

# Art Therapy Online: ATOL

Назва: **Розповідь, фотографії і досвід пам'яті**

Автор: Dr Margaret Hills de Zárate

Ключові слова: розповідь, простір, відсутність, пам'ять, пунктум

**Анотація:** Теми, пов'язані з часом, простором, відсутністю і втратою розглядаються через розповідь і зображення з особливим акцентом на концепцію Віннікотта Д.В. про перехідний простір і роботи Роланда Барта про фотографію.

## Вступ

*Я зворушений фантазіями, які в'ються навколо цих зображень і чіпляються: Відношення як до чогось нескінченно ніжного, нескінченно страждуючого.*

(T.S.Eliot (1920) Preludes).

Ця робота пропонує ряд зв'язків між простором, часом, присутністю, відсутністю і втратою, які виражаються через мистецтво. Всі ці частини тем складають частину естетичної лексики, загальної для всіх видів мистецтва, що виражаються в безлічі форм. Ми їх визнаємо і вони резонують з нашими спогадами про пережите, згадане або, можливо, з бажаним і очікуваним досвідом. Особлива увага в цій статті надається фотографії, як свідку минулих часів.

У перформенсному мистецтві, як театр і танці, фізичний простір використовується для вираження людських емоцій і відносин, а також щоб натякнути, які стосунки ми хочемо мати з іншими людьми і як нам самим з собою (Jennings, 1994). По структурі і фізичній якості нашої соціальної організованості вона тісно пов'язана з владою; викликає страх або пропонує близькість (Foucault, 1965; Markus, 1993). Негативний і позитивний простір є одними з основних елементів композиції в живописі. Позитивний простір це простір, зайнятий предметом, в той час як негативний простір це простір, що не є предметом, але, найголовніше, визначає тему.

По своєму відношенню до часу, простір приймає екзистенціальний характер. Музико-терапевт Джеймс Робертсон (2008) звертає увагу на це, коли пише про тонкий баланс звуку й тиші в музиці. Він пише про те, як цікаво спостерігати, слухаючи записи музичних імпровізацій. Те, що ми вважали тривалою тишою в момент взаємодії, мабуть, триває не більше ніж декілька секунд. Тиша створює простір, який робить звук значущим (Robertson, 2008).

Ми визнаємо і звертаємось до цих прикладів в галузі мистецтва, тому що вони відбуваються в просторі, який Дональд Віннікотт (1971) називає третьою зоною, зона ілюзій чи перехідний простір. Концентрація його ідей про потенційний простір та перехідне явище. Розташований між внутрішньою суб'єктивною реальністю та об'єктивним зовнішнім світом, цей перехідний простір відкривається в дитинстві, коли дитина вперше починає розуміти, що його мати є не просто продовженням його самого, і що відсутня мама повернеться. В цьому просторі проживають перехідні об'єкти, перший «я» і «не-я» об'єкт, який полегшує перехід від всемогутності крихітної дитини, для якого зовнішні об'єкти ще не виділились, до здатності відноситись до «об'єктивно сприйнятих» об'єктів (Віннікотт, 1971).

Цим «об'єктом» може бути шматок тканини, невелика ковдра, улюблена лялька або плюшевий ведмедик, але це також може бути пісня, край фіранки, сама мати, образ в голові. Перехідний об'єкт повинен поступово бути вкладений, інвестований в емоції або психічну енергією, а потім протягом наступних років про нього не те що забувають, але відносять до непотрібних речей (Юнг, 1994). В здоровому випадку перехідний об'єкт не ховається "всередину" і почуття до цього об'єкту не обов'язково подавляються. Про нього не забувають і не оплакують. Він втрачає своє значення. Це відбувається тому, що явище переходу стає розсіяним, поширюється на всю проміжну територію між «внутрішньою психічною реальністю» і «зовнішнім світом, який сприймається двома особами в загальному», тобто, на все культурне поле (Віннікотт, 1975).

Цей перехресний простір, ні суб'єкта, ні об'єкта, але дещо обох, описує проміжну область людського відчуття між внутрішньою реальністю та зовнішнім світом. Але в сенсі не «або/ або», а «і/ і», мені спало на думку, що ця концепція нагадує поняття Хадсона (1977) про складний характер раціональності, в якому він припустив, що раціональна ініціатива є діалектичним процесом; дві речі, а не одна, в напрузі.

Проміжний простір розділяє цю характеристику складності, в тому значенні, що воно поєднується і дозволяє зменшити напругу між зовнішньою і внутрішньою реальністю. Віннікотт (1971) припускає, що, хоча ми ніколи не звільняємось від цієї напруги, можна знайти полегшення в області проміжних переживань, який безпосередньо пов'язаний і продовжується у дитини, яка "губиться" у грі, і зберігається протягом усього життєвого циклу у інтенсивних переживаннях, які належать до творчого життя, до мистецтва, до релігії і до творчої наукової роботи (Віннікотт, 1971, ст. 15).

Він відштовхується від теорій, які надають індивідууму багатший внутрішній світ за рахунок визнання зовнішнього світу і кидає виклик традиційним епістемологіям, де навчають думати про межу між об'єктом та суб'єктом (Martín Baró, 1996). Натомість пропонується територія з проникними кордонами, де йде постійний рух у обидві сторони, так як і у діалектичному

мисленні, яке включає поєднання протилежних між собою ідей (тез та антитез), щоб створити нові ідеї (синтез).

Саме тут, на цій проміжній території, ми відчуваємо об'єкт мистецтва як щось, більше, ніж просто суму його частин, де танець та танцівник є одним, і де виразне мистецтво може мати потенціал допомагати та давати змогу обом рости творчо і розуміти себе та інших. Ніхто краще цього не виразив, ніж Yeats, який у роботі «*Amongst Schoolchildren*» («Перебуваючи серед школярів»), роздумував над тим, як плине час, наше відношення до нього, і показує бачення краси, що базується на тотальності.

О, каштан, ти цвітеш і маєш велике коріння,  
Ти листя, квіти, чи стовбур?  
О, тіло, що рухається під музику, о, яскравий погляд,  
Як ми можемо відокремити танцюриста від танцю?  
(Yeats, *Amongst Schoolchildren*, 1928)

Як спостергіє Конвей (1992), для Yeats жодна частина людського досвіду не може ставитись вище за іншу. Естетика не залежить від відділення або відстані. Ціле завжди більше, ніж сума його частин. Естетичний ідеал для мистецтва та щоденного життя виростає з тотальності: вміння бачити речі в стосунку один до одного, а не як окремі та самодостатні (Conway, 1992). Мистецтво завжди про щось, навіть коли це щось відсутнє. Як зазначає Адорно, «Поки сприйняття мистецтва прив'язане до мистецтва, мистецька робота не адекватно сприймається, внутрішня композиція роботи потребує зовнішнього референта, який не є частиною мистецтва, але передається через нього (є його посередником)» (Adorno, 1984, ст. 478)

### **Відсутність та Присутність**

Я зацікавлена відсутністю; відсутність як зовнішній референт і як вона передається через образ і досліджується через розповідь, яка стосується образу. У виборі фотографії, як об'єкту мистецтва, і особистої фотографії як зразка, які я досліджую, включаючи відстань між собою і первинним об'єктом.

Візуальні простори, які мене цікавлять, викликають відсутність і, парадоксально, пропонують присутність відсутності. Sorkin (2008) визнає цей парадокс, коли вона відповідає на заяву митця Зої Леонард (Zoe Leonard) стосовно її роботи ДИВНИЙ ПЛІД (1993-8), до якої я звертаюсь у цій роботі. Коли Леонард каже: «Плід дуже, дуже тихий», я вірю, що вона каже, що він походить з місця відсутності, а також створює її (Sorkin, 2008). Це є, так як це представляє куратор Matthew Shaul (2009), прикладом відсутність, що мається на увазі, працює для того, щоб підтвердити пропонувану присутність.

Робота Зої Леонард торкається внутрішніх тем часу та простору і часу та презентації відсутності. Розпочата у 1993 році, ДИВНИЙ ПЛІД є продовжуваною серією інсталяцій, сформованою з більше ніж 300 шкірок плодів, які були зшиті та прикрашені кольоровими дротами, ниткою, замками-блискавками та гудзиками (Hochfield, 2002).



**Дивний плід, Зої Леонард (1993-8)  
Фотограф: Arnd Wedemeyer, 28 вересня 2003.**

Леонард описує еволюцію плоду, як скорботну роботу після смерті друга, це був «спосіб зшити себе назад» (Леонард 1998). Її опис процесу скорботи за померлим другом нагадує опис дитини Віннікота, яка «загубилась у грі»; ця задовільняюча діяльність людини, яка, незалежно від того, чи вона називається роботою чи грою, має на меті, свідомо чи несвідомо, досягнути гармонії між особою та її оточенням. (Winnicott, 1945).

*‘Я навіть не усвідомлювала, що створюю мистецтво, коли почала їх робити. Я щойно повернулась з Індії і була вражена як кожний клаптик паперу, кожеш шматок дроту використовувався на повну, до останньої краплі їх корисності... Одного ранку я з’їла 2 апельсини і не хотіла викидати шкірку і я, не задумуючись, зшила їх назад.* (Темкін цитує Леонард, 1998).

Темкін (1998) вважає, що заява Леонард про те, що вона не розуміла, що створює мистецтво, коли вона почала зшивати шкірки фруктів – є типичною риторикою мистецтва 20 століття, завданням якого було стерти кордони між життям та мистецтвом. В кінці кінців те, що Леонард зробила, здалось їй мистецтвом і вона продовжила працювати над цим у Нью-Йорку і пізніше, протягом двох років у віддалених куточках Аляски, де вона в основному надіялась на фрукти, які їй присилали. Вперше роботу виставили у 1995 році у її квартирі, а пізніше у 1997 у музеї сучасного мистецтва у Маямі та Галереї мистецтв Kunsthalle у Базелі.

Стосовно того, як відбувалась робота над працею Леонард сказала так: *‘Ця дія ремонту чогось, що було зламане, ремонт шкірки фрукта, коли вже самого фрукта немає, мені здається і жалісним, і прекрасним. У будь-якому випадку це по-людськи’.* (Leonard, 1998).

У 1998 році ці роботи попросив Філадельфійський музей мистецтва. Леонард, яка раніше відмовлялась від того, щоб зберігати роботу, хвилювалась стосовно особливого місця, присвяченого цій роботі, постійного показу і процесу розкладання. Консенсус вкінці-кінців був знайдений. Робота буде виставлятися на певні проміжки часу, що співпадає з присутністю у роботі відчуття часу.

Massey (1999) показує, що простір, відмінність і взаємозв’язок між відмінностями є *необхідними* для існування часу. Час не просто якоесь «заповнює своє існування», Massey (1999). Результатом є те, що не може бути окремих просторових чи тимчасових уявних образів, можуть існувати

лише часово-просторові образи. Рухи, які ми робимо у просторі створюють час. (Pugh, 2007)

Дивний плід почався як засіб втіхи митця після смерті її друга, але тепер можливі різні тлумачення. Як роздум про втрату та смертність, воно викликає асоціації з нідерландським натюрмортом, відомими як «Vanitas», які показують об'єкти, що зображають плин часу, наприклад свічка, що миготить, або квітка, що в'яне. Вони запрошують глядача пороздумувати над короткістю життя і марністю земних маєтків. Хоча, на противагу картині, Дивний плід від Леонардо створений так, щоб бути швидкоплинним, він згодом розкладеться і з часом зникне. Цей процес буде задокументовано за допомогою фотографії, яка, як пояснив Barthes (1980), створює ілюзію того «що є», хоча більш точним описом було б «те, що було» чи «те, чим перестало бути».

Що спіймає фотограф, коли натискає на кнопку, яка керує засовом фотооб'єктива – це момент, який вже минув на той момент, коли фотограф відпустив кнопку. Замість того, щоб робити реальність твердою, нам нагадують, що вона швидкоплинна. Фотограф – свідок, але свідок чогось, чого більше немає (Barthes, 1979). Якщо так, то згідно Sontag (1977) «зображення (а картина і є зображенням) є не лише інтерпретацією реальності, це також слід, буквально змальований з трафарету реальності, як відбиток ноги або посмертна маска з обличчя покійного» (Sontag, 1977, ст.154).

Раніше того ж року, Barthes у радіоінтерв'ю виразив схожу думку: 'Врешті решт те, що мене насправді зачаровує у фотографіях, а вони мене насправді зачаровують, це те, що вони стосуються смерті. Можливо, це інтерес злегка забарвлений некрофілією. Чесно кажучи, це зачарування тим, що померло, але представляється як таке, що хоче жити' (Barthes, 1977, у роботі Calvert 1995, ст.220).

Але у фотографіях також є слід першопрохідця – фотографа, тому що те, що ми бачимо, залежить від того, як він (першопроходець) бачить і що він бачить, коли стоїть віч-на-віч з тим, що він робить. (Gombrich, 1977).

### **Пам'ять і забування**

Роздумуючи про пам'ять та забування, я почну з пам'яті про фотографію.



Ніхто не позував і це не було сплановано. Цю фотографію 20 років тому зробив дехто, кого я любила. Це також фотографія декого, кого я любила, і це є слід моменту, що минув. *Оператор* (фотограф, який сприймає оптичне зображення) помер і *Спектрум* (його ціль, референт) вже більше не дитина. У ролі *Глядача* я (той, хто дивиться) займаю роль *Оператора*. Він сформував простір, який я бачення. Моє око притиснуте до його лінз і час ніби зупинився. На місці, де він колись був, стосовно об'єкту, однак, я не можу сказати, що бачу те, що він бачив... (оскільки, те, що ми бачимо в значній мірі визначене тим, що ми знаємо)... не залежно від того, як сильно я хочу... або намагаюсь.

З фотографії виглядає хлопчик. Він легко мружиться від сонця. На його брові 2 маленькі заглибленки. Він дивиться на Оператора, який був там, але його там більше немає (*Що вони бачили у очах один одного?*) Це звичайна фотографія. Фотографії такого типу є у альбомі кожного з нас. Вона може бути приваблива для того, хто має особисте відношення до суб'єкта, кому відкривається *'те, що було' ('ce qui a ete')*. Що по-іншому називається *poeme of eidos*, ця 'річ', яка для Бартеса (1980) є сутністю фотографування, що в своїй сутності є тим, що відрізняє фотографію від інших зображень. Хлопчик це обов'язкова реальна річ *«та що була»*, яку помістили перед об'єктивом, без чого не було б фотографії. Barthes повторює це знову і знову в роботі *Camera Lucida*.

«У фотографуванні я не можу заперечувати, що річ була там». І ще: *«Фотографія буквально є випромінюванням референт»*. У цьому значенні *«кожна фотографія це підтвердження присутності»* (Барт, 1981).

Але «присутність», в даному випадку, йде рука об руку зі смертю. "Те, що фотографія відтворює до безкінечності, відбулося тільки один раз: фотографія механічно повторює те, що ніколи не може повторитися в реальності» (Barthes, 1981, ст.31). Як тільки закритися затвор фотооб'єктива, те, що було сфотографовано, більше не існує; суб'єкт перетворюється на об'єкт. Коли ми дивимося на свою фотографію або фото іншого, ми в дійсності дивимся на повернення мерця (Perloff, 1997, ст.32).

*«Всі фотографії є temento mori (пам'ять про смерть). Роблячи фотографію, ми приймаємо участь у смертності, вразливості, мінливості іншої людини (або речі). Точніше, відокремлюючи цей момент і намагаючись його заморозити, всі фотографії свідчать про неминучу плинність часу»* (Sontag, 1977, ст.15).

Мати Барта (Barthes) померла в жовтні 1977 року і робота «*Camera Lucida*» пов'язана з його горюванням над її смертю, про що написано в недавній публікації *Щоденник жалоби* (2009). Це серія з зібраних нотаток, написаних на папері, розміром з картотечну карточку, яка почалася на наступний день після смерті його матері.

У *Camera Lucida* він розмірковує про те, що стало відомим як фотографія «*Зимовий сад*».

*"Перед дитячою фотографією моєї мами я кажу собі: «Вона помре». Я здригаюся, як психотичний пацієнт Віннікота, над катастрофою, яка вже сталася. Не залежно від того чи суб'єкт фотографії вже помер чи ні, кожна фотографія це катастрофа. Цей punctum, який став більш-менш розмитим від численності і невідповідності сучасних фотографій, легко розрізнити в історичних фотографіях: в них завжди видно вплив часу: те, що померло і те, що помре» (Barthes, 1979, ст.96).*

Що таке punctum, про який згадує Барт (Barthes)?

У роботі «Camera Lucida» Барт (1980) пише про два набори значень у фотографії: *studium* і *punctum*. Він описує свою зацікавленість в *studium*, який був отриманий в результаті зацікавленості політичною картиною або насолоди від прекрасного історичного пейзажу. Це те, що привернуло увагу фотографа, увійшло з ним в гармонію, це те що він схвалює чи не схвалює, але також це допомагає зрозуміти його.

*«Studium це дуже широке поле безтурботливого бажання, різних інтересів, непослідовного вибору: це мені подобається / це мені не подобається. Studium це послідовність вподобань, не любові; він мобілізує напів-бажання, напів-стремління; це невизначений, слизький, безвідповідальний інтерес когось до людей, розваг, книг, одягу, який можна знайти «може бути». Впізнавши studium, Ви неминуче зрозумієте намірами фотографа, увійдете з ним в гармонію»((Barthes, 1979, ст.26-27).*

Таким чином, *studium* є свого роду навчанням, яке намагаються виділити точку зору, ідею і контекст фотографії (фотографа); практично, це інтелектуальна вправа, результат якої залежить від здібності до розуміння глядача (Skjaerven, 2008).

Другий елемент, *punctum*, пропивається через (або підкреслює) *studium*.

*На цей раз не я його шукаю (так як я створюю studium своєю суверенною свідомістю). Цей елемент (punctum) виділяється з загальної картини, вистрілює з неї, як стріла, і пронизує мене (Barthes, 1979, ст.24-26).*

Armatage (2003) зазначає, що Барт писав про *punctum* як про момент впізнання (пам'ять, ностальгія) деталі фотографії, яка має емоційний зв'язок з часом і почуттями. Його вибір термінології був метафоричним по відношенню до фотографії. Він описує удар в серце або момент спогаду, на який натякає фотографія (Armatage, 2003).

*"Існує латинське слово для визначення рани, уколу, сліду, залишеного гострим інструментом. Це слово підходить мені ще більше також тому, що воно перегукується з ідеєю пунктуації. Оскільки, фотографії, про які я говорю,насправді мають акцент, інколи навіть рябують цими чутливими знаками; точніше, ці сліди, ці рани це багато чутливих*

знаків. Тому цей другий елемент, який порушує *studium*, я буду називати *punctum*; *punctum* це також: жало, пляма, поріз, дірочка, а також результат вибросу ізраїльських кісточок. *Punctum* фотографії це випадковість, яка колить мене (наносить мені рану)» (Barthes, 1979, ст.26-27).

Роздумуючи про *punctum*, я в пам'яті повертаюсь до відсутньої фотографії насупленого хлопчика і до іншої, більш ранньої фотографії того самого хлопчика, новонародженої крихітки, також насупленого. Жодна з фотографій тут не представлена.

Тут у нас зображений хлопець з велосипедом; він старше і не насуплений (мал. 2).

## Малюнок 2: Хлопець і велосипед

Ця пізня фотографія відноситься до тих більш ранніх фотографій, але також (коли моє око простежує лінію щоки) нагадує про фотографію, яку я одного разу бачила. Це фотографія чоловіка, якого я ніколи не зустрічала, який помер давно, в іншій країні. Коли я уважно роздивляюсь фотографію, в думках з'являється розповідь. Тут, спираючись на мою власну історію з цією фотографією зокрема, і дивлячись загалом, я, як глядач, поєдную особисті роздуми з тим, що широко охоплює універсальні проблеми, серед яких є тема втрати. Тут, пам'ять заповнює зображення фотографії, складно поєднуючи особисте з універсальним (Housen, 2007).

Деталь, що пов'язана зі спогадом, який викликає ця фотографія є, можливо (я не впевнений) лінії його нахиленої щоки. Ця фотографія нагадує фотографію, де хлопчик злегка мружиться на сонці і має дві маленькі заглибленки на лобі, що в свою чергу нагадує більш ранню фотографію насупленої дитини. Жодна з цих деталей не присутня на цій фотографії... Тут очі хлопця повернені в іншу сторону і світло згладило його брови і тут я помиляюсь. Якщо слідувати феноменологічному методу Барта, я повинна лишатись з «річчю в собі»... з цією фотографією... і зупиняти (*epoché*) усі інші посилання (1).

Дивлячись знову на фотографію, я знаходжу неохайну кляксу на віконній рамі, але вона мене не торкається (я просто припускаю, що це наслідок ремонту велосипеда). *Punctum* повинен бути там (видима деталь), а мене зворушує те, «чого там немає»; присутність «неприсутнього». Я повертаюсь до тексту і до текстів про текст, виявивши, що *punctum*, хоча спочатку введений як «деталь», у другому розділі *Camera Lucida* описується як «час» (Furuhata, 2006). Для мене цей *punctum* є часом, який плине і я бачу це на його лобі, який став гладким. Для вас (для глядача), згідно до Барта, це може бути лише одна з тисяч проявів чогось «звичайного» (Barthes, 1981, ст.73).

<sup>1</sup> Барт описує свій підхід до фотографії в «*Camera Lucida*» як «розсіяна, випадкова, навіть цинічна феноменологія» (Barthes, R. 1980, ст.20). В «*Camera Lucida: Роздуми про фотографії*» (1980), переклад Річард Ховард (New York: Hill and Wang, 1981)



### Пунктуація і парентеза (пояснююча фраза)

Punctum також має етимологічне посилення на розділові знаки, що неминуче зв'язує фотографію з самою мовою, з областю слів і письма (Barthes, 1982, ст.49). Як зазначає Taminiiaux (2009), розділові знаки дають можливість розділити речення, створити паузу, яка дозволяє мові мати свій власний ритм. Розділові знаки передбачають додавання тиші до тексту, вказують на завершення, підведення підсумків або призупинення потоку слів (Taminiiaux, 2009, ст.110).

Однак, на відміну від *punctum* який є ненавмисним, пунктуація є навмисною. Коми, крапки з комами і крапки не проникають в мій текст самі, я розставила їх тут.

Тим не менше, пригадування може бути навмисним процесом, та, можливо, не зовсім усвідомленим, як пише Tang (2008). Згадування або запам'ятовування є ніби пунктуацією досвіду в минулому, і більша частина цього тексту пов'язана з минулим. Пам'ять, як вона стверджує, можна розглядати як зібрання виокремленого досвіду.

*«Пам'ятати або згадати певний момент в минулому це вказати на певний момент, підкреслити, зацентувати увагу, перервати час, поставити «крапку» на певному моменті у минулому» (Tang, 2008, ст.13).*

Ці думки підвели мене до роздумів над «теорією» Барта (1975) про так звану «фрагментованість», де він стверджує, що людина може досягнути *jouissance* (насолоди) або гри не напряду через зміст або структуру, але тільки стирання, фрагменти і прогалини в тексті. Це перегукується з відмінністю між *texte lisible* і *texte scriptible*, що відповідно перекладається як «читацький» текст і «літературний». *Plaisir* (задоволення) від тексту залежить від читаємості тексту, який не кидає виклик позиції читача як суб'єкта, тобто, як істоти, яка має суб'єктивний досвід, суб'єктивну свідомість або відносини з іншою особою (або «об'єктом»). "Літературний" текст, однак, забезпечує *jouissance* (насолоду), досліджує написане і дозволяє читачеві вирватися зі своєї суб'єктивної позиції.

Читач "читацького" тексту в основному є пасивним, але особа, яка долучається до роботи з "літературним" текстом, повинна докласти активні зусилля. Hawkes (1977) описує це як літературу, яку можна розділити як на таку, яка дає читачеві роль, функцію, внесок, і таку, яка робить читача бездіяльним, дає надміри, «лишає читачу обмежений вибір: прийняти або відкинути текст» і тим самим зводить його до безсилового символу буржуазного світу, інертного споживача того, що створив автор (Hawkes, 1977, ст.114). Тоді як «читацький текст» може бути тільки прочитаний, в тому значенні, що йому потрібно «підкоритись», «літературний текст» запрошує нас свідомо читати,

приєднатись і пам'ятати про взаємозв'язок написання і читання, що дає нам насолоду співробітництва та співавторства.

Мені здається, що фрагменти і прогалини, які створюють *jouissance* (насолоду) або гру в тексті, також проявляються в фотографії. Взаємозв'язок «літературного» письма і «приєднання» до читання, яке описує Barthes (1975), можуть бути корисними в роздумах про взаємозв'язок зображення і розповіді. Пропонуючи це, я беру припущення Barthes (1977), що існує безліч оповідань про світ і додаю нерухоме або рухоме зображення і твердження Гадамера (1975), що інтерпретація це щось набагато більше, ніж відкриття початкового наміру художника; розуміння ніколи не зосереджене виключно на художнику, а, скоріше, поєднує горизонт переживань художника і досвід глядача (Barthes, 1977, ст.79;. Von Braebussche, 2006, ст.50).

У якомусь розумінні зображення (і це найбільш очевидно в фотографії), після його завершення, відбулося в минулому, хоча і недавньому минулому, але воно також може виявити "багато можливих минулих" (Holland, 1991). Кожного разу, коли зображення переглядається, включаючи перший перегляд його творцем, саме минуле буде реконструйоване і, таким чином, воно містить багато минулих, як "наслідок зміщення положення себе" (Harrison, 2002).

Для глядача «допитливий розгляд (не обов'язково в активний спосіб) будь-якого образу може створити нове розуміння», в тому числі тих зображень, які глядач сам створив (Harrison, 2002).

«Як спогади, функція фотографій - зв'язати себе з минулим, але вони, по суті, як описав це Krauseur (1993), є зібранням «обривків». Фотографія це посилення на минулі асоціації, і вони виходять далеко за рамки того, що на них зображено. Історія людини похована під або за фотографією. (Harrison, 2002, ст. 104)

Тим не менш, такі «обривки» або фрагменти дозволяють побудувати або відновити історію; склеювання або перестановка цих «миттєвих моментів» (Harrison, 2002). Але "двозначність і податливість фотографій, їх стійкість до конкретних пояснень, дозволяє нам створювати різноманітні історії», як пише по це Blaikie (2010), фотографія дозволяє нескінченно відтворювати зображення і поширювати його, так що майже з моменту появи фотографії, картинка може бути відокремлена від її джерела і бути відтворена в будь-якому контексті будь-яку кількість разів (Blaikie, 2010, ст.191).

Це відокремлення фотографії з соціального і місцевого контексту взаємодії та нескінченна комбінація фотографії в просторі і часі є прикладом роз'єднання і дислокації процесів пізнього модерну (Berger і Mohr (1982), Giddens (1990); Arvanitakis (2010). Berger стверджує (1992), що фотографію можна «врятувати» від цієї ізоляції за допомогою розповіді. Ця розповідь є «баченням, яке вимагає встановлення контексту переживань, в яких вплетена фотографія, цілісність, з якої вона

була отримана; (Berger і Mohr, 1982, ст.107). Berger вважає (1992), що цей контекст вибудовується в розповіді (разом з іншими фотографіями), а як відзначає Харрісон: «Те, що відсутнє на фотографії, потрібно тримати в уяві» (Harrison, 2002, ст.104).

Дивлячись на апельсин Зої Леонард і хлопчика, і роздумуючи про близькість між ними в цьому тексті, я уявляю те, що відсутнє, хоча здається, ніби це просто (і без зусиль) прийшло до мене само собою.

Фотограф згаданої фотографії хлопчика, який мружить від сонця, був художником. Він ніколи не бачив старшого хлопчика з велосипедом, оскільки на той час він вже був відсутнім. Той самий художник намалював жінку, яка садить невеличке апельсинове дерево. Я бачила цю картину, яка стояла наверху піаніно, спираючись на стіну. Прошли роки, приблизно через три роки після його смерті я відвідала його могилу. На ній було (і далі залишається) апельсинове дерево, вирізблене на його надгробку.

Ці спогади лежать під і за цими фотографіями. Це мої спогади, але я не є тим фотографом.

На завершення, повернусь до твердження Гадамера, що тлумачення більш, ніж відкриття або відбудова початкового наміру художника, розуміння ніколи не зосереджено виключно на художнику, а, скоріше, поєднує горизонт переживань художника і досвід глядача. Першопочаткова інтуїція художника або його інтерпретація є лише початком довгого ланцюга (Gadamer, 1975, p.273). Не або/або, а і/і, минуле і сьогодення, присутність і відсутність.

*Kim, що спускається до підвалу  
Залишає безкотість позаду.*  
(Muriel Spark (1951) з вірша 'Елементарне')

Margaret Hills de Zárate, Січень 2012

## Посилання

- Adorno, T. (1984) *Aesthetic Theory*, London; Routledge and Kegan Paul.
- Armatage, K. (2003) *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Arvanitakis, J. (2010) *Anthony Giddens (1991), The consequences of modernity*, Polity Press, Cambridge [http://jamesarvanitakis.net/wp-content/uploads/2010/12/Giddens\\_1991\\_Chapter-1\\_Arvanitakis.pdf](http://jamesarvanitakis.net/wp-content/uploads/2010/12/Giddens_1991_Chapter-1_Arvanitakis.pdf) (retrieved 1st November 2011)
- Barthes, R. (1975), *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang: New York.
- Barthes, R. (1977) *Introduction to the Structural Analysis of the Narrative*,
- Barthes, R. (1980) *La chambre claire: note sur la photographie*, Cahiers du cinema, Gallimard, Le Seuil, Paris.
- Barthes, R. (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York.

- Barthes, R. (1982) *A Barthes Reader*, Edited and with an Introduction by Sontag, S., Hill and Wang, New York.
- Barthes, R. (2009) *Mourning Diaries*, (trans.Nathalie Léger), Hill and Wang, New York.
- Berger, J. and Mohr, J. (1989) *Another Way of Telling*, Granta, Cambridge, UK.
- Blaikie, A. (2010) *The Scots Imagination and Modern Memory*, Edinburgh University Press.
- Cadava, E. and Cortés Rocca.P (2006) *Notes on Love and Photography*, October, Spring, 2006, No. 116, Pages 3-34, Posted Online June 19, 2006. (retrieved 10<sup>th</sup> January 2011).
- Calvet, L.J, (1995) *Roland Barthes, a Biography*, trans. Sarah Wykes (Bloomington: Indiana University Press, Conway, S. (1992) *Unity of Being, Reason and Sensibility*, [www.subverbis.com/essays/yeats.rtf](http://www.subverbis.com/essays/yeats.rtf), retrieved 14<sup>th</sup> September 2009.
- De Mijolla, A. (Ed.) 'Transitional Object, Space.' *International Dictionary of Psychoanalysis*, Gale Cengage, 2005. eNotes.com. 2006., <http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/transitional-object-space>, (retrieved 14 Nov, 2010).
- De Sousa, R, (2008) *Emotion, Rationality and Art*, Silvana Editoriale.
- Elkins, J. (2005) *What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried*, In *Critical Inquiry*, Vol. 31, No.4, <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/31n4elkins.html> (retrieved 8<sup>th</sup> January 2011).
- Furuhata, Y. (2009) 'Indexicality as 'Symptom': Photography and Affect,' *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* no. 174, 181-202.
- Gadamer, H.G. (1975) *Truth and Method* (Wahrheit und Methode 1960), translated from the second German edition by Garrett Barden and John Cumming (London: Sheed and Ward, 1975)
- Harrison, B. (2002) *Photographic Visions and Narrative Inquiry*, *Narrative Inquiry*, 12(1), 87–111.
- Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*, Routledge.
- Hochfield, S. (2002) *Sticks and Stones and Lemon Cough Drops*, *Art News*, Vol.101, Number 8.
- Housen, A. (2002) *Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer*, *Arts and Learning Research Journal*, Vol. 18, No.1. [http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0014/Aesthetic\\_thought.pdf](http://www.vtshome.org/system/resources/0000/0014/Aesthetic_thought.pdf)
- Hudson, W.H.D. (1977) *Learning to be Rational*, In *Proceedings of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, Vol.XI, Blackwell.
- Leonard, Z (1998) 'Museum Acquires 'Strange Fruit' And a Group of Photographs By Zoe Leonard', *Philadelphia Museum of Art*, April 1, 1998, <http://www.philamuseum.org/press/releases/1998/228.html>, retrieved 30<sup>th</sup> October, 2010.
- Markus, T.A (1993) *Buildings and Power: Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*, Routledge.
- Martin Baró, I. (1996) (Eds.) Aron, A. and Corne, S., *Writings for a Liberation Psychology*, Harvard University Press.
- Massey, D. (1999) *Space-time, 'science' and the relationship between physical geography and human geography*, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Volume 24, Number 3, September 1999, pp. 261-276(16), Royal Geographical Society.

- Moran, J, Topp, L, Andrews, J (eds.) (2007) *Madness, Architecture and the Built Environment: Psychiatric Spaces in Historical Context*, Routledge Studies in the Social History of Medicine.
- Pavlicevic, M. (1997) *Music therapy in context: music, meaning and relationship*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Perloff, M. (1997) 'What Has Occurred only Once': Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archive of the Dead', in Jean-Michel Rabaté, ed., *Writing the Image after Roland Barthes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 33-58.
- Pugh, J. (2007) Reflections upon the relationship between space, time and governance <http://www.re-public.gr/en/?p=116>, (retrieved 30<sup>th</sup> October 2010).
- Robertson, J. (2008) *Improvisation: a meeting place*, Lecture Notes from Music Studies QMU.
- Shaul, M. (2009) *Mapping Absence, Confirming Presence – Artists' Negotiations of Personal, Public and Domestic Space* <http://www.axisweb.org/atSelection.aspx?AID=2391>, (retrieved 19<sup>th</sup> November 2010).
- Skjaerven, K. (2008) *Barthes on Studium and Punctum in Photography*, <http://barebonescommunication.wordpress.com/2008/12/05/barthes-on-studium-and-punctum/>, (retrieved 9<sup>th</sup> January 2011).
- Sorkin, J. (2008) *Finding the Right Darkness*, Frieze Magazine, Issue 113.
- Sonnenberg, R. (2006) *Louise Bourgeois: Stitching Salvation*, Fiberarts, September/October.
- <http://www.fiberarts.com/artist-highlight/nov-dec-2010/Louise-Bourgeois-ND2010.pdf>,  
retrieved 31 October, 2010.
- Sontag, S. (1977) *On Photography*, Picador.
- Spark, M. (1951) 'Elementary', *World Review*, Jul 1951, p21.
- Taminiaux, P. (2009) *The Paradox of Photography*, Rodopi, Amsterdam, NY.
- Temkin, A. (1999) 'Strange Fruit', *Mortality/Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Temkin, A. (1998) *The Conservation of 20th-Century Art: Two Case Studies*, The Getty Conservation Institute, Newsletter 13.2, Summer 1998.
- Van den Braembussche, A. (2006) *Thinking Art*, Springer.
- Vilhauer, M. (2010) *Gadamer's ethics of play: hermeneutics and the other*, Lexington Books.
- Virginia Museum of Fine Arts (2002) *Vanitas: Meditations on Life and Death In Contemporary Art*, April 4 - June 18, <http://www.vmfa.museum/vanitas.html> (retrieved 5<sup>th</sup> October, 2009).
- Young, R. (1994) *Mental Space*, Process Press.
- Wain, John (1955) *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Winnicott, C. (1945) *Children who Cannot Play*, In *Face to Face with Children: The Life and Work of Clare Winnicott*, Ed. Kanter, Karnac Books.
- Winnicott, D.W. (1953). *Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-me Possession*, *Int. J. Psycho-Anal.*, 34:89-97.
- Winnicott, D.W. (1971) *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications.
- Winnicott, D.W. (1975). *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Yeats, W.B. (1990) *Amongst School Children (1928)* in *The Poems: W.B. Yeats, Everyman*.