрерывности аналогового изображения к дискретности цифрового привело к созданию цифроквантовой фотографии, которая погружает в вероятностную неоднозначность не только зрителя, но и исследователя.

Ключевые слова: фотография, пост-фоторграфия, гипер- фотография, цифроквантовая фотография, «рекурсивное фото», реальность, действительность, digitalisation, пост-философия.

М. Kyrychenko

POST-PHOTOGRAPHY AS POST-PHILOSOPHY: «PHOTOGRAPHIC EVANGELS»

Introduction. With the development of technologies, means of displaying and transmitting reality, photography loses its mission and from the position of a purely technical conceptualization of reality, shifts to the sphere of post-photography and, accordingly, post-philosophy for which photography becomes a source of philosophical meanings, interpretations, clarifications. Post-photography, which is characterized by constant manipulation and digitalization, makes us revise the phenomenon of «photography» which actually ceased to existing as a «referent», and acquired the signs of a «desirent», and thereby became an element in the structure of capitalism and consumerism. **The aim and tasks** are to find out the specific features of post-photography and the post-philosophical search for meaning in a photographic image. **Research methods.** The prerequisite for the analysis of philosophical discourses is the explication of their own logical circuits. Also, a comparative and a deconstruction methods are involved. **Research results.** It is worth noting that the development of technology is not the only reason why photography has become post-photography, and accordingly the subject of post-philosophical reflections. In a digital environment, photography mutates and transforms too intensely and requires constant rethinking. **Discussion.** Sources for determining the essence of post-photography are the works of such researchers as: S. Sontag, V. Flusser, R. Krauss, V. Savchuk and others. An important place among the discussions is occupied by the study of F. Ritchin, since he sees post-photography as a source of modern types of photography, namely hyper-photography and quasi-photography. **Conclusion.** In a digital environment, photography mutates and transforms too intensely. Post-photography is anything but a tool for technical reproduction. Today, post-photography is a powerful tool of capitalism.

Keywords: photography, post-photography, hyper-photography, digital-quantum photography, «recursive photo», reality, digitalization, post-philosophy.