



**DIE ZUKUNFT
FOTOGRAFIEREN**

—

**ФОТОГРАФИЯ
БУДУЩЕГО**

KEHRER



Jens Sundheim, Detail aus: *Von Ameisen und Sternkörpern*, 2012 | Йенс Зундхайм. «О муравьях и звездчатых многогранниках». 2012

Inhalt

Vorwort Michail Mindlin	04	Предисловие Михаил Миндлин
Ein-Hand-Klatschen Wolf Iro	06	Хлопок одной ладони Вольф Иро
Die Zukunft in der Gegenwart Ekaterina Lazareva	10	Будущее в настоящем Екатерина Лазарева
Die Aura der Zukunft Esther Ruelfs	16	Аура будущего Эстер Рюльфс
Interviews mit Sascha Pohflepp und Chris Wobken	24	Интервью с Сашей Пофлеппом и Крисом Вёбкеном
Beate Gütschow	26	Беате Гютшо
Yakov Kashdan	27	Яковом Кажданом
Ricarda Roggan	29	Рикардой Роган
Olga Chernysheva	30	Ольгой Чернышевой
Arbeiten der Künstler	33 – 105	Работы художников
Wo verlaufen die Bruchlinien? In kurzen Worten über die Zeit in den technischen Künsten Elena Petrovskaya	106	Где проходят линии разломов? Коротко о времени в технических искусствах Елена Петровская
Die Zukunft fotografieren Jens Schröter	112	Фотография будущего Йенс Шрётер
Biografien	120	Краткие биографии
Werkliste	125	Список работ
Impressum	127	Импрессум

Содержание



VORWORT — ПРЕДИСЛОВИЕ

Michail Mindlin | Михаил Миндлин

Das Projekt „Die Zukunft fotografieren“, initiiert vom Goethe-Institut und umgesetzt von russischen und deutschen Künstlerinnen und Künstlern, hat gezeigt, dass die moderne Kunst als spezifische Art des Denkens die Zukunft erahnen, sie sogar mitgestalten kann. Wir sind zu Zeugen geworden, wie intellektuelle Suche und kühne innovative Lösungen für diese Aufgabe im vorgestellten Projekt Gestalt annahmen. Die konzeptuelle Fotografie wurde in gewissem Sinne zum „Entwickler“ der Probleme und Konflikte der Gegenwart, zu einem ganz eigenen Indikator unserer Vorstellungen über die Zukunft.

Es ist notwendig, hervorzuheben, wie fundiert die Autoren des Projekts sich seiner Verwirklichung angenähert haben: vom wissenschaftlichen Symposium über ein Kreativlabor der Kuratoren und Künstler bis hin zu einer Ausstellungstour in ganz Russland – was davon zeugt, wie sehr sich das von den Kuratorinnen vorgegebene Thema als ernstzunehmend und gefragt erwies.

Durch die Erweiterung der Ausstellungsgeographie (Moskau – Nizhny Novgorod – St. Petersburg – Novosibirsk – Khabarovsk – Hamburg) und die Migration aus einem sozial-kulturellen Umfeld in ein anderes hat das Projekt eine immer größere Aktualität und Bedeutung erlangt. Wir freuen uns, dass das Staatliche Zentrum für Moderne Kunst zum Ausgangspunkt für die Gestaltung einer so komplexen und interessanten Reise-route geworden ist.

Michail Mindlin
Generaldirektor des Staatlichen Zentrums für Gegenwartskunst Moskau (Ncca)

Проект «Фотография будущего», инициированный Гете-Институтом и реализованный российскими и немецкими художниками, показал, что современное искусство как особый тип мышления может предвидеть будущее и даже конструировать его. Мы стали свидетелями того, как интеллектуальные поиски и смелые новаторские решения этой задачи воплотились в представленном проекте. Концептуальная фотография стала в известном смысле «проявителем» проблем и конфликтов современности, своеобразным индикатором наших представлений о будущем.

Необходимо отметить основательный подход авторов проекта к его организации — от научного симпозиума, через творческую лабораторию кураторов и художников, к серии выставок по всей России, что свидетельствует о том, насколько серьезной и востребованной оказалась тема, заданная кураторами.

Расширяя выставочную географию (Москва — Нижний Новгород — Санкт-Петербург — Новосибирск — Хабаровск — Гамбург) и перемещаясь из одного социо-культурного контекста в другой, проект обретал всё большую актуальность и значимость, и мы рады, что Государственный центр современного искусства оказался отправной точкой для построения такого сложного и интересного маршрута.

Генеральный директор
Государственного центра современного искусства
Михаил Миндлин



EIN-
HAND-
KLATSCHEN
—
ХЛОПОК
ОДНОЙ
ЛАДОНИ

Kein Medium ist im gleichen Maße chronotopisch definiert wie die Fotografie: ein Objekt wird an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt festgehalten. Was im Moment der Entstehung Gegenwart ist, wird augenblicklich zur Vergangenheit: „Fotos zeigen Menschen so unwiderruflich gegenwärtig und zu einem Zeitpunkt ihres Lebens; sie stellen Personen und Dinge nebeneinander, die einen Augenblick später bereits wieder getrennt waren, sich verändert hatten und ihr eigenes Schicksal weiterleiten“, erkannte Susan Sontag¹. Für die amerikanische Essayistin wird Fotografie damit zur Kunst des Todes schlechthin. Je nachdem allerdings, ob man den Fokus auf die Fotografie selbst oder auf deren Betrachter legt, bekommt die abgebildete Vergangenheit noch eine weitere Qualität. Roland Barthes bemerkte: „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.“² Indem sie den Betrachter erreichen, werden die Strahlen also von der Vergangenheit in die Gegenwart verlängert. Man könnte auch von einer unvollendeten Vergangenheit sprechen. Der hiermit verbundene Aspekt der Zeugenschaft, der Beglaubigung einer vergangenen Existenz, ist für Roland Barthes essenziell.

Diese dokumentarische Eigenschaft der Fotografie stellte seit Beginn des Mediums für die Benutzer eine Herausforderung dar,³ und schon früh bestanden Fotokünstler darauf, eben diese Eigenschaft zu transzendieren. Die surrealistische Fotokunst mit Vertretern wie Jacques-André Boiffard, Man Ray oder Lee Miller ist dabei einer der bemerkenswertesten Versuche, mit den Mitteln der Fotografie Dinge sichtbar zu machen, die sich, *jenseits* der äußeren Wirklichkeit liegend, der normalen Abbildung entziehen. Eine andere Möglichkeit, der dokumentarischen Herausforderung zu begegnen, besteht in der bewussten Inszenierung des Dargestellten. Seit den 1970er Jahren verfolgt beispielsweise Jeff Wall in seinen großformatigen Fotografien diesen Ansatz; zunächst analog, mittlerweile arbeitet er digital.

Diesen und anderen technischen wie auch inhaltlichen Abgrenzungsbewegungen zum Trotz konnten Susan Sontag und Roland Barthes noch in den 1970er bzw. frühen 80er Jahren durchaus mit Berechtigung den essenziellen Aspekt des „So-Gewesen“ in der Fotografie betonen und als dem Medium wesenhaft beschreiben. Erst das Aufkommen der digitalen Fotografie hat das Grundvertrauen in die dokumentarische Kraft des Mediums nachhaltig gestört. Seit jeder seine Urlaubsfotos auf dem eigenen Rechner bearbeiten kann, ist klar, dass eine Fotografie die Wirklichkeit wiedergeben und sie beglaubigen kann, aber nicht notwendigerweise muss. Trotzdem – und das ist die These, die hier vertreten werden soll – bleibt eine Art dokumentarischer Restanspruch gegenüber der

Ni один из медийных инструментов не задан в такой мере хронотопически, как фотография — объект фиксируется в определённом месте в определённый момент времени. Однако то, что в момент возникновения являлось современностью, тут же становится прошлым, как заметила Сьюзен Сонтаг: «Фотографии показывают человека неопровержимо там и в определенном возрасте, соединяют людей и вещи в группы, которые через мгновение распались, изменились, двинулись дальше разными дорогами своей судьбы»¹. Тем самым фотография становится для американской эссеистики по существу искусством смерти. Однако в зависимости от того, направлен ли фокус внимания на саму фотографию или же на того, кто её созерцает, запечатлённое прошлое приобретает ещё одно свойство. «От реального, «бывшего там» тела исходят излучения, дотрагивающиеся до меня, находящегося в другой точке,»² — замечает Ролан Барт. То есть достигая зрителя, лучи дотягиваются из прошлого в современность. В связи с этим можно было бы говорить о незавершённом прошлом. Связанный с этим момент свидетельства, поручительства за ушедшее бытие существует для Ролана Барта.

Это документирующее свойство фотографии с самого начала её существования представляло собой вызов для тех, кто к ней прибегал³, и уже в ранний период фотохудожники настойчиво стремились выйти за его пределы. Сюрреалистическое фотоискусство в лице таких его представителей, как Жак-Андре Буаффар, Мэн Рей или Ли Миллер, — одна из наиболее примечательных попыток сделать с помощью фотографии видимыми те вещи, которые, находясь за пределами внешней реальности, обычному отображению не подлежат. Другая возможность ответа на документальный вызов — сознательная инсценировка изображения. Например, с начала 1970-х годов Джефф Уолл следует в своих крупноформатных фотоработах этому подходу, сначала в аналоговом варианте, а затем и в цифровом.

Несмотря на эти и другие технические и содержательные пограничные действия Сьюзен Сонтаг и Ролан Барт ещё в 1970-е и начале 1980-х годов могли с достаточным основанием подчёркивать сущностный характер этого самого «так было» в фотографии и описывать его как неотъемлемый аспект сущности данного медиума. Лишь появление цифровой фотографии существенно подорвало глубинное доверие к документальной силе фотографии. С тех пор, как любой может обрабатывать сделанные в отпуске снимки на собственном компьютере, стало ясно, что фотография может передавать

Fotografie bestehen, sei es, weil das Medium ihn einst besaß oder sei es aus Mangel an anderen, besseren Alternativen. Durch genau diese Beobachtung entstand die Idee zu dieser Ausstellung. Und eben hieraus ergibt sich auch ihr besonderer Reiz: Denn die Zukunft – ob analog oder digital – zu *photografieren* spielt in einer anderen Kategorie als eine Zukunftsvision auf Leinwand zu malen oder einen dystopischen Roman zu schreiben. Die *Zukunft* fotografieren, das überrascht, weil es somit den Gattungsgesetzen entgegensteht. Es macht neugierig, nicht nur auf den Inhalt, sondern eben auch gerade auf die formale Lösung des Problems.

Der andere Reiz der Ausstellung besteht im Sujet selbst. Schon seit jeher ist die Frage nach der Zukunft eine, die die Menschen ganz besonders beschäftigt. Würden Fotos noch in Dunkelkammern entwickelt, böte sich an dieser Stelle ein Vergleich des über die dampfenden Entwicklungsbäder gebeugten Fotografen mit der griechischen Priesterin Pythia im Orakel von Delphi an, die nach der Überlieferung über einer Felsspalte saß, aus der Dämpfe aufstiegen. Wie fotografiert man etwas, das noch nicht ist? Eine alte japanische Weisheit kommt in den Sinn: Jeder kennt das Geräusch von zwei klatschenden Händen. Doch wie klingt eine klatschende Hand?

Ich freue mich außerordentlich, dass diese Ausstellung zustande gekommen ist. Mein Dank gilt allen, die an diesem ungewöhnlichen Projekt beteiligt sind. In erster Linie sind dies die Kuratorinnen Ekaterina Lazareva und Esther Ruelfs, die sich der Projektidee so bereitwillig widmeten, sowie die Projektleiterin Lisa Gorskaya. Allen finanziellen Unterstützern danke ich ebenfalls sehr herzlich.

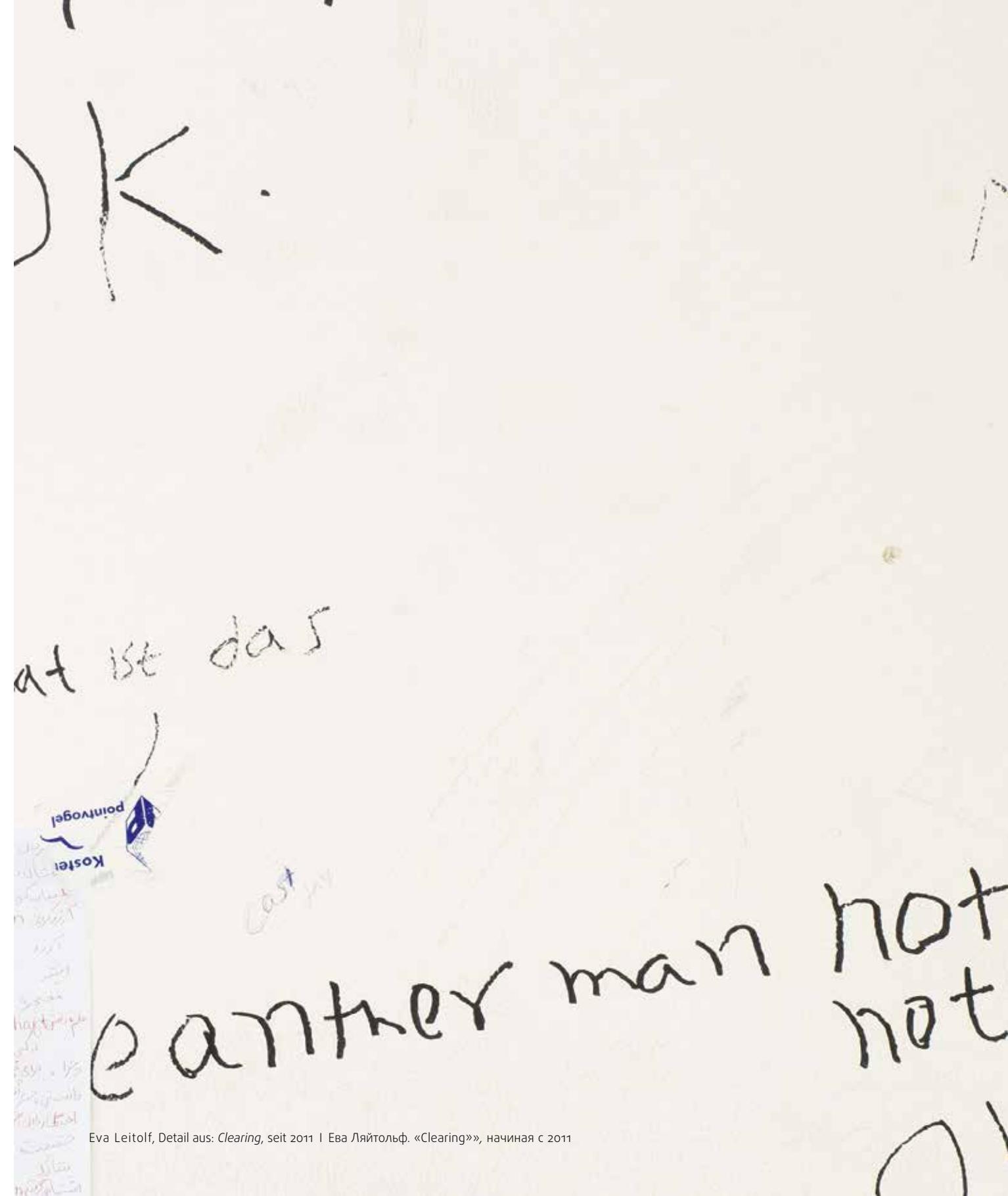
реальность и служить её свидетельством, однако это не является её непреложным свойством. Тем не менее — и это положение, которое в данном случае как раз отстаивается, — в отношении фотографии остаётся своего рода рудимент притязания на документальность, будь то потому, что медиум им когда-то обладал, будь то по причине отсутствия лучшей альтернативы.

Здесь и берёт начало одна из привлекательных черт выставки. Попытка сфотографировать будущее — не важно, в аналоговом или цифровом варианте — по-прежнему отличается от, скажем, изображения утопических представлений на холсте или от романа, действие которого происходит в вымышленном будущем. Фотография будущего — такая идея ошеломляет, пробуждает любопытство, не только в отношении содержания, но и как раз в отношении формальных способов решения проблемы. Другая заманчивая черта выставки — разумеется, сам сюжет. С древних времён вопрос о будущем особенно заботит людей. Если бы фотографии по-прежнему обрабатывались в тёмных комнатах, то можно было бы сравнить склонённого над испаряющимися химреактивами фотографа с древнегреческой жрицей Пифией, пророчествовавшей, согласно преданию, в дельфийском оракуле, находясь в испарениях, подымавшихся через расселину в скале. Как сфотографировать то, чего ещё нет? На ум приходит древняя японская мудрость: каждый знает хлопок двух ладоней. Но как звучит одна?

Я чрезвычайно рад, что эта выставка состоялась и приношу благодарность всем участникам этого необычного проекта. В первую очередь это кураторы выставки Катя Лазарева и Эстер Рюльфс, а также руководитель проекта Лиза Горская. Я также от всего сердца благодарю всех, кто оказал этому проекту финансовую поддержку.

1. Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt a.M., 1995, S. 72.
2. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M., 1989, S. 90.
3. Dies gilt auch für den nicht-künstlerischen Bereich. Bestes Beispiel hierfür sind die obsessiven Retuschen existierender Fotomaterials im stalinistischen Russland. Das Paradox besteht dabei darin, dass die Fotos dennoch ihren dokumentarischen Charakter bewahrten – einerseits natürlich, weil dieser vom Regime kontrafaktisch behauptet wurde, andererseits aber auch tatsächlich, denn die Bearbeitungen konnten später anhand der Fotos selbst nachgewiesen werden.

1. См. Сьюзен Сонтаг, *О фотографии*, Ад Маргинем Пресс, М., 2013.
2. См. Ролан Барт, *Camera lucida*. Комментарии к фотографии, Ад Маргинем, М., 1997.
3. Это относится не только к области художественной фотографии. Лучшим примером может служить навязчивое ретуширование фотоматериала в сталинской России. Парадокс заключался в том, что фотографии при этом не теряли своего документального характера — с одной стороны, разумеется, в силу авторитарной поддержки режима, но, с другой стороны, и в действительности, поскольку позднейшие вмешательства в дальнейшем могли быть выявлены с помощью самих фотографий.



Eva Leitolf, Detail aus: *Clearing*, seit 2011 | Ева Ляйтольф. «Clearing», начиная с 2011



DIE ZUKUNFT IN DER GEGENWART — БУДУЩЕЕ В НАСТОЯЩЕМ

Ekaterina Lazareva | Екатерина Лазарева

Ruinen der Utopie

Das Thema „Zukunft“ hat in der Kunst eine reiche Tradition, insbesondere in der historischen Avantgarde der Jahre 1910 bis 1920 – von den italienischen Futuristen und russischen „Budetljanen“ („Zukünftlern“) bis hin zu den Künstlern der postrevolutionären Avantgarde und des deutschen Bauhaus. Die Avantgarde strebte danach, die Kunst nach den Gesetzen der Zukunft zu modernisieren und wuchs in diesem Bestreben in ein eigenes künstlerisches Projekt hinein: die sie umgebende Realität schöpferisch zu transformieren. So wurde die Zeit der Avantgarden zum „Goldenen Jahrhundert“, in dem die Zukunft, „unser einziges Ziel“;¹ noch den Künstlern gehörte. In seinem Buch „Gesamtkunstwerk Stalin“ hat Boris Groys gezeigt, wie die russische Avantgarde ihre Herrschaft über die Zukunft an die reale Herrschaft in der Person Stalins abtrat, der zum Fortsetzer des totalen utopischen künstlerischen Projekts geworden war.²

Das Projekt der Avantgarde geht von der linearen Logik der christlichen Auffassung von Zeit aus, welche die Idee der geradlinigen Vorwärtsbewegung an sich nahelegt. Gleichzeitig stand dem optimistischen Szenarium der Zukunft, verbunden mit dem Berauschtsein am Heute und dem Glauben an den Fortschritt, ein pessimistisches Szenarium gegenüber, das sich in der Strömung der Dekadenz und des Dadaismus bis zum Cyberpunk hin verfolgen lässt. Die Geschichte des 20. Jahrhunderts selbst zerstörte die Grundlagen des positivistischen utopischen Bewusstseins – die Atombombe unterminierte den Glauben an das Befreiungspotenzial des wissenschaftlich-technischen Fortschritts; die „Banalität des Bösen“ der stalinistischen Straflager und der Konzentrationslager der Nationalsozialisten ließ Zweifel an der geistig-moralischen Evolution des Menschen aufkommen. In der Mehrzahl der heutigen Antiutopien gehen die Hochtechnologien mit der totalen sozialen Kontrolle und der Herrschaft allmächtiger Konzerne Hand in Hand. Mit dem diagnostizierten „Ende der Geschichte“ verschwindet auch die eschatologische Hinwendung der Kultur zur Zukunft.³

Die Krise des utopischen Bewusstseins hängt auch mit dem Erkennen der gefährlichen Seite des revolutionären Utopismus zusammen, der sich in Italien zum Faschismus gewandelt hatte und in der UdSSR zum Stalinismus. So hat die sowjetische und anschließend auch die postsowjetische inoffizielle Kunst über die Zukunft vorrangig in der Kategorie der Vergangenheit gesprochen – über jene Zukunft, die nicht stattgefunden hat, die verloren ging, zur Ruine wurde. Das Begreifen der eigenen Zeit als eine Epoche, in welcher der futuristische Vektor der künstlerischen Kultur zu einem Faktum der Vergangenheit, wie auch des eigenen Platzes geworden ist, – und damit eine Ruine einer Utopie – ist symptomatisch für verschiedene Generationen zeitgenössischer russischer Künstler.⁴

Руины утопии

У темы будущего в искусстве — богатая традиция, особенно в историческом авангарде 1910–1920-х гг., от итальянских футуристов и русских будетлян до художников послереволюционного авангарда и немецкого Баухауза. Авангард с его стремлением обновить искусство по законам будущего, переросшим в экстрахудожественный проект творческого преобразования окружающей действительности, стал тем «золотым веком», когда будущее, «единственная наша цель»¹, еще принадлежало художникам. В своей книге «Gesamtkunstwerk Stalin» Б. Гройс показал, как русский авангард уступил свою власть над будущим реальной власти в лице Сталина, ставшего продолжателем тотального утопического художественного проекта².

Проект авангарда исходит из линейной логики христианского времени, подсказывающей саму идею поступательного движения вперед. Вместе с тем оптимистическому сценарию будущего, связанному с упоением современностью и верой в прогресс, противостоял сценарий пессимистический, прослеживаемый от направления декаданса и дадаизма до киберпанка. Сама история XX века разрушает основы позитивистского утопического сознания — ядерная бомба подрывает веру в освободительный потенциал научно-технического прогресса, «банальность зла» сталинских зон и нацистских лагерей вселяет сомнение в духовную эволюцию человека. Во множестве антиутопий высокие технологии соседствуют с тотальным социальным контролем и властью всемогущих корпораций. С диагностированным «концом истории» исчезает и эсхатологическая обращенность культуры в будущее³.

Кризис утопического сознания в послевоенном мире связан также с осознанием опасной стороны революционного утопизма, который в Италии обернулся фашизмом, а в СССР — сталинизмом. Так и советское, а вслед за ним и постсоветское неофициальное искусство говорило о будущем преимущественно в категории прошедшего времени — о том будущем, которое не состоялось, было утрачено, стало руиной и т.д. Осознание своего собственного времени как эпохи, когда футуристический вектор художественной культуры стал фактом прошлого, а своего места — как руины утопии, характерно для нескольких поколений работающих сегодня российских художников⁴.

Соревнование за будущее

Разумеется, власть над будущим сегодня принадлежит политике, экономике, науке, но не искусству. Будущее

Der Wettstreit um die Zukunft

Es steht außer Frage, dass die Herrschaft über die Zukunft heute der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaft gehört, nicht aber der Kunst. Es scheint, dass die Zukunft von Losungen des globalen Kapitalismus und Wahlkampf-Slogans, von olympischen Bauvorhaben und Investitionsprojekten vereinnahmt worden ist. Heute verkünden nicht die Künstler, sondern die Parteien und Konzerne: „Wir sind die Zukunft!“ oder „Die Zukunft hängt von dir ab!“⁵ Dadurch wird die Zukunft zum Wechselgeld von Konzernreklame und populistischer Politik.

Der Marxismus verbietet es, die Utopie detailliert zu projizieren, „auszupinseln“.⁶ Demgegenüber nutzt die visuelle Massenkultur die Darstellung der Zukunft aktiv. Die Werbefotografie demonstriert eine glückliche Zukunft, welche „die Ihrige“ wird, wenn Sie diese oder jene Ware kaufen. Die Modefotografie prognostiziert die Schönheit der Zukunft, wenn auch nur eine Saison im Voraus. Katastrophenfilme und Fantasy-Blockbuster konkurrieren um den Einfluss ihres Szenariums der Zukunft auf das von der Gesellschaft wahrgenommene.

In den letzten Jahren kann man auch in der Kunstszene eine deutliche Nachfrage nach einer neuen Utopie erkennen.⁷ Indem sie jedoch durch neue Eliten formuliert wird, trägt diese Nachfrage einen betont asozialen und apolitischen Charakter, und jene politisch engagierte „große Utopie“⁸, die zur Suche nach einer neuen Avantgarde inspirieren könnte, wird bewusst entpolitisiert. Was die Künstler betrifft, so lehnen sie es oft ab, diesem neomodernistischen Kurs zu folgen, indem sie sich der Rolle von Visionären und Bauherren der Zukunft verweigern. Diese Vorsicht der zeitgenössischen Kunst im Hinblick auf die Utopie resultiert offensichtlich aus der Erfahrung der historischen Avantgarde, die das Bedürfnis nach einer Utopie weckte, zugleich aber deren Verwirklichung verhindert hat. Daher wirkt die Hinwendung zur Zukunft auf dem Gebiet der Kunst heutzutage im besten Fall fragwürdig und im schlimmsten Fall kalkuliert.

Zugleich erscheint heute, Adorno folgend, gerade die Kunst mit ihrem kontinuierlichen Zweifeln, dem Erkennen der eigenen Deplatziertheit im rationalen Weltbild, ihrer unüberwindlichen Hoffnung und ihrem umstürzlerischen Potenzial als einzige Möglichkeit, „sich das Ganze vorzustellen als etwas, das völlig anders sein könnte“.⁹

Zeitkapsel und Zeitmaschine

Gleichwohl, wenn es einerseits ein Verbot der Darstellung der Zukunft gibt und es andererseits unmöglich ist, das zu fotografieren, was es nicht gibt, kann sich dann die Fotografie überhaupt mit dem Thema Zukunft beschäftigen?

Die technischen Bedingungen der Fotografie diktieren das Verständnis dieses Mediums als Mittel zur Erfassung der

кажется присвоенным слоганами глобального капитализма и лозунгами предвыборных кампаний, олимпийскими стройками и инвестиционными проектами. Отнюдь не художники, а партии и корпорации сегодня провозглашают: «Будущее за нами!» и «Будущее зависит от тебя!»⁵. Таким образом, Будущее становится разменной монетой корпоративной рекламы и популистской политики.

Марксизм запрещает детально проектировать, «расписывать» утопию⁶. Массовая визуальная культура, напротив, активно эксплуатирует образы будущего. Рекламная фотография демонстрирует счастливое будущее, которое станет «вашим», стоит вам купить тот или иной товар. Модная фотография прогнозирует красоту будущего, пусть только на сезон вперед. Фильмы-катастрофы и фантастические блокбастеры соревнуются за влияние своего сценария будущего над коллективным воображаемым.

В последние несколько лет и в искусстве ётчётливо различим запрос на новую утопию⁷. Причм, поскольку его формулируют новые элиты, этот запрос носит подчёркнуто асоциальный и аполитичный характер, а политически ангажированная «великая утопия»⁸, вдохновляющая на поиски нового авангарда, сознательно деполитизируется. Что касается художников, то они зачастую отказываются следовать этому неомодернистскому курсу, избегая роли провидцев и конструкторов будущего. Эта осторожность искусства в отношении утопии, очевидно, продиктована опытом исторического авангарда, провоцирующего запрос на утопию и вместе с тем останавливающего движение к ней. Поэтому обращение к будущему на территории искусства выглядит в лучшем случае подозрительно, а в худшем — конъюнктурно.

Вместе с тем именно искусство, с его вечным подозрением, осознанием собственной неуместности в рациональной картине мира, неизбежной надеждой и подрывным потенциалом, сегодня кажется единственно способным, по выражению Адорно, «представить себе целое как нечто, что могло бы быть абсолютно иным»⁹.

Капсула времени и машины времени

Однако, если с одной стороны существует запрет на изображение будущего, а с другой стороны — невозможно сфотографировать то, чего нет, способна ли фотография вообще работать с темой будущего?

Технические условия фотографии диктуют понимание этого медиума, как средства регистрации настоящего, которое в момент проявки и появления изображения

Gegenwart, die im Moment von Entwickeln und Erscheinen der Abbildung schon zu einem Faktum der Vergangenheit geworden ist, auch wenn sich mit der Entwicklung der Digitaltechnik die Spanne zwischen Aufnahme und Abbildung rasant verringert hat. Um das Potenzial der Fotografie im Verhältnis zur Zukunft einzuschätzen, ist es nötig, sie sich als Zeitmaschine vorzustellen und nicht nur als Zeitkapsel. Indem der Fotograf in den Sucher der Kamera schaut, sieht er die künftig mögliche Fotografie. Bei einer zeitverzögerten Aufnahme oder mit einem langsam arbeitenden Auslöser (ein kombiniertes Übel der digitalen Kompaktkameras) entsteht ein Intervall von einigen Millisekunden bis zu einer Minute zwischen dem Betätigen des Auslösers und der Reaktion des Verschlusses, d.h. zwischen der „subjektiven“ und „objektiven“ Fixierung, wann wir faktisch das Abbild aus der Zukunft erhalten.

Die moderne Fotografie, zumindest die russische, dokumentiert lieber die Ruinen früherer Utopien, als dass sie neue Situationen gestaltet. Dennoch ist es sinnvoll, alle Vorteile der Fotografie im Vergleich zu anderen Medien in ihrer Gesamtheit abzuschätzen – hinsichtlich ihrer Fähigkeit, die Zukunft zu projizieren oder zu inszenieren oder nach der Gegenwart zu suchen, und dabei in dieser Züge des Neuen zu erahnen.

Es handelt sich hier natürlich nicht um ein ernsthaftes Vorhaben, die Zukunft im Bild festzuhalten. Die Zukunft lässt sich nicht erkennen, da wir natürlich nicht behaupten können, dass ein uns vorliegendes Foto eine Fotografie der Zukunft ist. Wir sind es gewöhnt, uns die Zukunft als eine Abweichung dessen vorzustellen, womit wir es zu tun haben – aber die Zukunft hat ja nicht unbedingt mit etwas Neuem, nie Dagewesenem zu tun. Die Zukunft kann man sich vorstellen oder projizieren, wie es die Avantgardisten getan haben; jeder Versuch aber, die Zukunft darzustellen, ist dazu verurteilt, eine Fiktion, eine Phantasie zu sein.

Zugleich geht die Zukunft aus der Gegenwart hervor. Wenn wir die Zukunft zum Besseren ändern wollen, können wir das nur in unserer „tatsächlichen“ (wörtlich im Sinne von „Tat“) Gegenwart, in unserem „Hier und Jetzt“ erreichen. Ernst Bloch zufolge ist die aus dem Raum in die Zeit verlegte Utopie „nicht etwa Nonsense oder schlechthin Schwärmerei, sondern sie ist *noch* nicht im Sinne einer Möglichkeit, dass es sie geben könnte, wenn wir etwas dafür tun“, darum leben wir „ungeheuer nahe [bei] und nicht sehr entfernt“ von ihr.¹⁰

Tatsächlich ist die Zukunft viel näher als es scheint, zumindest reisen die vernünftigsten von uns in ihrem täglichen Leben ständig durch die Zeit. Der moderne Mensch nimmt, ohne nachzudenken, seine eigene Zukunft in die Hand, indem er seine Angelegenheiten durch Bestellung von Tickets, Aufnahme von Krediten und dergleichen eine Woche, Monate oder

уже стало фактом прошлого, даже если с развитием цифровой техники разрыв между съёмкой и получением изображения стремительно уменьшается. Чтобы оценить потенциал фотографии в отношении будущего, требуется осмыслить её в качестве машины времени, а не только капсулы времени. Глядя в видоискатель, фотограф видит возможную в будущем фотографию. А при съёмке с отложенным спуском или с медленным срабатыванием затвора (общая беда цифровых мыльниц) возникает разрыв от нескольких миллисекунд до минуты между нажатием кнопки и срабатыванием затвора, т.е. между «субъективной» и «объективной» фиксацией, когда фактически нам доставляется образ из будущего.

Современная фотография, по крайней мере российская, охотнее документирует руины бывших утопий, нежели конструирует новые ситуации. Однако стоит оценить все преимущества фотографии перед другими медиа в её способности проектировать или инсценировать будущее или охотиться за настоящим, пытаюсь предугадать в нём черты Нового.

Речь, конечно, не идет о серьёзном намерении запечатлеть будущее. Будущее непознаваемо, поэтому мы практически не можем утверждать, что фотография перед нами не является фотографией будущего. Мы привыкли мыслить будущее как нечто отличное от того, с чем мы имеем дело, но будущее не обязательно связано с чем-то новым, невиданным. Будущее можно вообразить или спроектировать, как это делали авангардисты, но любая попытка изобразить будущее обречена быть вымыслом, фантазией.

Вместе с тем будущее происходит из настоящего. Если мы хотим изменить будущее к лучшему, мы можем сделать это только в своём — действительном (в смысле действия) — настоящем, в своём «здесь и сейчас». По выражению Блоха, помещенная из пространства во время утопия «не какой-то нонсенс или чистая фантазия — её *еще* нет, в смысле возможности, что она может появиться, если мы что-то для этого сделаем», поэтому «мы живём не только не далеко, а чрезвычайно близко» от неё¹⁰.

Действительно, будущее гораздо ближе, чем кажется, по крайней мере, самые разумные из нас в повседневной жизни постоянно путешествуют во времени. Планируя дела на неделю, месяцы и годы вперёд, бронируя билеты, беря кредит, современный человек не задумываясь осваивает своё собственное будущее. Исключая такие отдаленные сюжеты, как высадка на Марс или наступление коммунизма (возможно, это уже было),

Jahre im Voraus plant. Durch Ausschließen von solch entfernten Motiven wie der Landung von Menschen auf dem Mars oder dem Anbruch des Kommunismus, erweist sich die Zukunft als nicht hinter den Bergen versteckt, und die Entfernung zu ihr verringert sich sehr schnell. Umso mehr, als sehr erfolgversprechende physikalische Theorien behaupten, dass die Zeit nicht existiert und dass das Gefühl des Zeitflusses nur das Ergebnis der Bewusstseinstätigkeit ist.¹¹

Die Zukunft, einer der wichtigsten Fetische der modernistischen Utopie, findet heute zurück zu ihrer unmittelbaren Verbindung mit der Gegenwart und der Vergangenheit. Die moderne Kunst lehnt es ab zu träumen und zu proklamieren, sie ist beseelt vom Bewusstsein der Verantwortung, unter anderem auch angesichts der Zukunft. Sie versucht hier und jetzt (künftige) ökologische Probleme zu diagnostizieren, sie stellt sich auf die Seite der Opposition und der gesellschaftlichen Aktivisten in ihrem politischen Kampf, sie ordnet die Entdeckungen unterschiedlicher Wissenschaften in eine Gesamtvision ein und schlägt Umgestaltungsprojekte vor.¹² Die Utopie hört auf, Anlass für Kritik der Vergangenheit zu sein und wird zu einem Instrument der Kritik der Gegenwart, da „das Fundament der Utopie – in der Kritik der „modernen“ Gesellschaft, der bestehenden gesellschaftlichen Regeln und generell des Status quo liegt“.¹³ Viele uns bekannte Utopien haben ihren Ursprung in der Unzufriedenheit mit der Realität, und heute beginnt die Aussprache über die Zukunft mit der Diagnose und der „Kritik am Vorhandenen“, wobei sich die Fotografie als das adäquateste Mittel für eine solche Diagnose erweist (Bloch nennt das „eine detektivische Ermittlung im Namen der noch nicht vollbrachten Gerechtigkeit“).

Die Frage, wie wahrscheinlich und realisierbar, realistisch und perspektivisch die beabsichtigte Utopie ist, erscheint irrelevant, da die Zukunft nicht erkennbar ist. Man kann sich die Definition der Zukunft in der jüdischen Tradition von Walter Benjamin als homogene und leere Zeit ins Gedächtnis rufen, in der „jede Sekunde die kleine Pforte [ist], durch die der Messias eintreten konnte“.¹⁴ Ein geradliniger Weg wie Schienen in eine Zukunft, die sich nicht nur errahnen lässt, sondern deren Leuchtflecken schon im Dunst irgendwo in der Ferne zu sehen sind, wurde in der sowjetischen Malerei der 1930er Jahre dargestellt, mit Luftperspektiven und schemenhaften Hintergründen. Wir leben heute in einer nichtlinearen Wahrnehmung der Zukunft. In den Worten von Elena Petrovskaya ist die Zukunft nicht eine Perspektive, sondern das, was du siehst, wenn du um eine Ecke gehst.

будущее оказывается не за горами, а дистанция до него схлопывается. Тем более, что самые успешные физические теории утверждают, что времени не существует, а чувство течения времени — лишь результат работы сознания¹¹.

Будущее, один из главных фетишей модернистской утопии, сегодня возвращается к своей непосредственной связи с настоящим и прошлым. Современное искусство отказывается мечтать и провозглашать, но оно одухотворено осознанием ответственности, в том числе и перед лицом будущего, пытается здесь и сейчас диагностировать (будущие) экологические проблемы, принимает сторону оппозиционной политики и общественных активистов в их политической борьбе, собирает открытия разных наук в некое общее видение и предлагает проекты преобразований¹².

Утопия перестает быть поводом для критики прошлого и становится инструментом критики настоящего, поскольку «основание утопии — в критике «современного» общества, существующих общественных порядков, вообще статус-кво»¹³. Многие известные нам утопии вызваны к жизни недовольством действительностью, и сегодня разговор о будущем начинается с диагностики и «критики подручного», при этом фотография оказывается наиболее адекватным средством для такой диагностики (Блох называет это «детективным расследованием во имя еще не свершенной справедливости»).

При этом вопрос о том, насколько вероятна и осуществима, реалистична и перспективна задуманная утопия нерелевантен, поскольку будущее непознаваемо. Можно вспомнить определение Беньямином будущего в иудейской традиции как гомогенного и пустого времени, в котором «каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия»¹⁴. Прямой как рельсы путь в будущее, которое не только предугадывается, но уже маячит в дымке где-то вдали, рисовался в советской живописи 1930-х гг., с ее воздушными перспективами и призрачными дальними планами. Мы живем в нелинейном восприятии будущего. По выражению Елены Петровской, будущее — это не перспектива, а то, что ты видишь, когда поворачиваешь за угол.

1. Losung von Alexander Rodtschenko aus seinem Wettbewerbsprojekt für den Kiosk des Volkskommissariats für Bildungswesen, vorgeschlagen vom Künstler 1919.
2. Siehe: Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988.
3. Es handelt sich um den Artikel „Das Ende der Geschichte?“ von Francis Fukuyama, veröffentlicht 1989 in der Zeitschrift *The National Interest*, geschrieben unter dem Einfluss von Alexandre Kojèves Dissertation, die der Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Wladimir Solowjow gewidmet war.
4. Zu den markantesten Beispielen einer solchen Position zählt das Schaffen von Ilya Kabakov, insbesondere seine Ausstellung „Utopie und Realität“, gezeigt 2013 im Van Abbemuseum (Eindhoven, Holland), der Staatlichen Eremitage (St. Petersburg) und dem Multimedia Art Museum (Moskau).
5. Der erste Slogan wurde 2011 im Wahlkampf der regierenden Partei „Einiges Russland“ verwendet, der zweite in einer Werbeaktion des Mobilfunkanbieters „Megafon“.
6. Siehe: „Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht.“ (ein Rundfunkgespräch mit Theodor W. Adorno, Gesprächsleiter: Horst Krüger, 1964), in: Ernst Bloch: *Gesamtausgabe in 16 Bänden. Mit einem Ergänzungsband: Tendenz – Latenz – Utopie*, Frankfurt a. M. 1985, Ergänzungsband, S. 361.
7. Als Beispiel sei das in neun russischen Städten gezeigte Ausstellungsprojekt „Die Zukunft hängt von dir ab. Neue Regeln“ (2008–2009, Kurator und Producer: Pierre Brochet), die Ausstellung „Sieg über die Zukunft“ im russischen Pavillon auf der Biennale Venedig (2009, Kuratorin: Olga Sviblova), die Ausstellungen „Futurologie“ und „Russische Utopien“ in der „Garage“ (2010, Kuratorinnen: Herve Mikhailov, Yulia Aksenova, Tatiana Volkova).
8. Es handelt sich um die bedeutende Ausstellung „Die große Utopie: russische und sowjetische Avantgarde. 1915–1932“, gezeigt in Frankfurt, Amsterdam, New York, Moskau und St. Petersburg, 1992–1993.
9. Adorno definiert Utopie als „Veränderung des Ganzen [...] als ob das, was subjektiv, dem Bewusstsein nach, dem Menschen abhanden gekommen ist, die Fähigkeit ist, ganz einfach das Ganze sich vorzustellen als etwas, das völlig anders sein könnte“. Siehe: „Etwas fehlt...“, a. a. O., S. 353.
10. Siehe: „Etwas fehlt...“, a. a. O., S. 352.
11. Die 1967 von Wheeler-DeWitt hergeleitete Gleichung beschreibt den Quantenzustand des Alls, in dem die Variable t (time) fehlt, d. h. für die Erklärung der Struktur des Alls ist die Kategorie Zeit nicht erforderlich. Siehe: Julian Barbour: *The End of Time*, Oxford 1999.
12. Positives Beispiel eines solchen Ansatzes ist das Ausstellungsprojekt „Andere mögliche Welten. Vorschläge auf dieser Seite der Utopie“ (Other Possible Worlds. Proposals on this Side of Utopia), gezeigt 2011 in der Berliner „neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), später in Luxemburg, Eriwan und Mexiko. <http://www.otherpossibleworlds.net>
13. Siehe: Gretschko, P. K.: *Konzeptionelle Modelle der Geschichte*. Moskau 1995.
14. Walter Benjamin, „Geschichtsphilosophische Thesen“, in: Theodor W. Adorno, Gretel Adorno (Hgg.): *Schriften*. Frankfurt a. M. 1955, Bd. 1, S. 499.

1. Лозунг А. Родченко из его конкурсного проекта киоска для Наркомпроса, предложенного художником в 1919 году.
2. См.: Гройс Б., *Gesamtkunstwerk Stalin*. Ad Marginem, M., 2013.
3. Речь идет об опубликованном в 1989 г. в журнале *The National Interest* эссе «Конец истории?» Ф. Фукуямы, написанном под влиянием А. Кожева, посвятившего свою диссертацию идее «конца истории» у В. Соловьева.
4. Среди наиболее ярких примеров такой позиции – творчество И. Кабакова, в частности, его выставка «Утопия и реальность», в 2013 г. в Музее Ван Аббе (Эйндховен, Голландия), Государственном Эрмитаже (С.-Петербург) и Мультимедиа Арт Музее (Москва).
5. Первый слоган использован в 2011 г. в предвыборной кампании правящей партии «Единая Россия», второй – в рекламной кампании сотового оператора «Мегафон».
6. См.: Блох Э., Адорно Т. «Чего-то не хватает. О противоречиях утопического томления» *Художественный журнал*. №1(85), 2012. С. 47.
7. В пример приведу показанный в 9 российских городах выставочный проект «Будущее зависит от тебя. Новые правила» (2008–2009, куратор и продюсер – П. Броше), выставку «Победа над будущим» в российском павильоне на Венецианской биеннале (2009, куратор – О. Свиблова), выставки «Футурология» и «Русские утопии» в «Гараже» (2010, кураторы – Э. Михайлов, Ю. Аксенова, Т. Волкова).
8. Речь идет о знаменитой выставке «Великая утопия: русский и советский авангард. 1915–1932», показанной во Франкфурте, Амстердаме, Нью-Йорке, Москве и С.-Петербурге в 1992–1993 гг.
9. Адорно определяет утопию как «изменение целого» и говорит, что «человек субъективно, в своем сознании, утратил именно способность представить себе целое как нечто, что могло бы быть абсолютно иным». См.: Блох Э., Адорно Т. «Чего-то не хватает. О противоречиях утопического томления», *Художественный журнал*, № 1(85), 2012. С. 42.
10. Блох Э., Адорно Т. «Чего-то не хватает. О противоречиях утопического томления», *Художественный журнал*, № 1(85), 2012. С. 42.
11. Уравнение Уилера – Девитта, выведенное в 1967 г., описывает квантовое состояние Вселенной, в котором отсутствует переменная t , т. е. для объяснения устройства Вселенной не требуется категория времени. См.: Barbour, Julian. *The End of Time*, Oxford Univ. Press, 1999.
12. Позитивный пример такого подхода – выставочный проект «Другие возможные миры. Предложения по эту сторону утопии» (Other Possible Worlds. Proposals on this Side of Utopia), который в 2011 г. был показан в берлинском NGBK, а затем в Люксембурге, Ереване и Мехико. <http://www.otherpossibleworlds.net>.
13. См.: Гречко П. К. *Концептуальные модели истории*. М., Логос, 1995.
14. Беньямин В. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М., РГГУ, 2012. С. 249–250.

DIE AURA DER ZUKUNFT — АУРА БУДУЩЕГО

Esther Ruelfs | Эстер Рюльфс

„Die Zukunft fotografieren“ – das klingt zunächst paradox. Für gewöhnlich ist die Fotografie immer mit der Gegenwart oder der Vergangenheit verknüpft. Die besondere Magie des Mediums begründet sich in seiner unmittelbaren Verbindung zur Gegenwart: Durch das Auslösen des Verschlusses fängt der Fotograf die Realität ein, die im Moment der Aufnahme bereits zur Vergangenheit wird. Die Aura der Fotografie hängt mit diesem retrospektiven Charakter zusammen und ist wiederholt für Theoretiker und Künstler zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen geworden.

Ein flüchtiger Blick auf die zeitgenössische Fotografie macht deutlich, dass auch sie sich in den letzten Jahren vornehmlich auf die Spuren des Vergangenen begeben und sehr viel seltener ihren Blick in die Zukunft gerichtet hat. Dies geht einher mit einem großen Interesse der Kulturwissenschaften an Gedächtnistheorien, und gerade in Folge des Zusammenbruchs des realen Sozialismus haben Fotografen in Deutschland sich zu Chronisten des Vergangenen gemacht. Gleichzeitig gewinnt die sogenannte „dokumentarische Fotografie“ in den 1990er Jahren neue Popularität.

Das retrospektive Moment der Fotografie ist das Thema zahlreicher künstlerischer Arbeiten und Ausstellungen der letzten Jahre. Was aber verbindet die Fotografie mit der Zukunft, außer dass sie den gegenwärtigen Moment für die Zukunft konserviert? Im täglichen Leben umgeben uns überall Fotografien der Zukunft. Die vielleicht einflussreichsten Bilder der heutigen visuellen Kultur, die Werbe- und Modefotografien, stellen attraktive Versprechen einer glücklichen Zukunft zur Schau, die – so suggerieren sie – nach dem Kauf der einen oder anderen Ware sofort erreichbar ist. Die Modefotografie prägt Schönheitsideale, die in der kommenden Saison im Trend liegen sollen. Ebenso prägen die Medien unsere in die Zukunft gerichtete Vorstellung



Sascha Pohflepp, Detail aus: *The Golden Institute*, 2009 | Саша Пофлепп.
«Золотой институт». 2009

«Фотография будущего» – в первый момент эти слова звучат парадоксально. Обычно фотография ассоциируется с настоящим или прошлым. Особая магия этого вида отображения заключена в его непосредственной связи с настоящим: нажимая спуск, фотограф схватывает реальность, которая уже в момент съёмки становится прошлым. Чарующий характер фотографии связан именно с её ретроспективностью, что не раз становилось исходной точкой для размышлений теоретиков и художников.

Беглый взгляд на современную фотографию показывает, что и она в последние годы отправлялась по следам прошлого и гораздо реже направляла свой взгляд в будущее. Параллельно с этим наблюдается повышенный интерес гуманитарных наук к теориям памяти, а в Германии фотографы вслед за крушением социализма сделали буквально летописцами минувшего. Одновременно, в 1990-е годы, вновь приобретает популярность так называемая «документальная фотография».

Ретроспективный аспект фотографии является темой многочисленных художественных работ и выставок последних лет. Что же однако связывает фотографию с будущим кроме того обстоятельства, что она сохраняет для будущего мгновение настоящего?

В повседневной жизни нас повсюду окружают фотографии будущего. Наиболее влиятельные, пожалуй, образы современной визуальной культуры — рекламные фотографии и фотографии из мира моды — афишируют привлекательные обещания счастливого будущего, которое, как они подсказывают, тут же наступит после покупки того или иного товара. Фотографии из мира моды формируют идеалы красоты, которые будут в тренде в наступающем сезоне. Точно так же, благодаря медиа, складывается наше направленное в будущее представление о здоровом и вечно юном теле. Тем самым фотография создаёт прообразы нашего будущего.

Наряду с этими жизнеутверждающими образами, соотнесёнными одновременно и с настоящим, и с будущим, фон для современных работ этой выставки образует и традиция «истории будущего», развёрнутая Жоржем Мином в его истории предвидений и технических инноваций¹. В известных из классики мировой литературы оптимистических государственных и социальных утопиях, таких как «Утопия» Томаса Мора (1516), «Город солнца» Томмазо Кампанеллы (1602) и «Новая Атлантида» Френсиса Бэкона (1627) обрисовывается лучшее (и невесть где находящееся) место, в котором проблемы настоящего оказываются разрешёнными сначала в пространственной категории некоего «потустороннего мира», а затем, начиная с

von einem gesunden und ewig jungen Körper. Die Fotografie schafft damit Vorbilder für unsere Zukunft.

Neben diesen affirmativ-gegenwärtigen und gleichzeitig zukünftigen Bildern bildet die Tradition der „Geschichte der Zukunft“¹, die George Minois in seiner Studie über die Geschichte der Vorhersagen und Techniken aufrollt, den Hintergrund für die zeitgenössischen Arbeiten dieser Ausstellung. Die optimistischen klassischen Staats- und Sozialutopien wie Thomas Morus' „Utopia“ (1516), Tommaso Campanellas „La città del sole“ (1602) und Francis Bacons „Nova Atlantis“ (1627) entwerfen einen besseren (aber unauffindbaren) Ort, an dem die Probleme der Gegenwart zunächst in einem räumlichen und ab dem 18. Jahrhundert in einem zeitlichen „jenseits“ gelöst sind.² Das Zeitalter der Utopien geht, folgt man Minois, gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zu Ende und im 20. Jahrhundert dominiert die „Gegenutopie“. Die Perspektive von Historikern und Philosophen kündigt bereits die Themen pessimistisch eingefärbter Utopien an. Diese „Gegenutopien“ formulieren eine Kritik der Zukunft im Namen der Gegenwart.³ Sie dominieren die Science-Fiction-Literatur, wie an Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *1984* (1949) deutlich wird, und – so ließe sich ergänzen – den Film, wenn man an die apokalyptischen Szenarien der Blockbuster des Hollywood-Kinos denkt.

Die dystopischen Filme zeigen das Leben in einer gedachten Zukunft nach der Katastrophe: nach dem Atomkrieg in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), die Folgen der Möglichkeiten von Genmanipulation in Andrew Niccol's *Gattaca* (1997), die Übermacht der Technik in Rainer Werner Fassbinders *Welt am Draht* (1973) oder die Folgen der globalen Erwärmung wie in Roland Emmerichs *The Day After Tomorrow* (2004), um nur einige Beispiele zu nennen.

Neben diesen fiktiven Zukunftsszenarien spielen im Alltag auch gezeichnete und gerenderte Zukunftsbilder eine wichtige Rolle: Sie kommen an jenen Stellen zum Einsatz, an denen unsere Gesellschaft auf Planungen angewiesen ist. Kaum ein Unternehmen oder politisches Gremium kommt ohne Prospektive und Simulation aus. Die Zukunftsforschung erstellt mögliche, wahrscheinliche und absehbare Zukunftsentwicklungen, und die Visualisierung von Zukunftsbildern findet sich in der Simulation von militärischen Szenarien, dem Architektorentwurf oder der Wettervorhersage.

Neben den populären Fiktionen, den alltäglichen Simulationen und klassischen Utopieentwürfen, die die Folie für die zeitgenössische Fotografie bilden, lässt sich insbesondere bei den russischen Fotografen ein großer Einfluss durch die utopischen Zukunftsentwürfe der Avantgarde feststellen. Das große Projekt des Konstruktivismus und des Futurismus in den 1910er und 1920er Jahren war es, die Realität mithilfe der Kunst

восемнадцатого века, в его временной категории². Эпоха утопий завершается к середине девятнадцатого века, а в двадцатом доминирует «антиутопия». Темы пессимистически окрашенных представлений о будущем намечаются уже во взглядах историков и философов. Эти «антиутопии» формулируют критику будущего от имени настоящего³. Они доминируют не только в жанре научной фантастики, как это видно по вышедшему в 1932 году роману «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли (1932) и вышедшему в 1949 году роману «1984» Джорджа Оруэлла, но и в кино, если вспомнить апокалиптические сценарии голливудских блокбастеров. Фильмы развёртывают дистопии в вымышленном будущем и изображают жизнь после катастрофы: ситуацию после атомной войны в «Бегущем по лезвию» Ридли Скотта (1982), результаты генетических манипуляций в «Гаттаке» Эндрю Никколса (1997), всевластие техники в «Мире на проводе» Райнера Вернера Фассбиндера (1973) и последствия глобального потепления в «Послезавтра» Роланда Эммериха (2004), и это только несколько примеров.

Наряду со сценариями будущего из области кино и литературы важную роль в нашей повседневной жизни играют нарисованные и воспроизведённые образы будущего в таких областях, где наше общество должно прибегать к планированию. Едва ли найдётся компания или политический орган, которые не прибегали бы к планированию и проигрыванию возможных сценариев предстоящего. Футурология предлагает возможные, вероятные и предсказуемые варианты развития будущего, а визуализация облика будущего обнаруживается в симуляторах боевых действий, архитектурных проектах и прогнозах погоды.

Наряду с популярными фантастическими сюжетами, повседневными симуляциями и классическими утопиями, выступающими фоновой поддержкой современной фотографии, у русских фотографов прослеживается особенно сильное влияние утопических идей авангарда. Большой проект конструктивизма и футуризма 1910-20-х годов заключался в творческой трансформации реальности с помощью искусства и ее модернизации по законам будущего. «Будущее — единственная наша цель», — писал Александр Родченко в 1919 году. Растворение утопических идей советских художников в сталинизме, а идей итальянских футуристов — в фашизме, делало ставшие реальностью утопии принципиально подозрительными для художников вплоть до 1980-х годов, о чём написала Екатерина Лазарева в другом месте этого каталога⁴. В то время как конструктивистский авангард в Германии воспринимался

schöpferisch zu transformieren und nach den Gesetzen der Zukunft zu modernisieren. „Die Zukunft ist unser einziges Ziel“, schreibt Alexander Rodtschenko 1919. Das Aufgehen der utopischen Ideen der sowjetischen Künstler im Stalinismus und der italienischen Futuristen im Faschismus stellt die real gewordene Utopie für Künstler bis in die 1980er Jahre unter Generalverdacht, wie Ekaterina Lazareva an anderer Stelle in diesem Katalog ausführt. Während die konstruktivistische Avantgarde in Deutschland vor allem unter formalen Gesichtspunkten als eine Geschichte der Abstraktion rezipiert wurde, ist die Bedeutung in Russland von den revolutionären Ideen geleitet. Nach dem Scheitern der utopischen Entwürfe nähert sich die Kunst erst in den 1990er Jahren erneut den Ideen der Avantgarde.⁴ In den letzten zehn Jahren entstanden auch international zahlreiche Projekte, die sich unter veränderten Vorzeichen mit der Utopie beschäftigen, und an verschiedenen Stellen wird von einer „Renaissance der Utopie“ gesprochen.⁵ Heute sind die Künstler jedoch nicht mehr die „Helden der Avantgarde“, nicht mehr die Visionäre und Ingenieure der utopischen Entwürfe wie noch zur Zeit der russischen Avantgarde; vielmehr nehmen sie häufig die Position des Kritikers ein. An ihre Stelle tritt die Politik, die, basierend auf Prognosen und Vorhersagen, ein Bild für die nahe Zukunft entwirft. Die neuen „Zukünftler“ sind die Ingenieure und Technowissenschaftler, die anstelle der Künstler den gesellschaftlichen Fortschritt bestimmen. Für die Kunst ist „Utopismus [...] immer noch von Bedeutung, aber in einer neuen Art. Nicht mehr als vorgefertigte Vision für eine bessere Gesellschaft, die durch Kunst formuliert und herbeigeführt wird, sondern als Glaube, dass Kunst uns inspirieren kann, jenseits des Existierenden zu denken – hin zu einer besseren Art, zu leben und zu sein.“⁶

Obwohl Literatur und Film sehr wohl einen „Zukunftsroman“ und einen „Zukunftsfilm“ kennen, existiert kein Genre der „Zukunftsfotografie“. Selten treten zeitgenössische Fotografen in Wettbewerb mit den großen Erzählungen der Science Fiction in Literatur und Film. Blickt man auf die Bedingungen des Mediums und seine Nachträglichkeit, so kommt für die Konstruktion einer fiktiven Welt, sei sie utopischer oder dystopischer Natur, am ehesten die konstruierende, simulierende Fotografie oder die fotografische Collage in Betracht. Ähnlich spielen auch in den utopischen Entwürfen der zeitgenössischen Kunst häufig Modelle eine zentrale Rolle.⁷ Man denke an Arbeiten, die reale aber modellhafte Arbeitssituationen schaffen, wie Marko Peljhans *Makrolab*, eine mobile Forschungsstation, die an die russische Raumstation MIR angelehnt ist und Datenströme von Polizeifunk und Satellitentelefon anzapft, oder an die alternativen Wohn- und Arbeitscontainer, die Andrea Zittel mit *A-Z West, studio* (2011) in der kalifornischen Mojave-Wüste schafft

прежде всего с формальной точки зрения как история абстракции, в России его значение определялось в первую очередь революционными идеями. После крушения утопических проектов искусство лишь в 1990-е годы вновь приближается к идеям авангарда⁵. В последнее десятилетие возникло множество проектов, в том числе и международных, занимающихся утопиями с новой перспективы, и в разных местах заговорили о «возрождении утопии»⁶. Однако сегодня художники уже не «герои авангарда», они больше не провидцы и не инженеры утопических конструкций, как это было в годы русского авангарда; они скорее, наоборот, чаще занимают критическую позицию. На их место ступила политика, разрабатывающая образ ближайшего будущего исходя из прогнозов и предположений. Новые «будетляне» теперь — это инженеры и технологи, определяющие общественный прогресс вместо художников. Для искусства «утопизм [...] всё ещё имеет значение, но по-новому, не как заготовленное представление о лучшем обществе, сформулированное и осуществленное искусством, а как вера в то, что искусство может вдохновлять нас на то, чтобы мысленно выйти за пределы существующего — к лучшему образу жизни и существования⁶.»

Литературе и кино хорошо известны жанры «фантастического романа» или «фантастического фильма». Однако жанра «фантастической фотографии», изображающей будущее, не существует. Фотографы нашего времени крайне редко отваживаются на соперничество со знаменитыми сюжетами научной фантастики в литературе или кино. Если учесть технические особенности фотографии и способность сохранять настоящее для будущего, то для создания вымышленного мира, будь то утопического или



Beate Gütschow, *S#11*, 2005 | Beate Gütschow. «S#11». 2005

und die auf einem kommunalen Wirtschaftsmodell basieren.

In der Auswahl der Fotografen, die wir eingeladen haben, für die Ausstellung Arbeiten zum Thema „Die Zukunft fotografieren“ zu produzieren, wollten wir uns nicht auf einen spezifischen fotografischen Zugriff beschränken, da dies bestimmte Themen ausgeschlossen hätte. Zwar kann die dokumentarische Fotografie Zukunft nicht im Sinne einer Simulation oder Konstruktion erschaffen, aber sie kann dennoch Aussagen über die zukünftige Gesellschaft machen. Gerade diese politische Perspektive hat uns interessiert. Die beteiligten Künstler decken ein breites Spektrum des Themas ab: Aspekte des Utopischen in gebauten Modellen wie in realer Architektur, die Versprechungen der Werbung und schließlich technische Innovationen und die damit verbundenen Zukunftsversprechen finden sich in verschiedenen Arbeiten wieder.

Anton Kuryshev beobachtet wartende Jugendliche in einer Übergangszone zwischen Bahnhof und Einkaufszentrum. Ihre Zukunft erscheint ebenso ungewiss wie die der Heranwachsenden, deren Schlafräume Eva Leitolf in einer Auffangeinrichtung für jugendliche Asylbewerber fotografiert. Eine Reihe von Arbeiten thematisiert die Befindlichkeiten von Menschen als Teil der Gesellschaft. Yakov Kazhdan inszeniert in seiner Arbeit die Vorstellung eines Lebens unter der Erde, wie sie in Science-Fiction-Szenarien nahegelegt wird. Er bezieht sich auf ein reales Ereignis: die so genannten „Einsiedler von Pensa“, eine religiöse Gruppe, harrten in Erwartung eines nahenden Weltuntergangs von Herbst 2007 bis Mai 2008 in einer Erdhöhle bei Pensa in Russland aus. Olga Chernysheva fotografiert die Angestellten einer russischen Bank. Die Tristesse ihres Alltags setzt sie den Werbebildern entgegen, mit denen die Bank für Hypotheken und Kreditkarten wirbt und



Beate Gütschow, S #32, 2009 | Beate Gutschow. «S#32». 2009

дистопического, наиболее подходящими представляются конструирующая, симулятивная фотография или фотоколлаж. Сходным образом в утопических построениях современного искусства центральную роль часто играют и модели⁸. Тут вспоминаются работы, в которых создаются реальные, но смоделированные рабочие ситуации, как в работе Марко Пельханса «Mascolab», воспроизводящей передвижную исследовательскую станцию, напоминающую русскую орбитальную станцию «Мир» и перехватывающую данные полицейских переговоров и спутниковых телефонов, или в альтернативных жилых и рабочих помещениях-контейнерах, которые создала Андреа Циттель в калифорнийской пустыне Мохаве («A-Z West, studio», 2011) и которые основаны на коммунальной экономической модели.

При выборе фотографов, которым мы предложили создать для экспозиции работы на тему «Фотография будущего», мы не хотели ограничиваться каким-либо одним специфическим фотографическим приёмом, поскольку тогда были бы исключены некоторые тематические моменты. Документальная фотография не может изобразить будущее в духе симуляции или конструкции, тем не менее она может выразить мнение об обществе будущего, а нам как раз была интересна политическая перспектива. При выборе художников мы хотели охватить широкий спектр заданной темы. Разные фотографии тематизируют аспекты утопичности как в построенных моделях, так и в реально существующих архитектурных работах, обещания рекламы и, наконец, технические инновации и связанные с ними обещания будущего.

Взгляд Андрея Курышева останавливается на молодых людях, пребывающих в ожидании в переходе из вокзала в торговый центр. Их будущее представляется столь же неопределённым, как и будущее подростков, спальни которых в накопителе для юных беженцев фотографирует Ева Ляйтольф. Целый ряд работ тематизирует настрой человека как части общества. Яков Каждан изображает в своей работе представление о жизни под землёй, похожее на сценарии фантастических произведений. При этом он соотносит изображение с реальными событиями — с осени 2007 по май 2008 года религиозная группа так называемых «пензенских затворников» скрывалась в подземных укрытиях в Пензенской области в ожидании близкого конца света. Ольга Чернышева фотографирует служащих русского банка. Меланхолию их повседневного существования она противопоставляет рекламным изображениям, на которых банк призывает брать ипотечные кредиты и заводить кредитные карты, обещая клиентам лучшее

so den Kunden eine bessere Zukunft verspricht. Beate Gütschow schließlich inszeniert in ihrem Studio *Stilleben*, die in ihren anspielungsreichen Details die restriktive Politik des russischen Präsidenten Vladimir Putin gegenüber homosexuellen Menschen kommentieren.

Die Architektur dient seit Thomas Morus' Roman „*Utopia*“ von 1516 bis heute immer wieder als Folie, vor der Zukunftsvisionen verhandelt werden. Jens Sundheim sucht sich eine solche mit utopischem Potenzial aufgeladene Architektur in der Ruhr-Universität Bochum. Er fotografiert Laborräume, Versuchsanordnungen oder die im botanischen Garten arrangierte Natur – Orte, an denen Zukunft modellhaft formuliert wird. Sofia Gavrilova dokumentiert Bauprojekte für den staatlichen Verwaltungsapparat in den Außenbezirken Moskaus und stellt mit der Übermalung ihrer Fotografien diese Strategie der Auslagerung von Behörden aus der Gesellschaft in Frage. Vladislav Efimov dagegen richtet den Blick auf die konstruktivistische Architektur der 1920er und 1930er Jahre in Moskau und St. Petersburg, die zu dieser Zeit als visionäre Manifeste für eine nationale Stadtentwicklungspolitik der Moderne standen.

Wenn über Zukunft nachgedacht wird, spielen Erfindungen und Zukunftstechnologien häufig eine große Rolle. Innovationen und neue Techniken bergen das Versprechen von einer Veränderung und Verbesserung des Lebens in der Zukunft – nicht nur in der Science Fiction. Ricarda Roggan zeigt in ihren Aufnahmen von Spielautomaten aus den 1980er Jahren, wie schnell technische Visionen veralten. Sascha Pohflepp und Chris Woebken beschäftigen sich mit der Konstruktion und Prognose von Zukunft. Ausgehend von realen Ereignissen schaffen sie alternative Vergangenheiten für diese Begebenheiten.



Olga Chernysheva, *Auf ein Wunder warten*, 2000 | Ольга Чернышева. «В ожидании чуда». 2000

будущее. Beate Gutschow создаёт в своей мастерской натюрморты, во многих деталях которых отгадываются комментарии жесткой политики российского президента Владимира Путина по отношению к ЛГБТ-сообществу.

Со времён вышедшего в 1516 году романа «Утопия» Томаса Мора и до сего дня архитектура то и дело оказывается декорацией, на фоне которой развёртываются картины будущего. Йенс Зундхайм открывает для себя такую заряженную утопическим потенциалом архитектуру в Бохумском университете. Он фотографирует лаборатории, экспериментальные установки или собранные в ботаническом саду природные объекты, представляющие собой как-бы модели будущего. София Гаврилова документирует проектыстроек административных зданий Новой Москвы и своими изображениями поверх фотографий подвергает сомнению стратегию выведения служебных учреждений за пределы обитания общества. Что же касается Владислава Ефимова, то он обращает внимание на конструктивистскую архитектуру 1920-х – 1930-х годов в Москве и Санкт-Петербурге, являвшуюся в своё время пророческим манифестом национальной политики развития городов в духе модернизации.

В размышлениях о будущем часто важную роль играют изобретения и передовые технологии. Не только в научной фантастике обещание изменения и улучшения жизни в будущем несут в себе инновации и новая техника. Ricarda Roggan показывает своими снимками игровых автоматов 1980-х годов, как быстро устаревают технические новинки. Sascha Pohflepp и Chris Woebken занимаются конструированием и прогнозированием будущего. Исходя из реальных событий они сочиняют альтернативное прошлое для тех же обстоятельств.

Выставка «Фотография будущего» — результат совместного творчества, импульс которому был задан в 2011 году, а реализация состоялась в 2012 году. Результаты совместного труда были представлены на экспозициях в Москве, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Хабаровске и Гамбурге в 2013 и 2014 годах. Какой в конце концов окажется выставка, в начальной фазе проекта трудно было себе представить — мы со смутными ожиданиями взирали в будущее, надеясь, что оно всё же вознаградит нас входновляющими и неожиданными результатами. В некотором роде это был подарок из будущего. От себя и от имени своего русского партнёра по проекту, Екатерины Лазаревой, я бы хотела высказать сердечную благодарность всем художникам проекта. Публикация содержит документацию всех возникших в ходе реализации проекта работ, дополненную избранными интервью с

Die Ausstellung „Die Zukunft fotografieren“ ist Ergebnis einer Zusammenarbeit, die 2011 angestoßen und 2012 in die Tat umgesetzt wurde. Die Ergebnisse dieser Kooperation wurden 2013 und 2014 in Moskau, Nizhny Novgorod, St. Petersburg, Novosibirsk, Khabarovsk und Hamburg gezeigt. Was wir am Ende ausstellen würden, war zu Beginn des Projekts noch nicht absehbar – wir blickten vage in die Zukunft, woraus sich letztlich aber inspirierende und überraschende Ergebnisse entwickeln sollten. In gewisser Weise waren sie ein Geschenk aus der Zukunft. Gemeinsam mir meiner russischen Kollegin Ekaterina Lazareva möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich allen Künstlerinnen und Künstlern danken. Die Publikation dokumentiert die entstandenen Arbeiten und ergänzt sie um ausgewählte Interviews der beteiligten Künstlerinnen und Künstler sowie um zwei Essays aus philosophischer und medienhistorischer Perspektive. Beide Autoren, Elena Petrovskaya wie Jens Schröter, waren beteiligt an dem Workshop, den wir gemeinsam mit den Fotografen im März 2012 in Moskau veranstaltet haben, und haben unseren Blick auf das Thema inspiriert. Ebenso gilt unser Dank Wolf Iro, der die Idee zu diesem Projekt hatte. Neben Elisaveta Gorskaya sei zudem all jenen gedankt, die das Projekt, die Ausstellungen und das Buch unterstützt und möglich gemacht haben.

1. Georges Minois: *Geschichte der Zukunft. Orakel, Prophezeiungen, Utopien, Prognosen*. Düsseldorf 1998.
2. Georges Minois, a. a. O., S. 686; zur Verzeitlichung vgl. Reinhart Koselleck: „Verzeitlichung der Utopie“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung*. Dritter Band. Frankfurt 1985, S. 1–14.
3. Georges Minois, a. a. O., S. 686.
4. Inke Arns: „Hangar and Hangover. New Notions of the Utopian in Contemporary Art from Eastern Europe from the 1980s to the Present“, in: Christian Gether, Stine Hoholt, Marie Laurberg (Hgg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012 (Ausstellungskatalog), S. 147–158.
5. Rudolf Maresch: „Zeit für Utopien“, in: Rudolf Maresch, Florian Rötzer (Hgg.): *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt 2004, S. 7–20. Für den Bereich der bildenden Kunst stellt dies Marie Laurberg fest. Marie Laurberg: „The Return of the Imaginary – Utopian Impulses in Contemporary Art“, in: Gether, Hoholt, Laurberg (Hgg.), a. a. O., S. 17.
6. Marie Laurberg, a. a. O., S. 17.
7. Richard Noble, „Introduction. The Utopian Impulse in Contemporary Art“, in: Ders. (Hg.) *Utopias. Documents in Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, Cambridge 2009 (Ausstellungskatalog), S. 12–19, S. 13.

художниками, а также двумя эссе, открывающими философскую и историко-медийную перспективу замысла. Оба автора, Елена Петровская и Йенс Шрётер, были участниками творческой мастерской, которую мы организовали вместе с фотографами в Москве в марте 2012 года, и стали вдохновителями наших представлений о проекте. Кроме того, мы благодарны Вольфу Иро, предложившему идею этого проекта, а также благодарим Елизавету Горскую и всех тех, кто поддержал проект, реализацию выставок и книги, и благодаря кому они состоялись.

1. Georges Minois: *Geschichte der Zukunft. Orakel, Prophezeiungen, Utopien, Prognosen*. Düsseldorf 1998.
2. Georges Minois, op. cit., S. 686; о переходе во временное измерение см.: Reinhart Koselleck: „Verzeitlichung der Utopie“ in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Utopieforschung*. Dritter Band. Frankfurt 1985, S. 1–14.
3. Georges Minois, op. cit., S. 686.
4. Inke Arns: „Hangar and Hangover. New Notions of the Utopian in Contemporary Art from Eastern Europe from the 1980s to the Present“ in: Christian Gether, Stine Hoholt, Marie Laurberg (Hgg.): *Utopia & Contemporary Art*. Ostfildern 2012 (каталог выставки), S. 147–158.
5. Rudolf Maresch: „Zeit für Utopien“ in: Rudolf Maresch, Florian Rötzer (Hgg.): *Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt 2004, S. 7–20. Применительно к изобразительному искусству это констатирует Мари Лаурберг (Marie Laurberg: „The Return of the Imaginary – Utopian Impulses in Contemporary Art“ in: Gether, Hoholt, Laurberg (Hgg.), op. cit., S. 17).
6. Marie Laurberg, op. cit., S. 17.
7. Richard Noble, „Introduction. The Utopian Impulse in Contemporary Art“, in: *Utopias. Documents in Contemporary Art*, Ders. (Hg.), (каталог выставки), Whitechapel Gallery, Cambridge 2009, S. 12–19, S. 13.



Interview mit Sascha Pohflepp und Chris Woebken

Wie ist Ihr Gefühl, wenn Sie an die Zukunft denken?

Chris Woebken: Ich bin vor einigen Jahren nach Amerika gezogen und lebe momentan in New York City. Mich fasziniert die erfrischende und mutige amerikanische Einstellung der Zukunft gegenüber.

Sascha Pohflepp: Ich finde es bezeichnend, dass *Zukunftsangst* im Englischen keine Entsprechung hat. Warum sollte auch Angst der erste Reflex sein? Im großen Kontinuum spielen wir auch im postulierten Zeitalter des Anthropozän noch keine maßgebende Rolle. Umgekehrt müssen wir jedoch einsehen, dass unsere Existenz in Wechselwirkung mit der Welt steht, was bedeutet, dass unsere Zukunft zum großen Teil in unserer Hand liegt. Die Worte, mit denen wir über sie reden, sollten Verben sein.

Was würden Sie gerne erfinden?

CW: Spannend finde ich, sich mit dem Ursprung der Spekulation über die Zukunft zu beschäftigen. Angefangen mit Thesen der Physik, die zu großen Erkenntnissen über den Ursprung und das Alter des Universums führen, bis hin zu Theorien über dessen Schicksal. In meiner Tätigkeit möchte ich neue Methoden und Denkweisen erfinden, um Zukunftsmodelle zu zeichnen, die uns einen Dialog erlauben. Mich interessieren daran besonders auf den Menschen bezogene Aspekte und die anthropozentrische Perspektive.

SP: Vielleicht muss sich die Technologie erst von der Zukunft lösen, um ihre wahre Bedeutung zu entfalten. Der Mensch kann seit mindestens dreitausend Generationen nur im Kontext seiner Technologien gedacht werden. Es ist richtig, nach Erfindungen zu fragen und danach, wie sich die vom Menschen in die Welt gebrachten Artefakte im Sinne von Richard Dawkins' Mem beeinflussen – emergent, wundervoll und weitgehend unverstanden.

Интервью с Сашей Пофлепом и Крисом Вёбкеном

Какое чувство Вы испытываете, думая о будущем?

Крис Вёбкен: Несколько лет назад я перебрался в Америку и теперь живу в Нью-Йорке. Меня завораживает освежающее и смелое отношение американцев к будущему.

Саша Пофлеп: Для меня показательно, что в английском языке нет соответствия немецкому слову *Zukunftsangst* — страх будущего. Да и с чего вдруг первой реакцией должен быть страх? В большом континууме мы не играем значительной роли даже в эпоху антропоцена. С другой стороны, мы тем не менее должны осознавать, что наше существование связано с миром взаимным влиянием, а это значит, наше будущее в большой мере находится в наших же руках. Говоря о нем, мы должны использовать глаголы.

Что Вы хотели бы изобрести?

КВ: Мне интересно разбираться в истоках рассуждений о будущем. Начиная с постулатов физики, которые ведут к осознанию происхождения и возраста Вселенной, к теориям о ее судьбе. В своей деятельности я хотел бы изобрести новые методы и способы мышления, чтобы создавать модели будущего, открывающие нам возможность диалога. При этом меня особенно интересуют человеческие аспекты и перспективы.

СП: Возможно, техника должна сперва освободиться от будущего, чтобы продемонстрировать свое истинное значение. На протяжении трех тысяч поколений человека можно осмыслить только в контексте его технологий. Правильно задаваться вопросом об изобретениях и о том, насколько артефакты, принесенные в мир человеком, влияют на мемы, как это отметил Ричард Даукинс, имея в виду их эмерджентность, чудесность и практически полное невосприятие в мире.

Wie wollen Sie in 20 Jahren leben?

CW: Vieles in unserem Alltag ist eher zeitlos und wird sich in 20 Jahren nicht drastisch verändern. Es stellen sich jedoch immense Herausforderungen, die langfristig große Anpassungsfähigkeit und Innovation erfordern werden.

SP: Der Welt ist zu wünschen, dass sie eine ist, in der Entscheidungen über die jeweilige räumliche und zeitliche Unmittelbarkeit hinausgehen. Das globale Klima wird dafür ein guter Maßstab sein.

Welche Rolle wünschen Sie der Kunst in einer zukünftigen Gesellschaft?

SP: Der Kunst kommt genauso wenig wie der Architektur oder der Wissenschaft eine gesonderte Rolle zu. Physiker sind nicht weniger kreativ als Maler. Jedoch gibt es verschiedene Schulen des Denkens. Glücklicherweise scheint es eine Entwicklung zu geben, in der Grenzen verschwimmen. In der idealen Gesellschaft ist das Schaffen von Realität ein synthetischer Prozess.

Fotografie wird normalerweise als Instrument gesehen, die Gegenwart zu dokumentieren. Wie einfach war es für Sie, Fotografie in ein Verhältnis zur Zukunft zu setzen?

CW: Eine Inspiration sind die Chronofotografien von Étienne-Jules Marey, einem Pionier der Visualisierung von Zeit. Seine eingefrorenen Bewegungsstudien analysieren die Gegenwart und ermöglichen es indirekt auch, die unmittelbare Zukunft vorherzusehen.

SP: Fotografie ist ein Instrument der Zeit, jedoch auch ein Produkt eines Universums, in dem es spätestens seit Einstein keine Gegenwart mehr gegeben hat. Auf der rein materiellen Ebene ist eine Fotografie ein Abbild der Vergangenheit, die ihre molekulare Ordnung von der Entropie geliehen hat und in die Zukunft hinein zerfällt. Die Vergangenheit einer Fotografie ist geschrieben, ihre Zukunft jedoch nicht. In diesem Moment gibt es noch unzählige wahrscheinliche Wege, auf denen eine existierende Fotografie zerfallen könnte. Welcher davon eintritt, wird nur in der Zeit determiniert werden.

Как Вы хотите жить через двадцать лет?

КВ: Многое в нашей повседневной жизни скорее не зависит от времени и не сильно изменится через двадцать лет. Однако возникнут и невероятно сложные проблемы, которые потребуют в долгосрочной перспективе способности к приспособлению и инноваций.

СП: Хочу пожелать миру, чтобы он был устроен так, что принимаемые в нем решения выходили бы за рамки краткосрочных пространственных и временных нужд. Хорошим масштабом измерения для этого будет глобальный климат.

Какой Вы хотели бы видеть роль искусства в обществе будущего?

СП: У искусства, так же, как у архитектуры и у науки нет какой-то особой роли. Физики не менее креативны, чем художники. И все-таки существуют разные школы мышления. К счастью, в последнее время, кажется, наблюдается развитие, в сторону стирания этих границ. В идеальном обществе созидание реальности — процесс синтетический.

Обычно в фотографии видят инструмент документации современности. Насколько просто Вам было связать фотографию с будущим?

КВ: Источником вдохновения послужили хронофотографии Этьена-Жюля Маре, пионера визуализации времени. Его застывшие исследования движения анализируют настоящее и косвенно дают возможность предвидеть и непосредственное будущее.

СП: Фотография — это инструмент времени, но в то же время и продукт Вселенной, в которой самое позднее со времен Эйнштейна больше нет настоящего. На чисто материальном уровне фотография — отпечаток прошлого, позаимствовавший молекулярную структуру у энтропии и распадающийся в направлении будущего. Прошлое любой фотографии уже написано, а вот ее будущее — нет. И в этот момент еще имеется несметное множество вероятных путей, которыми существующая фотография могла бы распасться. Какой из них наступит — детерминируется лишь со временем.

Interview mit Beate Gütschow

Wie ist Ihr Gefühl, wenn Sie an die Zukunft denken?

Es müssen in naher Zukunft ein paar massive Probleme gelöst werden: eine nicht fossile Energieversorgung, Umwandlung unseres Wirtschaftssystems in ein ressourcenschonendes, nicht-wachstumsorientiertes System. Manchmal mache ich mir Sorgen, dass wir es nicht rechtzeitig schaffen...

Was würden Sie gerne erfinden?

Ich stelle mir oft vor, wie es wäre, wenn alle großen Städte vollkommen autofrei wären – wie die Atmosphäre wäre, wie viel Platz da wäre, wie sich das Leben in den Straßen verändern würde. Was für ein Transportsystem bräuchte man? Ich würde dieses System gerne entwickeln.

Wie wollen Sie in 20 Jahren leben?

Ich möchte in einer vorausschauenden Gemeinschaft leben.

Welche Rolle wünschen Sie der Kunst in einer zukünftigen Gesellschaft?

Frei und sichtbar zu sein, vielleicht sogar ohne Institutionen. Sie sollte auch in der Zukunft stören, aufdecken und komisch sein – aber für nichts instrumentalisiert werden.

Fotografie wird normalerweise als Instrument gesehen, die Gegenwart zu dokumentieren. Wie einfach war es für Sie, Fotografie in ein Verhältnis zur Zukunft zu setzen?

Das, was meine Fotos abbilden, ist nicht vorgefunden, sondern inszeniert. Insofern geht jedem Bild eine Vorstellung voraus, also etwas, was es noch nicht gibt.

Интервью с Беате Гютшо

Какое чувство Вы испытываете, думая о будущем?

В ближайшем будущем необходимо решить несколько масштабных проблем: переход на возобновляемые источники энергии, преобразование нашей экономики в ресурсосберегающую, не ориентированную на рост систему. Иногда я переживаю, что мы не успеем сделать это вовремя...

Что Вы хотели бы изобрести?

Частенько я представляю себе, что было бы, если бы в больших городах абсолютно не было автомобилей, как просторно стало бы, как изменилась бы жизнь на улицах. Какая транспортная система тогда была бы нужна? Вот такую систему я хотела бы разработать.

Как Вы хотите жить через двадцать лет?

Мне хотелось бы жить в дальновидном обществе.

Какой Вы хотели бы видеть роль искусства в обществе будущего?

Чтобы оно было свободным и видимым, может быть, даже без учреждений. Искусство и в будущем должно мешать, вскрывать что-то, быть странным — но не служить инструментом для чего бы то ни было.

Обычно в фотографии видят инструмент документации современности. Насколько просто Вам было связать фотографию с будущим?

То, что запечатлено на моих снимках — не случайные находки, а постановки. Поэтому каждой фотографии предшествует некое представление, то есть то, чего еще нет.

Interview mit Yakov Kashdan

zukunft muss sein
unser einziges ziel wird von dir selbst abhängen
nur die gegenwart
dem wertlosen alten und neuen

nothing ventured nothing ventured
du wirfst dich in den abfalleimer
du ziehst die schultern zurück und senkst den kopf
es wird notwendig sein zu leben

sie werden dir's für dein Manifest geben
du wirst in zwanzig jahren sterben
du wirst auf urgewalten verzichten
zukunft wird es nicht geben

ich werde denken, dass die kunst der zukunft weiter existieren wird. sonst wird die zukunft volllaufen mit schock-optimismus, der an die Gesellschaftsentwürfe zu beginn des zwanzigsten jahrhunderts erinnert. mir wird die rolle eines künstler als medium, werden fast eines wahrsagers, nicht gefallen – die rolle, auf der die gesellschaft bestehen wird. die künstler, die diese Rolle ablehnen, werden eine verteidigungsposition einnehmen müssen. es werden neue rituale der präsentation von kunst entwickelt werden, und der künstler wird nach der kunst hoch im kurs stehen, auch wenn unter waren künstlern, diese rolle immer und immer wieder kritisiert werden wird. die dreistigkeit, sich künstler zu nennen, wird mit immer raffinierteren und konspirativeren methoden weitergegeben werden.

angst, hass, unsicherheit, gleichgültigkeit – das zutreffende wird unterstrichen werden.

in zwanzig jahren werde ich auch etwas wollen. ich werde neue erfindungen wollen und neue methoden der kasteiung. eventuell werde ich denken können.

Интервью с Яковом Кажданом

должно быть будущее
наша единственная цель будет зависеть от тебя
только настоящее
ненужному старому и новому

nothing ventured nothing ventured
выбросишь себя в мусорную корзину
заправишь плечи обратно и опустишь голову
будет нужно жить

получишь за свой манифест
умрешь через двадцать лет
откажешься от первобытных стихий
будущего не будет

я буду думать, что искусство будущего продолжит быть. иначе будущее наполнится шок-оптимизмом, напоминающим о строительстве начала двадцатого века. мне не понравится роль художника-медиума, почти предсказателя. та роль, на которой будет настаивать общество. художникам придется занять оборонительную позицию, отказываясь от этой роли. будут разработаны новые ритуалы показа искусства, и художник после искусства будет востребован, хотя среди самих художников, эта роль снова и снова будет подвергаться критике. наглость называться художником будет передаваться еще более изоощренными и конспиративными способами.

страх, ненависть, неуверенность, безразличие — нужно будет подчеркнуто.

через двадцать лет мне тоже чего-то будет хотеться. я захочу новых изобретений и новых способов умерщвления плоти. возможно, я смогу думать.

die idee des werdens, die idee der vollendeten zukunft, wie in der deutschen grammatik, wird endgültig abgeschafft sein. in allen sprachen wird man nur in der vergangenheit sprechen oder allenfalls in der gegenwart, ohne irgendwelche zukunft vorauszusetzen. die idee des fehlens einer zukunft wird sich erschließen, und dann werden neue relationen zwischen verantwortungsbewusstsein und verantwortungslosigkeit entstehen. der mensch ohne zukunft wird lernen zu denken und zu handeln, ohne zu haben. ich für meine person rufe weiter zur zerstörung der zukunft auf: zur zerstörung der zukunft, die es nicht gibt.

worüber werden wir sprechen und denken, wenn die zukunft überwunden sein wird? über die fotografie werden lieder gesungen und bilder gemalt werden. aber genau diese objekte werden ungesehen aufbewahrt werden, nicht gedruckt, verloren im netz. es wird die frage der elektrizität, des lichts, der feuchtigkeit und der lagerungsbedingungen übrig bleiben. die archive der zukunft werden sich füllen, werden weiterhin ins all fliegen, werden vor möglichen anderen lebensformen für die menschheit als gattung einstehen. sie werden zu einer neuen art von skulptur, der skulptur eines typs, um die man wird herumgehen können. hauptsache, die chemischen reaktionen von druck und entwicklung ändern sich nicht. hauptsache, photonen können auf die digitale matrix einwirken.

die fotografie wird endgültig ausgedient haben, als dokument zu fungieren – nicht nur in der kunst, sondern auch in der täglichen praxis. daran gibt es keinen zweifel. der zweifel wird in der fotografie selbst liegen. das vertrauen in das mechanische auge, das angeblich genauer als der mensch sieht, wird verbannt werden wie etwas veraltetes. es wird dem menschen nicht gelingen, sich „herauszuwinden“, als ob er nichts mit der herstellung der fotografischen abbildung zu tun gehabt hätte. er kann zu einem faulen knopfdrücker werden, aber nur dank der großen zahl jener, die weiterhin in den fabriken für die herstellung der fototechnik arbeiten werden. selbst wenn produktionslinien automatisiert sein sollten, werden sie niemals darauf verzichten können, auf das menschliche auge und die hände zurückzugreifen.

mein denken wird von der art der tätigkeit abhängen, die ich ausführen werde. mir wird es schwer fallen, in der zukunft auf solche gedanken zu verzichten.

идея становления, идея определенного будущего, как в немецкой грамматике, будет окончательно упразднена. на всех языках будут говорить только в прошедшем или, в крайнем случае, в настоящем времени, не предполагая никакого будущего. идея отсутствия будущего будет освоена, и тогда проявятся новые отношения между ответственностью и безответственностью. человек без будущего научится мыслить и действовать, не имея фантазий. я же продолжу призывать к разрушению будущего, разрушению того будущего, которого нет.

о чем мы станем говорить и думать, когда будущее будет преодолено? о фотографии споют песни и напишут картины. сами же эти объекты будут храниться не просмотренными, не напечатанными, потерянными в сети. останется вопрос электричества, света, влажности и условий хранения. архивы будущего будут накапливаться, продолжат летать в космосе, будут отвечать за человечество как вид перед возможными другими формами жизни. они станут новой формой скульптуры, скульптуры того типа, вокруг которых можно будет ходить. главное, что химическая реакция печати и проявки не изменится. главное, что фотоны смогут воздействовать на цифровую матрицу.

фотография окончательно перестанет служить документом не только в искусстве, но и в повседневной практике. в этом не будет сомнений. сомнение будет заключено в самой фотографии. доверие к механическому глазу, который якобы видит точнее чем человек, будет изгоняться, как устаревшее. человеку не удастся «выйти сухим», как бы не замешанным в производстве фотографического образа. он сможет стать ленивым нажимателем кнопки, но только за счет множества тех, которые продолжают работать на фабриках по производству фототехники. даже будучи автоматизированными эти производства никогда не смогут отказаться от использования человеческого глаза и рук.

мое мышление продолжит зависеть от того вида деятельности, которым я буду заниматься. мне будет трудно отказаться от подобных мыслей в будущем.

Interview mit Ricarda Roggan

Wie ist Ihr Gefühl, wenn Sie an die Zukunft denken?

Ich liebe Jean Luc Godards Film „*Alphaville*“ und Eddie Constantine, den er als Lemmy Caution in unvergleichlich melancholischer Nonchalance sagen lässt: „So ist es immer, man versteht nie etwas. Eines Abends endet es damit, dass man daran stirbt.“ Wenn ich an die Zukunft denke, sehe ich Science Fiction. Lemmy Caution überwindet Alpha 60 mit Hilfe eines Rätsels, „ein Geheimnis, das sich niemals ändert, weder bei Tag noch bei Nacht: Es handelt sich um eine Vergangenheit, die zugleich die Zukunft verkörpert, die auf einer geraden Linie weiter verläuft und doch am Ende einen Kreis beschreibt.“

Was würden Sie gerne erfinden?

In Ridley Scotts „*Blade Runner*“ gibt es diese wunderbare „*Esper-Maschine*“. Detektiv Rick Deckard findet ein Foto, scannt es mit dem Gerät und kann dann in unglaublicher Präzision nicht nur Details vergrößern, sondern sogar im Bild „um die Ecke sehen“. Die „*Esper-Maschine*“ errechnet in einem zweidimensionalen Bild eine Dreidimensionalität. Deckard drückt schließlich ein Foto der gesuchten Replikantin aus. Gesteuert wird das Gerät durch Sprachsignale. Natürlich, wenn ein Gerät, dann hätte ich gern dieses erfunden!

Wie wollen Sie in 20 Jahren leben?

Besser.

Welche Rolle wünschen Sie der Kunst in einer zukünftigen Gesellschaft?

Kunst wird viel mehr als heute eine Frage der Haltung zur Welt sein. Sie wird nicht mehr verwertet werden müssen, sondern ihren Wert an sich, in rein idealistischer Weise, haben.

Fotografie wird normalerweise als Instrument gesehen, die Gegenwart zu dokumentieren. Wie einfach war es für Sie, Fotografie in ein Verhältnis zur Zukunft zu setzen?

Fotografie im klassischen Sinne kann nur reproduzieren, was gewesen ist. Das ist die Qualität dieses Mediums. Will ich etwas anderes sehen, gehe ich ins Kino. Viele Filme sind inzwischen fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses, und es

Интервью с Рикардой Роган

Какое чувство Вы испытываете, думая о будущем?

Мне нравится фильм Жана-Люка Годара «Альфавиль» и Эдди Константин в роли Лемми Коушена, когда говорит со своей неподражаемой меланхоличной небрежностью: «Так всегда — мы никогда ничего не понимаем. И в конце концов однажды вечером мы умираем.» Думая о будущем, я всегда вспоминаю научную фантастику. Лемми Коушен побеждает Альфа-60 с помощью загадки: «Тайна, которая никогда не меняется, ни днем, ни ночью. Это прошлое, которое в то же время воплощает собой будущее, что продолжается по прямой линии, но в конце описывает круг.»

Что Вы хотели бы изобрести?

В фильме Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» есть такой чудесный аппарат «Эспер». Детектив Рик Декард находит фотографию, сканирует ее этим прибором и может не только с невероятной точностью увеличивать детали, но даже «заглянуть за угол» внутри изображения. «Эспер» преобразует двухмерную картинку в трехмерное пространство. В итоге Декард печатает фотографию разыскиваемой репликантки. Аппарат управляется голосом. Конечно, если уж что-то изобретать, то вот такой аппарат!

Как Вы хотите жить через двадцать лет?

Лучше.

Какой Вы хотели бы видеть роль искусства в обществе будущего?

Искусство станет в большей степени вопросом отношения к миру. Его больше не надо будет оценивать деньгами, оно будет ценно само по себе, в чисто идеалистическом смысле.

Обычно в фотографии видят инструмент документации современности. Насколько просто Вам было связать фотографию с будущим?

Фотография в своей классической форме может лишь воспроизвести то, что уже было. Таково ее неотъемлемое

ist relativ einfach, sie mit den Mitteln der Fotografie zu zitieren. Die Serie „RESET“ ist so eine Hommage.

Interview mit Olga Chernysheva

Wie ist Ihr Gefühl, wenn Sie an die Zukunft denken?

Ich kann nicht sagen, dass ich sehr viel über die Zukunft nachdenke. Gewöhnlich stimmt sie nicht mit den Plänen überein. Als Kind habe ich mir zum Beispiel vorgestellt, dass ich Tierärztin werde. Wenn man Künstlern die Rolle von Visionären zuweist, dann sollten sie sich etwas Gutes ausdenken. Vielleicht wird dann etwas davon wahr. Aber im Allgemeinen denke ich, dass alle drei Zeiten (Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft) kaum etwas erklären. Mir liegt die Wahrnehmung der Abfolge der Jahreszeiten, dieser sich wiederholende Zyklus, näher. Das heißt, die Zukunft des Herbstes – der Winter –, das ist eben für mich diese reale, konkrete Zukunft, mit der ich lebe, auf die hin ich meine Pläne mache. Dazu kommt: die Zukunft, das ist etwas über die deadline. Und dies spiegelt das apokalyptische Bild der Welt wider. Das einzige, was beruhigt, ist der Fakt, dass es gewöhnlich mehrere deadlines gibt.

Was würden Sie gerne erfinden?

Ich möchte sehr gern eine Anredeform in der russischen Sprache erfinden, die gesellschaftlich akzeptiert wird und allen recht ist. Die in den Arbeitsbeziehungen gängig, genau und angenehm ist. Dass die Anrede „junge Frau“ nicht sprunghaft in „Großmütterchen“ übergeht, und „junger Mann“ nicht als nächstes in „Großväterchen“. Und generell, dass diese Anrede

свойство. Если я хочу увидеть что-то другое, я иду в кино. Многие фильмы уже прочно укоренились в коллективном сознании, и их довольно просто цитировать посредством фотографии. Серия «RESET» — посвящение кино.

Интервью с Ольгой Чернышевой

Что вы чувствуете, когда думаете о будущем?

Нельзя сказать, что я очень много думаю о будущем. Обычно оно не совпадает с планами. В детстве я четко представляла себе, как стану ветеринаром, например. Если отводить художникам роль визионеров, то тогда надо, конечно, побольше придумывать всего хорошего. Может что-то и осуществится. А вообще-то я думаю, что все эти три времени (настоящее, прошлое, будущее) мало что объясняют. Мне ближе ощущение сезонной смены времени, такого повторяющегося цикла. То есть будущее осени — зима, это и есть для меня — то реальное, конкретное будущее, которым я живу, в отношении которого строю планы. Еще будущее — это про *deadline*. И это отражает апокалиптическую картину мира. Единственное, что утешает, — это факт, что deadlines обычно несколько.

Что вам хотелось бы изобрести?

Мне бы очень хотелось изобрести форму обращения на русском языке, которая стала бы устойчивой в обществе и устраивала бы всех. В рабочем отношении была бы хитрой, точной и приятной. Чтобы обращение «девушка» не перескакивало в «бабуля», а «молодой человек» — в «дедуля». И вообще, чтобы это обращение было не про возраст и, возможно, не про пол.

nichts über das Alter aussagt und, womöglich, nichts über das Geschlecht.

Mir scheint, hier ist eine Sackgasse, aus der es einen Ausweg geben muss, und diesen muss man in der Sprache erschaffen.

Wie wollen Sie in 20 Jahren leben?

Es hat sich gezeigt, dass 20 Jahre wenig ist, aber dass in dieser Zeit eine junge Generation 20-Jähriger herangewachsen sein wird, die nach der Jahrtausendwende geboren wurden, die weder die Sowjetmacht kennen noch die Perestroika. Ich stelle mir vor, sie haben einen vollkommen neuen Slang, ihre Witze wird man erklären müssen. Man kann sich also wieder einmal bei sich selbst zu Hause – im Ausland – wiederfinden. Nun, wahrscheinlich ist Eskapismus ein Weg.

Welche Rolle wünschen Sie der Kunst in einer zukünftigen Gesellschaft?

Eine magische.

Fotografie wird normalerweise als Instrument gesehen, die Gegenwart zu dokumentieren. Wie einfach war es für Sie, Fotografie in ein Verhältnis zur Zukunft zu setzen?

Im Prinzip recht schwer. Allerdings gestaltet sich die Zukunft dabei aus erkennbaren Elementen in unkonventionellen, radikalen Kombinationen. Daher stammen unsere kühnsten Utopien – aus unserem Alphabet.

Мне кажется тут тупик, из которого должен быть выход, и его надо выстроить в языке.

Как вам хотелось бы жить через 20 лет?

Оказалось, что 20 лет это немного, а при этом появится молодое поколение 20-летних, рожденных после миллениума, не знающих не только советской власти, но и перестройки. Я представляю, у них — совсем новый слэнг, шутки — тоже придется объяснять. Т.е. можно в очередной раз оказаться у себя дома — за границей. Ну, наверно эскапизм — одна дорога.

Какую роль, на ваш взгляд, должно играть искусство в будущем обществе?

Магическую.

Фотография обычно считается инструментом документации настоящего. Насколько легко вам было работать в этом медиуме с темой будущего?

В принципе довольно трудно. Но при этом будущее складывается из опознаваемых элементов в необычных, радикальных сочетаниях. Так что все самые смелые утопии — из нашего алфавита.



**ARBEITEN DER
KÜNSTLER**

—

**РАБОТЫ
ХУДОЖНИКОВ**



**OLGA
CHERNYSHEVA
—
ОЛЬГА
ЧЕРНЫШЕВА**

Futures

Die neue Arbeit von Olga Chernysheva ist mit einem Begriff betitelt, der vom englischen *future* abstammt und den Typ eines Börsenvertrags bezeichnet. „Futures“ bezeichnen die Verpflichtung zur Lieferung einer verabredeten Ware innerhalb einer bestimmten Frist und zu einem bestimmten Preis. Hier sind sie als *das* Versprechen des Kapitalismus zu verstehen. Eines Kapitalismus, der von Philosophen und Intellektuellen, in Rückbezug auf Walter Benjamin, als die neue Religion bezeichnet wurde.

Фьючерсы

Новая работа Ольги Чернышевой озаглавлена понятием, происходящим от английского *future* и означающим тип биржевого контракта. Фьючерс — означающий обязательство поставить оговоренный товар в определённый срок по определённой цене — прочитывается здесь как Обещание капитализма, который философы и интеллектуалы, с легкой руки Вальтера Бенямина, объявляют новой религией.

Die Aufmerksamkeit von Chernysheva ist auf die sakralen Orte dieser Religion gerichtet: die sterilen Bereiche der Banken, deren Priester – gepflegte und diskrete Bankangestellte – an die „Menschen der Zukunft“ erinnern. Die Kunden-Gemeindemitglieder, angeleuchtet durch das gleichmäßig kalte Licht von Tageslichtlampen, erhalten mittels der „Steuerung durch Wohlstand“ das Versprechen von Ruhe und Besitz; die Reklame für Anlagen, Kredite, Versicherungen und sonstige Dienste imitiert Ikonen – sie sind die sichtbaren Abbilder der leuchtenden Welt von morgen.

Dieser Tempel des Kapitalismus präsentiert sich als Ort der Verwirklichung der Zukunft. Der Glaube an das Fehlen von Alternativen zur gegenwärtigen Ordnung gewinnt die Kraft einer religiösen Überzeugung. Der neue Kult lässt keine Möglichkeit zur persönlichen Flucht; er bricht, wie bei Benjamin, „ohne Waffenruhe und ohne Gnade“ auf, indem er die Menschen dazu verdammt, immer mehr zu arbeiten, um mehr auszugeben.

Die Helden von Olga Chernysheva, denen es vorher auf merkwürdige Weise gelungen ist, sich der sie umgebenden, sich rasant verändernden Wirklichkeit zu widersetzen, finden sich heute in einer für sie neuen Ordnung wieder, in der die kompliziertesten Finanzoperationen herrschen, nämlich etwas wie „Futures“, deren Ware nicht physisch geliefert werden muss, sondern nur in gedachter Form, indem sie ein unsichtbarer Teil der Geschäfte ist. Chernyshevas Helden widersetzen sich durch ihre sichtbare Anwesenheit, ihre Körperlichkeit, ihr aufdringliches „Hier“ gleichsam der virtuellen Realität der Finanzinstrumente, und diese Last und Lähmung lässt uns über den uns nicht gezeigten, symbolischen Ausweg nachdenken. E. L.

Внимание Чернышевой приковано к сакральным местам этой религии — стерильным банковским пространствам, жрецы которых — опрятные и сдержанные банковские служащие — напоминают «людей будущего». Клиенты-прихожане, освещённые равномерным холодным светом дневных ламп, с помощью «управления благосостоянием» обретают обещание покоя и благоденствия, а реклама вкладов, кредитов, страховок и прочих услуг имитирует иконы — зримые образы святящегося мира будущего.

Этот храм капитализма предъявляет себя как место воплощения будущего. Уверенность в отсутствии альтернатив существующему порядку обретает силу религиозного убеждения. Новый культ не оставляет возможности личного бегства, он отправляется, как у Бенямина, «без передышки и снисхождения», обрекая людей все больше работать, чтобы больше тратить.

Герои Ольги Чернышевой, которым прежде странным образом удавалось противостоять стремительно меняющейся окружающей действительности, сегодня оказываются внутри нового для них порядка, в котором господствуют сложнейшие финансовые операции, вроде фьючерсных контрактов, когда товар может физически и не поставляться, только подразумеваясь, незримо участвуя в сделках. Своим видимым присутствием, материальностью, навязчивым «здесь» эти герои как будто сопротивляются виртуальной реальности финансовых инструментов, и эта тяжесть и торможение позволяют задуматься о не показанном нам, символическом выходе. E. L.

ЧЕРНЫШЕВА
СЛАВ ЕФИМОВ
ГАВРИЛОВА
ЮТШО
АЖДАН
КУРЫШЕВ
ЙТОЛЬФ
ОФЛЕП
ДА РОГАН
ИНДХАЙМ
ЁБКЕН



ФОТО
БУДУЩЕ







EVA LEITOLF — ЕВА ЛЯЙТОЛЬФ

Clearing

Die Aufnahmen der Serie *Clearing* zeigen die Schlafräume der Bayernkaserne München, in der jugendliche Asylsuchende, die in Deutschland ohne Begleitung Erwachsener ankommen, eine erste Bleibe finden. Hier warten sie auf eine Entscheidung über ihre Zukunft. Von den Behörden „geklärt“ wird ihre Geschichte und die Intention, mit der sie in eine neue Zukunft aufgebrochen sind.

Clearing

На снимках из серии *Clearing* мы видим спальные помещения казармы Байернказерне в Мюнхене, первого пристанища несовершеннолетних беженцев-мигрантов, прибывших в Германию без сопровождения взрослых. Здесь они ожидают решения своей судьбы. Государственным инстанциям предстоит «прояснить» историю их появления и намерения, с которыми они отправились навстречу новому будущему.

Eva Leitolf fordert uns mit ihren großen Formaten, die den Raum leicht überlebensgroß abbilden, auf, genau hinzusehen. Jedes Detail erhält Bedeutung: das gefährlich auf der Bettkannte balancierende Laptop, die mit schwarzem Filzschreiber beschriebenen Wände, die an die Wände gehefteten Zeichnungen von Pin-ups, die arabischen Schriftzeichen, die von Angst und Verlassenheit erzählen und die ungelungenen Versuche, europäische Schrift und einzelne Wörter zu schreiben. Die Fotografien zeigen im engen Ausschnitt jeweils das Bett und die dahinterliegende Wand. Sie transportieren die Gesichtslosigkeit der weiß gestrichenen Räume und der mit ebenso weißen Laken bezogen Metallbetten. Es sind Orte, an denen es schwierig sein dürfte, sich heimisch zu fühlen. Gerade diese Leerstellen ermöglichen jedoch der Fotografin eine Konzentration auf die Spuren der Jugendlichen, die sich den Raum aneignen. Die Fotografien erzählen uns einiges über die Personen und ihre Träume, die sich an der nüchternen Realität messen müssen. In den Wänden stecken noch die Dübel, an denen die Bilder der vorherigen Bewohner befestigt waren. Wie ein Palimpsest lagern sich Spuren und Zeugnisse übereinander. Neben dem Versuch, auf die Zukunft einzuwirken, vermitteln uns die Bilder eine kaum zu füllende Leere.

Die Werke Eva Leitolfs verbindet der Glaube an das dokumentarische Potenzial der Fotografie. Sie beschreibt einen Zustand, ohne sich ein Urteil zu erlauben, aber mit einem unbestechlichen Blick auf die konkreten politischen Rahmenbedingungen unserer Gesellschaft. Ihr letztes Projekt *Postcards from Europe* (2006 bis heute) widmet sich den Grenzen Europas und stellt damit die Frage, wie eine zukünftige Gesellschaft aussehen könnte. E. R.

Используя большой формат, немного больше натуральной величины, Ева Ляйтольф побуждает нас к внимательному рассматриванию изображения. Каждая деталь приобретает значение: опасно балансирующий на краю кровати ноутбук, исписанные фломастером стены, прилепленные на них рисунки кинокрасавиц, арабские письма, повествующие о страхе и неприкаянности, а также неловкие попытки изобразить что-то на чужом европейском языке. Каждый кадр жёстко ограничен кроватью и примыкающим к ней пространством. Белые стены вместе с белым бельем на металлических койках производят впечатление безликости — в таком месте нелегко почувствовать себя дома. Именно эта опустошенность позволяет фотографу сконцентрироваться на следах пребывания подростков, осваивающих эти помещения. Фотографии рассказывают нам о них самих и их мечтах, которым предстоит померяться с реальностью. В стенах ещё остались дюбеля, на которых висели картины предыдущих жильцов. Следы и свидетельства обитателей накладываются друг на друга, как палимпсест. Вместе с попыткой повлиять на будущее фотографии доносят до нас никак не заполняемую пустоту.

Произведения Евы Ляйтольф объединяет вера в документальный потенциал фотографии. Она описывает некую ситуацию, не позволяя себе никаких суждений, и вместе с тем указывает на конкретные политические условия общества. Её последний проект «Открытки Европы» (с 2006 года по сегодняшний день), посвященный европейским границам, поднимает вопрос о том, на что будет похоже общество будущего. Э.Р.



C099-2531-250612

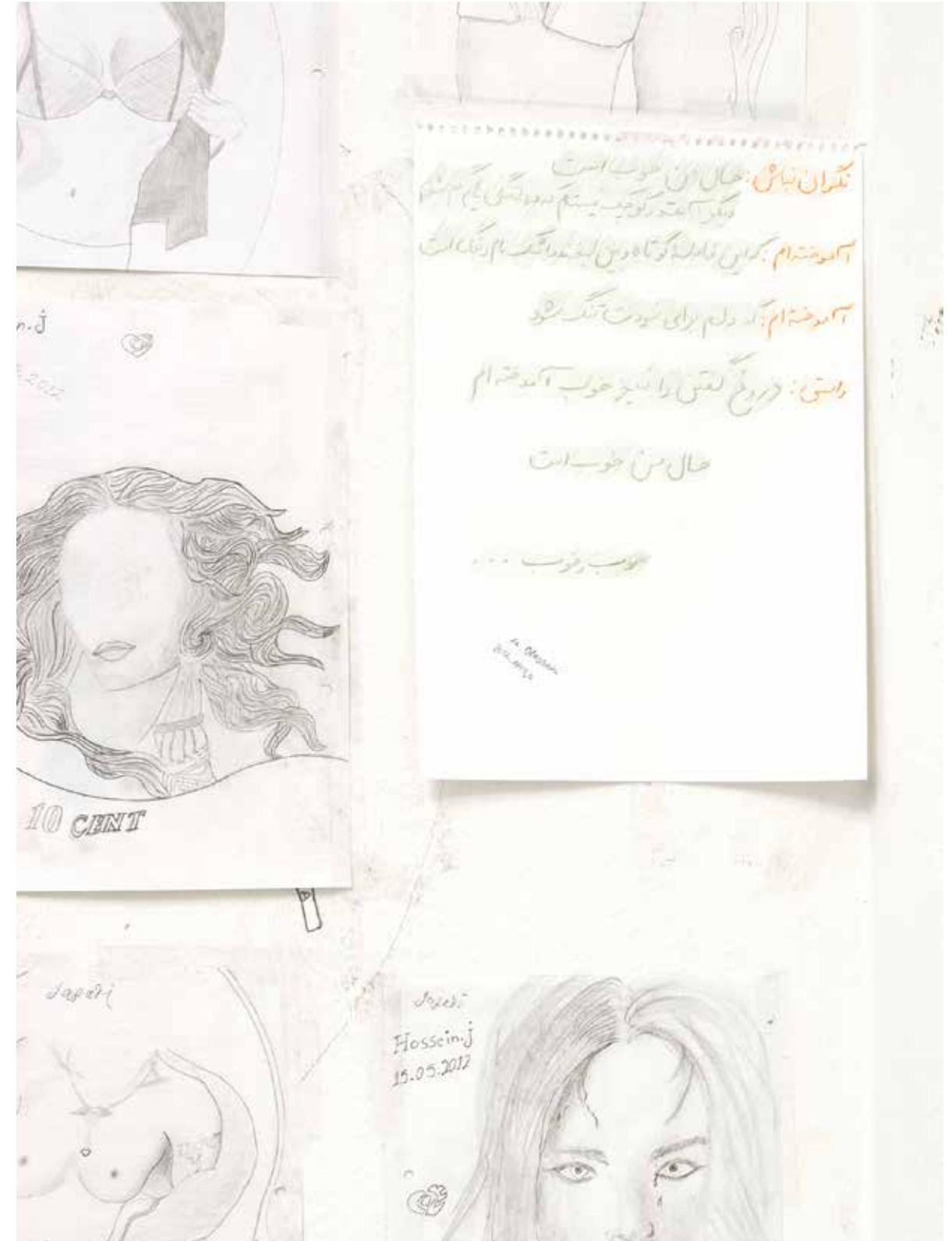
Elias S. war zwischen dem 8. Februar und dem 12. Juli 2012 in Zimmer 99 der Erstaufnahmeeinrichtung für minderjährige unbegleitete Flüchtlinge in München, Dependance Bayernkaserne, untergebracht.

C099-2531-250612

Элиас С. с 8-го февраля по 12-е июля 2012 года проживал в комнате 99 первичного распределителя для несовершеннолетних беженцев без сопровождения взрослых в Мюнхене, отделение Байернказерне.



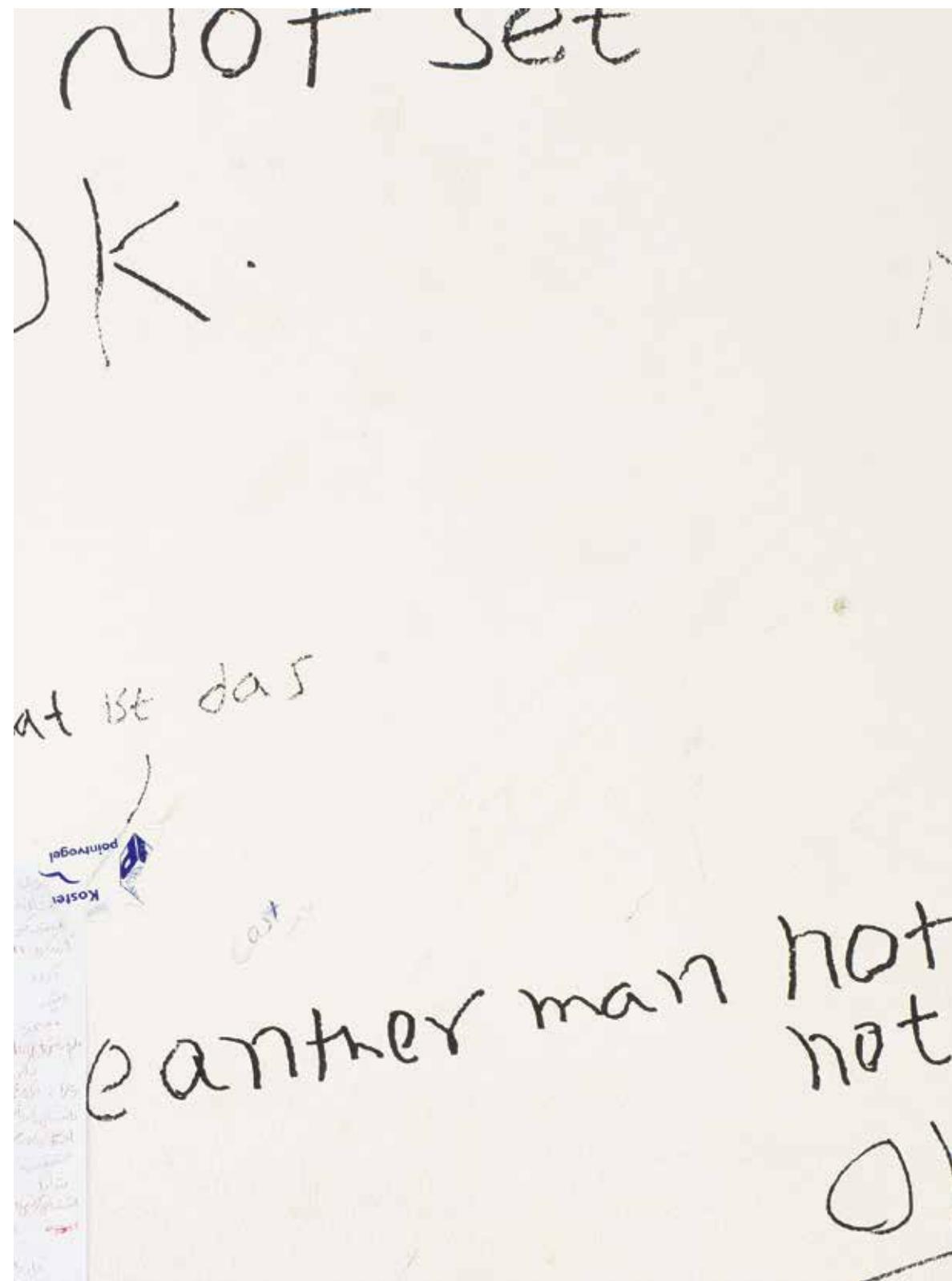
C093-2552-250612
 Toumani W. war zwischen dem 29. Juni und dem 8. Dezember 2011 in Zimmer 93 der Erstaufnahmeeinrichtung für minderjährige unbegleitete Flüchtlinge in München, Dependance Bayernkaserne, untergebracht.



C093-2552-250612
 Тумани В. с 29-го июня по 8-е декабря 2011 года проживал в комнате 93 первичного распределителя для несовершеннолетних беженцев без сопровождения взрослых в Мюнхене, отделение Байернказерне.



C093-1591-221111
 Ahmad R. war zwischen dem 28. November 2011 und dem 28. Juni 2012 in Zimmer 93 der Erstaufnahmeeinrichtung für minderjährige unbegleitete Flüchtlinge in München, Dependence Bayernkaserne, untergebracht.



C093-1591-221111
 Ахмад Р. с 28-го ноября 2011 по 28-е июня 2012 года проживал в комнате 93 первичного распределителя для несовершеннолетних беженцев без сопровождения взрослых в Мюнхене, отделение Байернказерне.

ANTON KURYSHEV

АНТОН КУРЫШЕВ

Zehn Fotografien

In dem zweiteiligen Projekt von Anton Kuryshev, *Zehn Fotografien*, steht als Kontrapunkt zu neun Einzelporträts ein zehntes: ein in einen tiefen Leuchtkasten eingebettetes Gruppenfoto. Die ersten neun Bilder zeigen unbeobachtet auf einer Fußgängerbrücke zwischen einem Bahnhof und einer Shopping Mall aufgenommene Personen. Sie sind aus extremer Nähe fotografiert, nehmen aber – in sich und ihre eigenen Gedanken (über die Zukunft?) versunken – die Kamera kaum wahr. Anton

Десять фотографий

В двухчастном проекте Антона Курышева «Десять фотографий» контрапунктом к девяти портретам отдельных людей становится десятая, групповая фотография, заключённая в глубокий лайт-бокс. Первые девять персонажей – случайные люди, найденные в стеклянном переходе между вокзалом и шоппинг-моллом. Они сняты предельно близко, но, будучи погружены в себя и свои размышления (о будущем?), они вряд ли замечают



Anton Kuryshev, *Bushaltestelle*, 2009 | Антон Курышев. «Остановки». 2009

Kuryshev gelingt es bereits in früheren Serien, Menschen in ihrer alltäglichen Situation „hier und jetzt“ zu zeigen, indem er ihr mit rein fotografischen Mitteln die epische Dimension eines Ereignisses verleiht. In einer seiner früheren Serien entwickelt eine Menge von Menschen an einer Bushaltestelle, deren Blicke in eine einzige Richtung gehen und in denen eine misstrauische und gleichzeitig ungeduldige Zukunftserwartung zu erahnen ist, urplötzlich eine durchschlagende plakative Ausdruckskraft. Die gewöhnliche Episode an der Haltestelle, in der sich Menschen in einer zwar zufälligen, aber gemeinsamen Bewegung vereinen, kann als Manifest des politischen Aufbruchs eines Volkes verstanden werden (*Haltestellen*, 2009).

Die Menschen auf der Brücke am Bahnhof sehen einsam und entfremdet aus, ihre nachdenklichen Gesichter zeigen Unsicherheit und Besorgnis. Jeder für sich nimmt die Herausforderung seiner Zukunft an; einer Zukunft, die wahrscheinlich nicht besser ist als die Gegenwart. Diesem atomaren Stillstand im Gang der Geschichte wird ein in der Ferne leuchtendes Bild einer anderen Art von Gemeinschaft entgegengehalten: Die zehnte Fotografie ist ein Epigraph und Epilog zu den vorherigen neun; es ist ein Gruppenporträt. Eine Fotografie dieser Art hat große Chancen, in der Zukunft aufbewahrt zu werden, da sie demonstrativ der Erinnerung dient und ein Dokument sein wird, das zumindest für die von Bedeutung ist, die auf ihm abgebildet sind. Eine solche im Format miniaturisierte Darstellung, deren Details nicht einfach zu ersehen sind, schafft eine Verbindung zur industriellen Machart der Fotografie und stellt ein Arbeitskollektiv dar. Die zehnte Fotografie ist sowohl ein Dokument, eine Botschaft in die Zukunft als auch ein Programm der aktuellen Gegenwart, für die die Fähigkeit zur Gemeinschaft zu einer der wichtigsten Herausforderungen wird. E. L.

камеру. Антону Курышеву часто удается показать простых людей в повседневной ситуации «здесь и сейчас», сообщив ей чисто фотографическими средствами эпическое измерение События. Так, в одной из его предыдущих серий толпа с устремлёнными в едином направлении взглядами, в которых угадывалось настороженное и одновременно нетерпеливое ожидание будущего, вдруг обнаруживала ударную плакатную выразительность, так что простой эпизод на автобусной остановке, объединивший людей пусть и случайным, но общим движением, прочитывался как манифест политического пробуждения народа («Остановки», 2009).

Люди в переходе выглядят одиноко и отчуждённо, на их задумчивых лицах — неустroенность и тревога. Каждый поодиночке принимает вызов своего будущего, вероятно, не более светлого, чем их настоящее. Этому атомарному зависанию на ходу истории противопоставлен светящийся вдалеке образ другого рода сообщества. Десятая фотография является эпитафией/эпилогом к предыдущим девяти: это — групповой портрет. У фотографии такого рода есть повышенные шансы попасть в будущее, поскольку она делается нарочито на память и станет документом, значимым хотя бы для тех, кто на ней запечатлён. Изображение, детали которого рассмотреть непросто, отсылает к жанру производственной фотографии и представляет трудовой коллектив. Десятая фотография оказывается одновременно документом, посланием в будущее и программой актуального настоящего, для которого одним из главных вызовов становится способность к объединению. Е. Л.







Guckkasten mit beleuchtetem Dia | Лайт-бокс



Installationsansicht | Вид инсталляции

JENS SUNDHEIM — ЙЕНС ЗУНДХАЙМ

Von Ameisen und Sternenkörpern

In der lichtdurchfluteten, unter freiem Himmel platzierten Glasvitrine zeigt sich eine Welt im Kleinen. Kiesel, Felsen, Pflanzen und Blumen sind arrangiert. Gleiches lässt sich für den engen Ausschnitt sagen, den Jens Sundheim mit seiner auf den Boden gerichteten Kamera in den Blick nimmt. Eine mit Bodenplatten akkurat gepflasterte Fläche füllt den oberen Bildteil, ein über Eck platzierter Steinblock markiert die Grenze, und der untere Teil des Bildes ist ausgefüllt mit einer Ansammlung von

О муравьях и звездчатых многогранниках

В пронизанной светом, расположенной под открытым небом стеклянной витрине представлен мир в миниатюре — здесь соединяются галька, камни, растения и цветы. То же можно сказать о небольшом фрагменте земной поверхности, который захватывает в другой кадр направленная вниз камера Йенса Зундхайма. Аккуратно вымощенная плиткой площадка заполняет верхнюю часть изображения, лежащий наискось каменный

Кричпфланzen und Blumen. Auf sie blickt Sundheim wie ein Biologe auf seine in Petrischalen angelegten Bakterienkulturen.

Jens Sundheim fotografiert verschiedene Modellwelten: die im botanischen Garten arrangierte Natur, naturwissenschaftlich-mathematische Modelle, Laboratorien. Die Serie entstand auf dem Universitätscampus der in den 1960er Jahren erbauten Ruhr-Universität Bochum. Die grobe, rohe Betonarchitektur gibt auch heute noch ein visionäres Bild für die Zukunft ab. Sundheim verfolgt in seiner Arbeit einen dokumentarischen Ansatz. Mit seinen nüchtern registrierenden Fotografien beobachtet er einen Ort, der ein Zukunftsversprechen birgt. Hier wird die nächste Generation herangezogen. Zukunft erweist sich als etwas durch Menschen zu Gestaltendes. Sein fotografisches Projekt schließt an seine Arbeit *Summerlin – a community for the 21st century* (2002) an, in der Sundheim nach dem Vorbildcharakter einer real gewordenen Idealstadt des 21. Jahrhunderts fragt, nämlich der am Reißbrett entworfenen Gemeinde Summerlin in der Nähe von Las Vegas. E. R.

блок отмечает границу, а нижняя часть кадра заполнена массой стелющихся растений и цветов, на которые Зундхайм взирает, как биолог на культуры бактерий, произрастающие в его чашечках Петри. Он фотографирует различные модели мира: собранные в ботаническом саду образцы природных явлений, естественнонаучные и математические модели, лаборатории. Эта серия фотографий создавалась на территории кампуса Рурского университета, построенного в 1960-е годы в городе Бохуме. Грубоватая бетонная архитектура и сегодня отдаёт визионерскими представлениями о грядущем.

В своей работе Йенс Зундхайм отдаёт предпочтение документальному подходу. Своими отстраненно-регистрационными снимками он ведёт наблюдение места, таящего в себе обещание будущего. Здесь идёт воспитание следующего поколения. Будущим оказывается то, что формируют сами люди. Его фотографический проект продолжает работу «Саммерлин, населенный пункт XXI века» (2002), в которой Зундхайм задаётся вопросом, насколько универсальной может быть модель реально возникшего идеального города XXI века — населённого пункта Саммерлин вблизи Лас-Вегаса, построенного в полном соответствии с разработанным в градостроительной мастерской проектом. Э. Р.



Jens Sundheim, aus der Serie: *Summerlin – a community for the 21st century*, 2002 | Йенс Зундхайм. Из серии «Саммерлин, населённый пункт XXI века». 2002









BEATE GÜTSCHOW
—
BEATE ГЮТШО

Passion Finds its Echo

Die beiden Stilleben Beate Gütschows lehnen sich an die Ästhetik der Werbe- und Produktfotografie an. Die Künstlerin verwendet Leuchtkästen, die wir aus dem Stadtraum kennen, wo sie uns die Produkte der Konsumgesellschaft anpreisen. Die von Gütschow arrangierten Gegenstände werden im Studio präzise ausgeleuchtet. Sie erwecken den Anschein von Makellosigkeit und werden durch ihre Inszenierung zu Kostbarkeiten nobilitiert. Alles in den Bildern scheint wohlgeordnet,

Passion Finds its Echo

Оба натюрморта Беате Гютшо опираются на эстетику рекламной и технической фотографии. Художница использует знакомые нам по городским пространствам лайт-боксы, восхваляющие товары общества потребления. Собранные Гютшо предметы экспонируются в студии при точно выверенном освещении. Они производят впечатление безупречных и — благодаря соответствующей подаче — драгоценных объектов. Всё на изображениях

lediglich der Sinn dieses hermetischen Kosmos der Dinge bleibt dem Betrachter verschlossen und regt zu Spekulationen an.

Im Unterschied zur Werbefotografie lässt sich der Zusammenhang nicht aus dem Verwendungszweck der Gegenstände herleiten. In einer Aufsicht sehen wir auf einer Tischplatte angeordnet eine Replik von Auguste Rodins Bronzeplastik *Iris, die Götterbotin*, eine Schreibunterlage, auf der eine kopierte Textseite aus einer Aids-Aufklärungsbroschüre in russischer Sprache platziert ist sowie rechts davon ein zur Unterschrift bereitgelegter Kugelschreiber. Ein wichtiger Beschluss wartet auf seine Unterzeichnung. Ebenfalls auf der Schreibunterlage befindet sich ein kleiner Werbeprospekt des Luxusuhrenherstellers Breguet.

Die zweite Aufnahme zeigt einen schwarz gekachelten und durch Metallgitter begrenzten Raum, der die kühle, aseptische Bildbühne für die erneut auftretenden Protagonisten schafft. Wiederum steht dort die Rodin-Replik; außerdem ein Betstuhl, wie wir ihn in Kirchen finden, und auf dessen Pult ein Katalog des Uhrenherstellers. Dunkel erinnern wir uns an das Pressebild des Patriarchen Kirill, Oberhaupt der russisch-orthodoxen Kirche und enger Verbündeter Vladimir Putins, dessen Vorliebe für teure Uhren in letzter Zeit verschiedentlich kommentiert wurde, ebenso wie Putins restriktive Politik gegen Homosexualität. Werbefotografien versprechen uns eine bessere Zukunft – wir müssen lediglich das Produkt, für das sie werben, kaufen, dann wird alles gut. Hoffen wir, dass diese Werbung hält, was sie verspricht. E. R.

кажется гармоничным, и только смысл этого герметичного космоса вещей остаётся закрытым для зрителя, что побуждает его к размышлениям.

В отличие от рекламных фотографий связь между предметами здесь не следует из их назначения. На одной из фотографий мы видим копию бронзы Родена «Ирида, вестница богов», планшет с ксерокопией страницы из популярной русскоязычной брошюры о СПИДе, справа от которой лежит шариковая ручка, словно приготовленная для подписания важного решения. Там же лежит небольшой роскошно изданный каталог фирмы Breguet, производящей дорогие часы. На второй фотографии мы видим вымощенное черным кафелем помещение, ограниченное с двух сторон металлической решёткой. Это холодное, стерильное пространство становится сценой для очередного явления уже знакомых героев. Здесь опять показана копия Родена, а также позаимствованная из церковного пространства молитвенная скамейка, на пюпитре которой снова лежит каталог Breguet. Это наводит нас на смутные воспоминания о проникшей в печать знаменитой отретушированной фотографии патриарха Кирилла, главы русской православной церкви и близкого союзника Путина, чьё пристрастие к дорогим часам комментировалось в прошлом году на все лады наряду с репрессивными мерами путинской политики в отношении нетрадиционной сексуальной ориентации. Рекламные фотографии обещают нам лучшее будущее — достаточно купить товар, который они предлагают. Остаётся только надеяться, что реклама нас не обманет. Э. Р.





Passion Finds its Echo, 2012

YAKOV KAZHDAN — ЯКОВ КАЖДАН

Ohne Titel

Die neue Serie von Yakov Kazhdan inszeniert unsere düstersten Phantasmen über die Zukunft: diejenigen nämlich, die dem Menschen einen Platz in der Unterwelt zuweisen. Kazhdan wurde durch die Berichte über die „Einsiedler von Pensa“ inspiriert, fünfunddreißig Menschen, unter ihnen Kinder, die 2007 zum Leben unter die Erde zogen, um sich auf den vermeintlichen Weltuntergang 2012 vorzubereiten. Erst nach acht Monaten kehrten sie aus ihrer freiwilligen Gefangenschaft

Без названия

Новый проект Якова Каждана инсценирует наши самые мрачные фантазмы о будущем, отводящие человеку место в подземелье. Он инспирирован историей «пензенских затворников», имевшей место в 2007 году, когда тридцать пять человек, включая детей, спустились жить под землю, готовясь к концу света в 2012 году, и только через восемь месяцев вернулись из своего добровольного заточения. Эта реальная история отсылает

zurück. Dieses reale Ereignis stellt eine Verknüpfung zum populären postapokalyptischen Sujet her, in dem Menschen unter der Erde überleben, während auf der Erde andere Wesen herrschen, Roboter oder Naturgewalten, oder der Planet durch einen Atomkrieg unbewohnbar geworden ist. Für Kazhdan sind die „humanistischen“ Eigenschaften dieser Antiutopie wichtig – er betont in einem Gespräch, dass unter der Erde ungleich mehr Zeit zum Lesen von Büchern, zur Beschäftigung mit Wissenschaft und Kunst ist: „Die das Ende der Welt überleben, denken über die Formen ihres ästhetischen Lebens nach.“ Auf den Fotografien erahnen wir eine gewisse Gemeinschaft, eine Kommune, und man kann sich an die durch Freundschaften geprägten Kommunen erinnern, ohne die es solche Projekte des Autors wie die Rekonstruktion der „Norm-Kleidung“ von Wladimir Tatlin aus Papier und deren öffentliche Aufführung nicht gegeben hätte.

Zugleich ist das neue Projekt Kazhdans mit dem Nachdenken über das zukünftige Schicksal der Fotografie selbst verbunden. In einer industriellen Stückzahl gedruckte und in einer Sequenz in zwei hohen Stapeln aufgeschichtete Fotografien verweisen auf ein sich aufstauendes Archiv, das wohl kaum jemand noch sortieren kann. Die Bilder unterscheiden sich kaum voneinander, nicht fassbar wie die Einzelbilder eines Kinofilms, und durch ihr Betrachten – eins nach dem anderen – taucht der Betrachter in die Atmosphäre eines eigenartigen langsamen Films ein. Das Verschwinden einzelner Fotografien aus dem Paket liest sich dann wie ein Kommentar zur modernen Epoche des digitalen Vergessens, in der Unmengen nicht betrachteter und sogar nicht gedruckter Bilder aufgehoben werden. E. L.

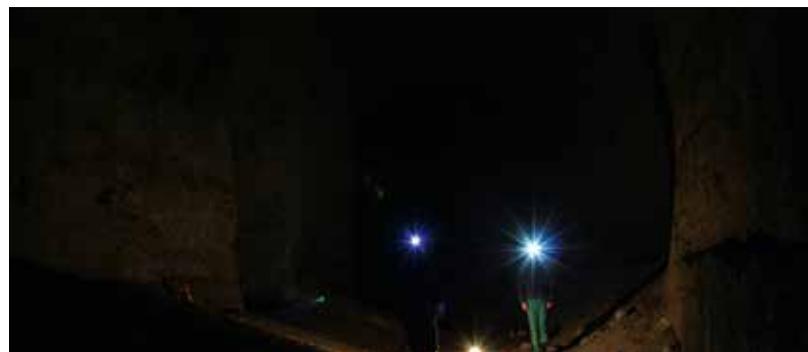
к популярному постапокалиптическому сюжету, в котором люди выживают под землей, тогда как на земле господствуют иные существа, роботы или природные стихии. Для Каждана важны «гуманитарные» качества этой антиутопии — он замечает, что под землей гораздо больше времени для чтения книг, занятия наукой и искусством: «пережившие конец света, размышляют о формах своей эстетической жизни». На фотографиях мы угадываем некое сообщество, коммуну, и можно вспомнить о дружеской коммуне, без которой не состоялось бы таких проектов автора, как реконструкция из бумаги татлинской «нормаль-одежды» с её демонстрацией на улицах города и других «бумажных» перформансов художника.

Вместе с тем новый проект Каждана связан с размышлением о будущей судьбе самой фотографии. Отпечатанные в промышленном количестве и последовательно сложенные в две высокие стопки фотографии отсылают к накапливающемуся архиву, который вряд ли кто-то сможет разобрать. Изображения неуловимо отличаются между собой, как кадры на киноплёнке, и, просматривая их друг за другом, зритель погружается в атмосферу странного медленного кино, а исчезновение из пачки отдельных фотографий прочитывается как комментарий к современной эпохе цифрового забвения, сохраняющей не просмотренными и даже не напечатанными огромные тонны снимков. Е. Л.



Yakov Kazhdan, *Lang lebe Tatlins Kunst*, 2000 | Яков Каждан. «Да здравствует искусство Татлина!». 2000





RICARDA ROGGAN — РИКАРДА РОГАН

RESET

Wie archäologische Relikte wirken die mit einer dicken Schicht aus Staub und Ruß bedeckten Videospelautomaten der 1980er Jahre, die Ricarda Roggan in ihrer Serie *RESET* (2011/2012) fotografiert. Die Maschinen werden aus ihrer Umgebung isoliert und schweben im luftleeren Raum. An verschiedenen Stellen ist der Name der Firma Sega zu lesen; wir vermuten, dass einst Fahrsimulationen über die Monitore flimmerten und einen Geschwindigkeitsrausch erzeugt haben. Roggan beschäftigt sich

RESET

Покрытые толстым слоем пыли и копоти игровые автоматы 1980-х годов, которые Рикарда Роган фотографирует в своей серии *Reset* (2011/2012), напоминают археологические экспонаты. Устройства вырваны из привычного окружения и словно плавают в безвоздушном пространстве. Кое-где на их корпусе читается название фирмы Sega, и можно предположить, что однажды на их мониторах разыгрывались

in ihrer künstlerischen Arbeit mit dem Verlauf der Zeit, der sich in zurückgelassenen Gebrauchsgegenständen abzeichnet und uns über die Vergangenheit und Zukunft dieser Dinge spekulieren lässt. „Zurück in die Zukunft“ könnte das Motto im Fall von *RESET* lauten, denn die fotografierten Maschinen verkörpern eine Vorstellung von Zukunft aus den 1980er Jahren. Wie in den steinernen Zeugnissen von Pompeji scheint die Zeit unter einer Schicht von Staub erstarrt.

Die Fotografien zeigen ein apokalyptisches Szenario, das an eine frühe Arbeit der Künstlerin erinnert, in der sie bereits zu Anfang ihrer künstlerischen Tätigkeit ihr Programm formuliert hat. Die installative Arbeit trägt den Titel *Stadt N* (1998/1999). Wir stehen in einer kleinen Schreibstube mit Schreibtisch, Stuhl, Bücherbord, Schreibtischlampe, Landkarte, Globus und Telefon. An der Wand befindet sich eine Fotografie, die eben den Raum zeigt, in dem wir uns befinden, jedoch in einem zerstörten, möglicherweise zukünftigen, Zustand. Der Titel *Stadt N* bezieht sich auf eine gefundene Broschüre. Den Text vernehmen wir aus einem Radio, es handelt sich um eine Art „Notfallplan“ für den atomaren Endschlag. Das Chaos der umgestürzten Möbel und die durcheinandergeratene Papiere sind durchsetzt von Hinweisen auf den utopischen Charakter von Städten. Geradewegs aus diesem Endzeitszenario scheinen die Spielmaschinen zu stammen. E. R.

автогонки и упоение скоростью захватывало их участников. В своём творчестве Рикарда Роган обращается к течению времени, оставляющему свои отпечатки на заброшенных повседневных вещах и побуждающему нас к размышлению об их прошлом и будущем. Своеобразным девизом к серии *Reset* мог бы служить слоган «Назад в будущее», поскольку сфотографированные устройства олицетворяют существовавшее в 1980-е годы представление о скорости будущего. Словно в каменных реликтах Помпеи время кажется застывшим под слоем пыли.

Фотографии демонстрируют апокалиптический сценарий, напоминающий ранние работы художницы, в которых она уже в начале своей художественной карьеры сформулировала свою творческую программу. В инсталляции *Город N* (1998/1999) мы оказываемся в небольшом рабочем кабинете с письменным столом, стулом, книжной полкой, настольной лампой, географической картой, глобусом и телефоном. На стене висит фотография, на которой изображена та же комната, в которой мы находимся, только в разрушенном, предположительно будущем состоянии, в хаосе опрокинутой мебели. Название *Город N* повторяет заглавие найденной брошюры, текст которой доносится из радиоприёмника. Это — своего рода «план действий в чрезвычайной ситуации» на случай атомной войны. Сваленные в кучу бумаги связаны с темой утопического характера городов. Игровые автоматы словно явились прямо из этого апокалиптического сценария. Э. Р.



Ricarda Roggan, *Stadt N*, 1998/99 | Рикарда Роган. «Город N». 1998/1999



SEGA

Sega's Grand Prix
Type 2

*** 4411044

定員2名





**SASCHA POHFLEPP
CHRIS WOEBKEN**
—
**САША ПОФЛЕП
КРИС ВЁБКЕН**

A History of Speculation

In den Arbeiten der Serie *A History of Speculation* nähern sich Sascha Pohflepp und Chris Woebken dem Thema „Zukunft“ mit Mitteln der Konstruktion und Prognose. Sie simulieren am Computer virtuelle Bilder. Damit erweitern sie die Diskussion des Fotografischen um das Digitale; lediglich das gefundene Ausgangsmaterial, das verwendet wird, ist im klassischen Sinne fotografisch. Dennoch erinnern die Bilderscheinungen an Fotografien und an das Wahrheitsversprechen des Mediums.

A History of Speculation

В работах серии *A History of Speculation* Саша Пофлеп и Крис Вёбкен подходят к теме будущего, используя средства конструирования и прогнозирования. Они симулируют виртуальные изображения, дополняя тем самым дискуссию о фотографии сферой цифровых технологий. Так или иначе, полученные изображения напоминают о фотографиях и о присущем этому медиуму обещании правды.

Für ihre Bildfindungen nutzen Pohflepp und Woebken anspielungsreiches Ausgangsmaterial: Der in der Luft explodierende Pappmaschee-Fisch rekurriert auf Albert Wohlstetter, einen amerikanischen Militärstrategen der 1950er und 1960er Jahre; der Fisch hing als Dekorationsobjekt in der Villa des Forschers. Die Szene zeigt eine alternative Vergangenheit der Zerstörung: Die Künstler imaginieren die Explosion als Untergangsszenario des atomaren Endschlags im Kalten Krieg.

Zwei weitere Aufnahmen evozieren Bilder astronomischer Fotografien. Kleinste Teilchen erzeugen, angeregt durch eine mechanische Erschütterung der Versuchsanordnung, in dem rechteckigen Versuchsraum eine Art Sternenhimmel. Das Bild der 1977 gestarteten NASA-Sonde Voyager II simuliert deren Verformung unter der Wirkung der eigenen Gravitation zu einem runden, metallischen Objekt. Dabei folgen die Künstler den Prognosen von Forschern für die Materie an sich. Das Rendering eines *Volvo XC 90* zitiert die Fernsehbilder des Fluchtfahrzeugs von Bankräubern in Los Angeles. Während ihrer Fahrt warfen die Flüchtenden große Mengen von Banknoten aus dem Fenster. Das Ereignis bewirkte Spekulationen darüber, wie sich die Situation weiterentwickeln würde: Spekulationsmechanismen wurden sowohl von Bürgern ausgetestet, die anhand der lokalen Fernsehberichterstattung die Fluchtroute vorauszusagen versuchten, um an dem fliegenden Geldsegen teilzuhaben. Zum anderen dürfte auch die Polizei von Los Angeles mit Hilfe von Software mögliche Fluchtrouten antizipiert haben.

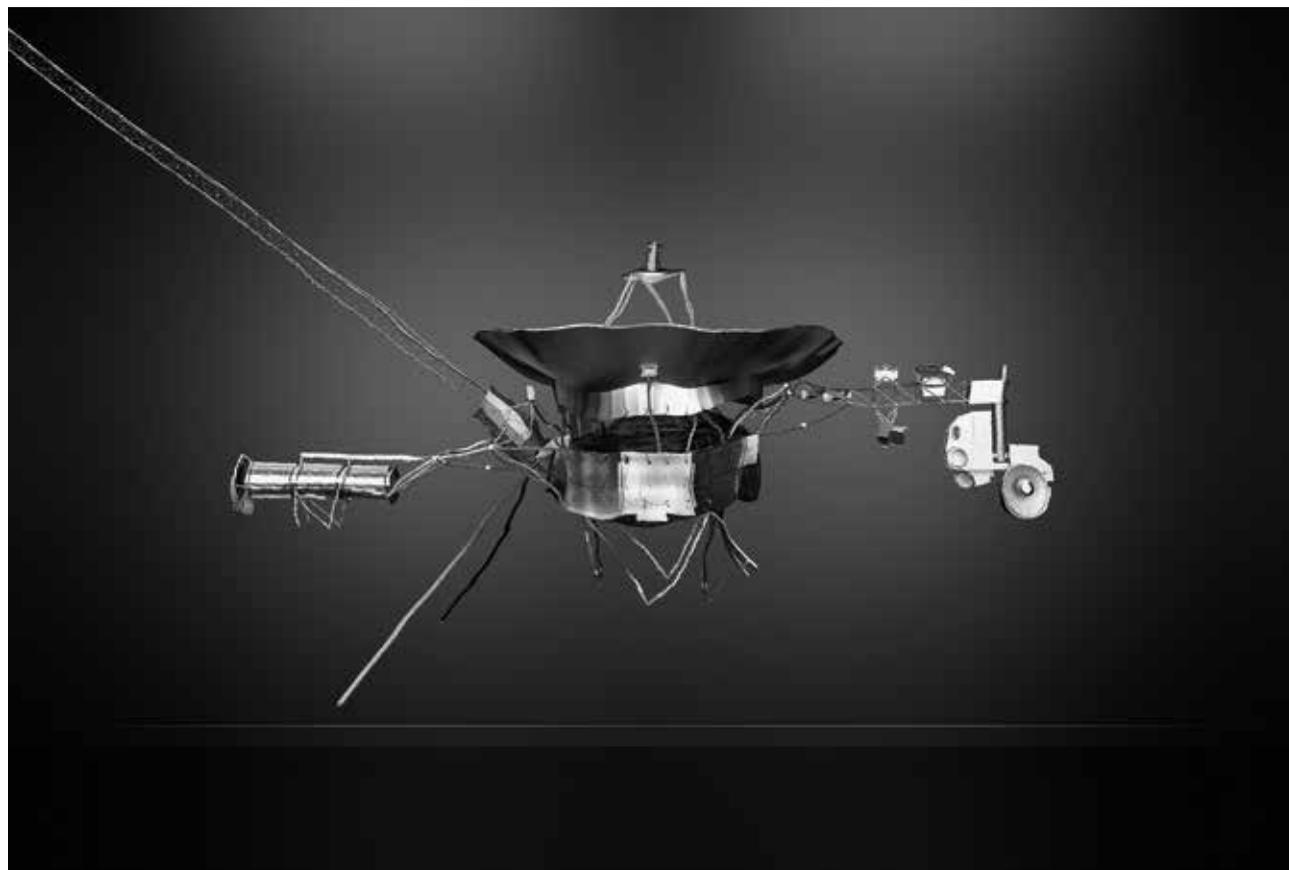
Die simulierten Situationen reichen von den 1950er Jahren bis in die Zukunft. Es handelt sich hier um Spekulationen – die einzige Möglichkeit, die Zukunft zu simulieren. Realitätsbruchstücke, wie etwa der Teil einer Inneneinrichtung oder ein tatsächliches Ereignis werden erneut aufgeführt und erfahren in den Simulationen eine alternative Wirklichkeit. E. R.

В поисках изображений художники обращаются к богатому аллюзиями исходному материалу: взрывающаяся в воздухе рыба из папье-маше некогда служила украшением виллы американского военного стратега 1950–1960-х годов Альберта Уолстеттера. Сцена представляет взрыв, случившийся в альтернативном прошлом. Воображение художников рисует его как катастрофический сценарий атомного апокалипсиса Холодной войны.

Две следующие фотографии ассоциируются с астрономическими съёмками. Частицы в лабораторном пространстве создают некое подобие звёздного неба. Изображение космического зонда «Вояджер II», запущенного NASA в 1977 году, обработано так, словно он под воздействием собственной гравитации сжимается в круглый металлический объект. Здесь художники следуют прогнозам учёных о том, как материя изменится в будущем. Обработанное изображение *Volvo XC90* отсылает к телевизионной трансляции банковского ограбления в Лос-Анджелесе. Спасаясь от погони, преступники бросали в окно ворох банкнот, и за этим денежным дождем устремились телезрители, вычисляя маршрут бегства с помощью собственных «спекулятивных» механизмов, тогда как Департамент Полиции прогнозировал будущий путь беглецов с помощью компьютера.

Моделируемые с помощью компьютера ситуации располагаются во временном диапазоне от 1950-х годов до будущего. Каждая имитация будущего является спекуляцией. Фрагменты реальности, вроде части интерьера или совершившегося события, воспроизводятся и в ходе виртуализации обращаются в альтернативную реальность. Э. Р.







SOFIA GAVRILOVA — СОФЬЯ ГАВРИЛОВА

Das Neue Moskau

Sofia Gavrilova entfernte aus ihrer Serie *Moskauer politische Postkarten* (2010) all jene Gebäude, deren Fotografieren eine Sondergenehmigung erforderte: die Gebäude der Staatsduma, der Regierung und des Inlandsgeheimdienstes FSB. Ihre Panoramen wurden als romantisch-utopische Geste einer generellen Beseitigung der Staatsmacht interpretiert. Als jedoch die Moskauer Regierung den Beschluss über die Erweiterung der Stadtgrenzen fasste und dabei versprach, staatliche

Новая Москва

Когда в своей серии «Московские политические открытки» (2010) Софья Гаврилова изымала из московских панорам здания Государственной Думы, Дома Правительства и ФСБ — на том основании, что их съёмка требует специального разрешения, — её жест прочитывался как романтическая утопия упразднения государственной власти вообще. Однако когда московское правительство приняло решение о расширении границ



Sofia Gavrilova, *Moskau/Nicht-Moskau*, 2012 | Софья Гаврилова. «Москва/Не Москва». 2012

Behörden aus dem Zentrum in das Territorium des „neuen“ oder „großen“ Moskau auszulagern, erlangten diese fotografischen Ansichten die Bedeutung einer fast buchstäblichen Visualisierung der künftigen Planungen für die Machtorgane der Hauptstadt. In der Serie „MKAD“¹ (2011) nahm die Künstlerin Panoramen auf, und zwar in Richtung beider Seiten der Straße, die ehemals die Moskauer Stadtgrenzen markiert hatte. Dabei brachte die Gegenüberstellung zweier Perspektiven des Raums die ganze Formalität administrativer Grenzen an den Tag – die gleichermaßen unwirtlichen Landschaften Moskaus und Nicht-Moskaus erschienen gleich indifferent hinsichtlich ihrer eigenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die Serie „Das Neue Moskau“ ist dem „Zamkad“² gewidmet, das unerwartet zu einem Gebiet künftiger Urbanisierung wurde, welche, im Unterschied zu der Generation der Avantgarde (z. B. Wladimir Majakowski), bei der Künstlerin keinerlei Enthusiasmus mehr hervorruft. Indem sie die „Neu-Moskauer“ Bauten der Zukunft fotografiert, klagt Gavrilova die Aneignung von ehemals allgemein zugänglichen Territorien durch Regime und Kapital an – der Beschluss über eine Bebauung wurde nach ihren Worten „von oben reingedrückt“ und ohne Expertisen oder gesellschaftliche Diskussion gefasst. Als Manifestation des eigenen Bürgerrechts auf dieses Territorium übermalt Gavrilova die Bilder der Bauten im freien Feld mit dem Feld selbst, mit dem Himmel, als würde sie den gezeigten Raum in seinen Ausgangszustand zurückversetzen. Hierdurch tritt der Interessenkonflikt, in dem die Künstlerin wohl kaum die Seite des Neuen vertritt, auch im Raum des Werkes selbst zu Tage, indem es Fotografie und Malerei vereint. E. L.

1. Moskauer Autobahnring (Anm. d. Übers.)

2. Hinter dem Moskauer Autobahnring (Anm. d. Übers.)



города, пообещав вывести на территорию «новой» или «большой» Москвы государственные учреждения из центра, эти виды обрели смысл почти буквальной визуализации грядущих планов столичных властей. В серии «МКАД»¹ (2011) художница снимала панорамы, открывающиеся по обе стороны дороги, некогда маркировавшей границы Москвы. При этом сопоставление двух ракурсов одного пространства обнаруживало всю условность административных границ — одинаково пустынные пейзажи Москвы и не-Москвы казались равно безразличными в отношении собственного прошлого, настоящего и будущего.

Серия «Новая Москва» посвящена «заМКАДью», неожиданно для себя ставшему территорией будущей урбанизации, которая, впрочем, не вызывает у художника былого (как, например, у Маяковского) энтузиазма. Фотографируя «новомосковские» стройки будущего, Гаврилова заявляет о присвоении некогда общедоступной территории властью и капиталом — решение о застройке, по её словам, «спущено сверху» и принято без экспертизы или общественной дискуссии. Манifestируя собственное гражданское право на эту территорию, Гаврилова дорисовывает поверх снимков строек в чистом поле само поле, небо, как бы возвращая показанное пространство в исходное состояние. Таким образом, конфликт интересов, где Художник занимает отнюдь не сторону Нового, проявляется и в пространстве самого произведения, соединяющем фотографию и живопись. E. L.

1. Московская кольцевая автомобильная дорога





VLADISLAV EFIMOV — ВЛАДИСЛАВ ЕФИМОВ

Unter den Füßen und über dem Kopf

Vladislav Efimov kehrt zu einem seiner Hauptthemen zurück – dem Nachdenken über das Schicksal der großen Utopie der russischen Avantgarde – und wendet sich erneut der konstruktivistischen Architektur zu, die in seinem früheren Projekt *Kommunale Avantgarde* (2010) die Inkarnation der utopischen Prinzipien der neuen sozialistischen Lebensart in so genannten „Sozialismus-Städtchen“ veranschaulicht hat. Ohne die kommunistische Utopie oder ihre sowjetische Realisierung

Под ногами и над головой

Vозвращаясь к одной из своих главных тем — размышлению о судьбе великой утопии русского авангарда, — Владислав Ефимов снова обращается к конструктивистской архитектуре, которая в его предыдущем проекте «Коммунальный авангард» (2010) демонстрировала воплощение утопических принципов нового социального быта в т.н. «соцгородках». Воздерживаясь от романтической экзальтации коммунистической

romantisch zu überhöhen, versucht Efimov die Begriffe „Freiheit“ und „Willen“ nachzuvollziehen.

In seinem neuen Projekt denkt er über den Willen des Künstlers in einer Zeit nach, in der ihm die Zukunft – so Efimov – schon nicht mehr gehört. Denn nach Efimovs Meinung hat der Künstler die Funktion eines „Organisators der Zukunft“ verloren und hat daher „kein Stimmrecht bei der Errichtung des Neuen“. Efimov wählt den physischen Prozess der Zeiterfahrung für sein Projekt und verzichtet dabei auf die Rolle des „Sehers und Mediums“. Nun gelangen die „Schöpfe“ und „Wurzeln“ konstruktivistischer Gebäude in Moskau und St. Petersburg vor das Objektiv seiner Kamera, die der Künstler fast abseits stehend aufnimmt, indem er von einem Punkt aus die Stelle des Hineinwachsens des Gebäudes in den Boden und die Linie seiner Verschmelzung mit dem Himmel anvisiert. Zwischen diesen Linien – der in die Tiefe versinkenden Vergangenheit und der sich in den Himmel schwingenden Zukunft – findet sich die schmale leuchtende Linie unserer Gegenwart, die der Künstler als Modell seines Verhältnisses zu Zeit und Raum bezeichnet. Das Wesen des Projektes ist eben dieses flüchtige Verweilen zwischen dem Vergangenen und dem Künftigen. Beim Betrachten der fortwährenden Verwirklichung der nahen Zukunft und der rasanten Umwandlung der Gegenwart in Vergangenes, wird das Gegenwärtige schließlich zu einem fast nicht fassbaren Lichtblick. Auf diese Weise wird die Frage von der Tagesordnung genommen, was man in die Zukunft mitnehmen kann: einen sich nach oben schwingenden utopischen Traum oder das bereits auf dem Boden der Tatsachen stehende Beispiel seiner Verwirklichung. Dies geschieht durch eine zwischen beiden verlaufende Linie des Lichts, welche die nachdrückliche Notwendigkeit zur Selbstbesinnung im jetzigen Augenblick symbolisiert und sich als leuchtender Wegweiser ins Gedächtnis einprägt. E. L.

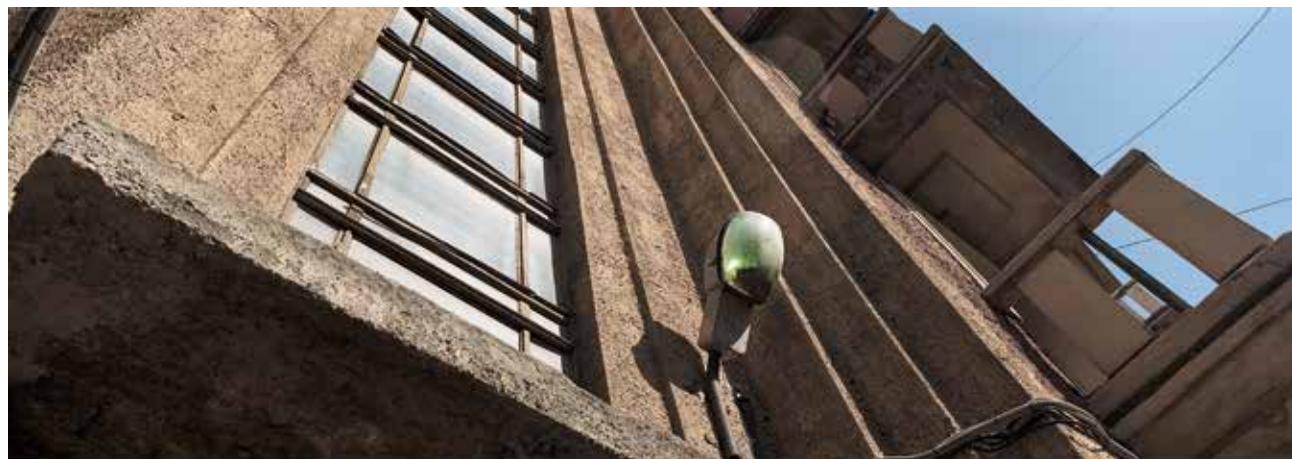
утопии или критического суждения о её советской реализации, Ефимов пытался философски осмыслить понятие свободы и воли.

В новом проекте он размышляет о воле художника в ситуации, когда будущее ему уже не принадлежит. По мнению Ефимова, художник утратил функцию «устроителя будущего», и поэтому «он не имеет права голоса в обустройстве нового». Отказываясь от роли «провидца и медиума», Ефимов выбирает физический процесс течения времени. Теперь в объектив его камеры попадают «вершки» и «корешки» конструктивистских зданий Москвы и Петербурга, которые художник снимает почти не глядя, прицеливаясь из одной точки в место вrastания здания в землю и в линию его сопряжения с небом. Между ними — как бы уходящим в глубину прошлым и взмывающим в небо будущим — оказывается тонкая светящаяся линия нашего настоящего, которую художник называет моделью своих отношений со временем и пространством. Это хрупкое пребывание между прошлым и будущим, в созерцании постоянного осуществления ближайшего будущего и стремительного превращения настоящего в прошлое, где настоящее в итоге оказывается почти неуловимым просветом, и составляет суть проекта. Таким образом, вопрос о том, что можно взять в будущее — взлетающую вверх утопическую мечту или стоящий на земле опыт ее претворения, как бы снимается протянутой между ними линией света, символизирующей настоятельную необходимость осознания себя в текущем моменте, напоминающей о себе как светящаяся подсказка. Е. Л.

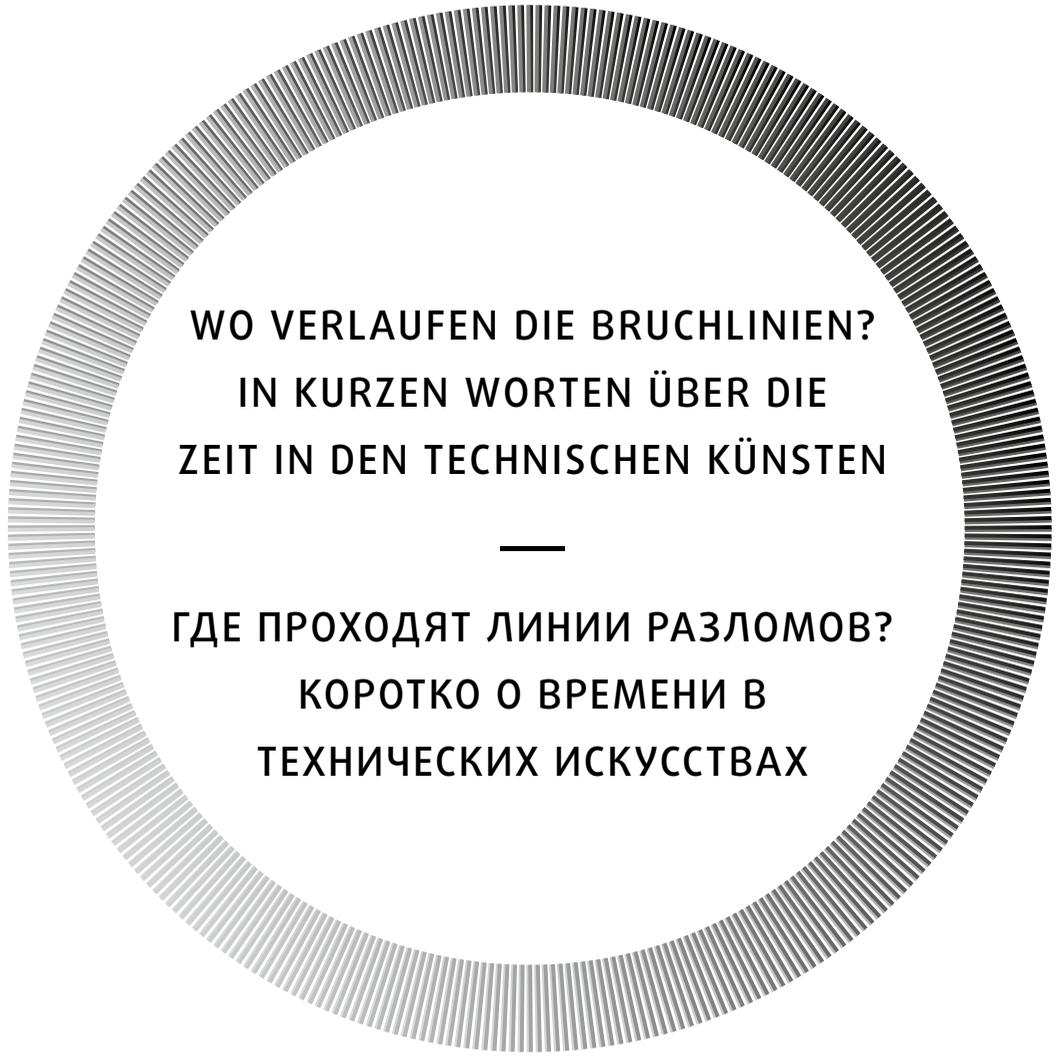


Vladislav Efimov (in Zusammenarbeit mit Sergey Leontiev), *Kommunale Avantgarde*, 2010 | Владислав Ефимов (совместно с Сергеем Леонтьевым), «Коммунальный авангард», 2010









WO VERLAUFEN DIE BRUCHLINIEN?
IN KURZEN WORTEN ÜBER DIE
ZEIT IN DEN TECHNISCHEN KÜNSTEN

—
ГДЕ ПРОХОДЯТ ЛИНИИ РАЗЛОМОВ?
КОРОТКО О ВРЕМЕНИ В
ТЕХНИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

Elena Petrovskaya | Елена Петровская

Ein Foto der Zukunft. Was kann das bedeuten? Wenn wir mit einer derartigen Definition der Gestaltung eines künstlerischen Projekts konfrontiert werden, können wir uns das als ein nie dagewesenes Foto vorstellen – ein Foto, das es noch nicht gegeben hat, das erst noch zum Vorschein kommen wird. Mit einem Wort, ein neues Foto, so dass die Aufgabe der Künstler darauf hinausläuft, sich mit einem neuen Raum vertraut zu machen – mehr noch: diesen zu erschaffen. Andererseits kann dieses Wortgefüge auch anders gelesen werden, und zwar so, als ob das Foto irgendwie die Zukunft erfasst, sie berührt. Diese Interpretation enthält jedoch ein klares Paradox. Aus den Kommentaren zur Fotografie, die es zu den verschiedensten Zeiten gegeben hat, wissen wir, dass ein Foto nur die Vergangenheit reflektiert. Durch seinen ungeahnten dokumentarischen Effekt attestiert es offenkundig völlige Anwesenheit; man muss aber verstehen, dass sich diese Vollständigkeit als schon endgültig vergangen erweist. Mit anderen Worten: die vertraut gewordene Wahrnehmung von Bildern kann uns einen bösen Streich spielen. Wir ergeben uns unseren Gefühlen in der Gegenwart, aber was wir empfinden ist – wie ein aus dem Fluss der Zeit herausgelöster Moment – nur bedingt real, da es *nicht zur Gegenwart gehört*. Dieser direkt aus der praktischen Erfahrung des Betrachtens von Bildern abgeleitete Zeitpunkt der Fotografie erzeugt ein schwindelerregendes Gefühl: das, was uns in einer erschöpflichen, mitunter unerträglichen Vollständigkeit dargestellt wird, kann weder verlängert noch überhaupt nur festgehalten werden.

Unabhängig von den Veränderungen, welche die Fotografie in der Epoche der unbegrenzten Möglichkeiten der computergestützten Bildbearbeitung erfährt, narret sie uns durch ihre Unerreichbarkeit: sie ist ein Erinnerungsblitz, überlagert durch einen Fotoblitz. Henri Bergson schreibt über die Besonderheiten des „gedanklichen Fotografierens“, welches einen unterbewussten Charakter besitzt: ein Gedächtnisbild ist – genau wie ein Foto, das ihm als Metapher dient – sofort fertiggestellt oder, anders ausgedrückt, vollendet.¹ Ein Foto versteckt sich, gleich dem Propheten Jona im Inneren des Fisches, im Bauch der Zeit.

Natürlich kann die Fotografie, insbesondere die moderne, die Zukunft *darzustellen* versuchen. Das kann durch Konfrontation verschiedener abbildender Systeme erreicht werden, die die Konstanz unserer Erwartungen durchbrechen, oder auch durch raffinierte Nutzung der Technik der Bildmontage. Eine an das Tageslicht gebrachte, uns klar erscheinende Zukunft aber wird als unabwendbar und schicksalhaft objektiviert erscheinen: die Menschen, kritisch eingestellt in Bezug auf die bestehende Lage der Dinge, sind ohnehin nicht imstande, sich die Zukunft vorzustellen. Es ist uns nicht gegeben zu erfahren,

Фотграфия будущего. Что это может означать? Сталкиваясь с подобным определением контуров художественного проекта, мы можем понять это так, что подразумевается невиданная фотграфия — такая, какой еще не было и какой только предстоит появиться. Словом, фотграфия новая, и тогда задача художников сведется к тому, чтобы освоить, более того — создать это новое пространство.

С другой стороны, это же словосочетание может быть прочитано и по-другому, а именно в том смысле, что фотграфия как-то ухватывает будущее, соприкасается с ним. Однако в такой интерпретации заложен явный парадокс. Из разнообразных комментариев к фотграфии, звучавших в самое разное время, мы знаем о том, что фотграфия имеет дело только с прошлым. Своим небывалым документальным эффектом она, бесспорно, удостоверяет полноту присутствия, однако надо понимать, что эта полнота дается как всегда-уже-бывшая. Иными словами, ставшее привычным восприятие изображений может сыграть с нами злую шутку. Мы отдаёмся своему переживанию в настоящем времени, но то, что мы переживаем, подобно вырванному из потока времени моменту, реально постольку, поскольку *не принадлежит* настоящему. Такое время фотграфии, выводимое из самой практики рассматривания снимков, создает головокружительное ощущение: то, что представлено нам в исчерпывающей, подчас невыносимой полноте, не может быть ни продлено, ни даже просто удержано.

Фотграфия, каким бы переменам она ни подверглась в эпоху неограниченных возможностей компьютерного монтажа, дразнит своей недоступностью: это вспышка воспоминания, дублируемая фотграфической вспышкой. А. Бергсон пишет об особенностях «мысленного фотграфирования», имеющего подсознательный характер: образ-воспоминание, как и сама фотграфия, послужившая ему метафорой, является сразу же законченным, или, по-другому, совершенным¹. Фотграфия, подобно пророку Ионе, прячется в брюхе времени.

Конечно, фотграфия, особенно современная, может попытаться *изобразить* будущее, как методом столкновения различных образных систем, нарушающего постоянство наших ожиданий, так и хитроумным использованием техник всё того же монтажа. Однако, выведенное в свет дня, явленное нам наглядно, будущее окажется неизбежно и фатально опредмеченным: человечество, критичное в отношении существующего положения вещей, все равно не в состоянии представить будущее. Нам не дано знать, каким окажется лучшее устройство мира, однако само по себе такое чаяние неодолимо.

welche die beste Weltordnung sein wird, allein das Hoffen jedoch ist übermächtig.

Bekannte Theoretiker der Fotografie haben diese als Abbild oder Abdruck des verloren gegangenen Lebens betrachtet. Nicht zufällig greift André Bazin auf die Analogie mit einer Mumie zurück, und für Roland Barthes wird ein Foto zum Ausdruck einer eigenartigen, in Trauer nicht übertragbaren Melancholie.² Man könnte in der gleichen Richtung die Überlegungen von Erwin Panofsky über eine Grabskulptur weiterführen, der in dieser eine Art Urbild künftiger fotografischer Abzüge sieht.³ Schon die konzeptionelle und postkonzeptionelle Nutzung der Fotografie stellt ihre Spezifik als Mittel des Ausdrucks in Frage. In das jetzige Jahrhundert tritt die Fotografie nackt ein. Das bedeutet entweder die Entblößung des Verfahrens oder den Versuch, mit Hilfe der Fotografie das Problem der Glaubwürdigkeit (Authentizität) eines visuellen Zeugnisses als solches zu klären. Sie hilft immer noch, das Geschehen zu verstehen. Werden durch sie aber die Schleier über der Zukunft gelichtet?

Zunächst sollten wir zu klären versuchen, was Abbilder der Zukunft sind und wie man etwas über die Präsenz der Zukunft in der Gegenwart erfahren kann. Das ist eine schwierige Aufgabe. Wir müssen uns frei machen von jeglicher gedanklicher Vorwegnahme: die Zukunft ist nicht die Bestätigung unserer Prognosen, sondern eine Anzahl von ihrer Natur nach dermaßen offenen Möglichkeiten, dass wir sie erst dann wirklich beurteilen können, wenn sie Realität geworden ist. Wir können sie uns nicht vorstellen und erst recht nicht darstellen. Somit geraten die Abbilder der Zukunft in einen jähren Konflikt mit einer insgesamt kognitiven Zielstellung.

In der Tat hat die Substanz dieser Abbilder einen verschwommenen, unbestimmten Charakter. Im Unterschied zu den Abbildern der Erinnerung, diesen vollendeten und detaillierten Bildern, bewegen sich die Abbilder der Zukunft eher im Bereich der Phantasie. Und Phantasie ist letztendlich die Modifikation eines utopischen Impulses, wenn man – wie Fredric Jameson – unter diesem Impuls nicht einen Plan und nicht eine praktische Handlung versteht, sondern nur einen Wunsch, und zwar einen, der sich nie unmittelbar äußert. Von solchen Wünschen erhalten wir nur bedingt Kenntnis, weil sie sofort von der erstbesten symbolischen Form erfasst und neutralisiert werden.⁴ Im Grunde genommen haben wir keinen anderen Zugang zur Materie kollektiver Phantasien als über die Analyse der Werke, in denen sie ihre fehlerhaften Spuren hinterlassen haben.

Wenn man versucht, das dominierende Motiv dieser Phantasien hervorzuheben, so tangieren sie alternative Formen des kollektiven Seins. Die Idee des Kommunismus bewegt nach dem Scheitern des größten Experiments des

Знаменитые теоретики фотографии рассматривали ее в качестве слепка или отпечатка утраченной жизни. Не случайно А. Базен прибегает к аналогии с мумией, а для Р. Барта фотография становится выражением своеобразной, непередаваемой в траур меланхолии². Можно было бы продлить размышления Э. Пановского о надгробной скульптуре в том же направлении, усмотрев в ней некий прообраз будущих фотографических оттисков³. Концептуальное и постконцептуальное использование фотографии ставит под вопрос её специфику уже как выразительного средства. В нынешний век фотография вступает обнаженной. Это или обнажение приема, или попытка с её помощью разобраться в проблеме надежности (достоверности) визуального свидетельства как такового. Она по-прежнему помогает понимать происходящее. Но приоткрывается ли этим завеса над будущим?

Прежде всего, попытаемся разобраться в том, что такое образы будущего и как мы можем узнать о присутствии будущего в настоящем. Это трудная задача. Ведь мы должны будем отказаться от предвосхищения в любом возможном смысле: будущее — это не подтверждение наших прогнозов, но возможность настолько по своей природе открытая, что судить о ней мы по-настоящему сумеем лишь тогда, когда она окажется реализованной. Мы не можем её себе представить и тем более изобразить. Так образы будущего входят в кричащий конфликт с познавательной установкой в целом.

В самом деле, материал этих образов имеет смутный, неопределенный характер. В отличие от образов-воспоминаний, этих завершенных и детализированных картин, образы будущего располагаются скорее в области фантазий. Фантазия — это, конечно, разновидность утопического импульса, если вместе с Ф. Джеймсоном понимать под ним не план и не практическое действие, а всего лишь желание, причем такое, которое никогда не заявляет о себе напрямую. О таких желаниях мы узнаем лишь постольку, поскольку любая символическая форма их одновременно схватывает и нейтрализует⁴. Собственно, у нас и нет иного доступа к материи коллективных фантазий, кроме как через анализ произведений, в которых они оставляют свои неверные следы.

Если всё же попытаться выделить преобладающий мотив этих фантазий, то касаются они альтернативной формы коллективной жизни. Идея коммунизма потому и продолжает волновать умы после провала величайшего эксперимента XX века, что в ней запечатлено представление об обществе, не только воплотившем

20. Jahrhunderts weiterhin die Gemüter, da mit ihr die Vorstellung einer Gesellschaft verbunden ist, die nicht nur Gerechtigkeit verwirklichen, sondern auch eine nie dagewesene Harmonie in den zwischenmenschlichen Beziehungen erreichen will. Im Grunde läuft der Inhalt der Utopie genau darauf hinaus – auf die Überwindung der Endlichkeit des Individuums in einer neu erlangten Universalität der Gattung. Die Formen der uns bisher bekannten sozialpolitischen Allgemeinheit haben dieser Hoffnung nicht entsprochen.

Für denjenigen, der sich vornimmt, die Präsenz der Zukunft in der Gegenwart zu formalisieren, stellt sich die Frage, wie man sich schon existierende Elemente in anderen Arten und Systemen von Beziehungen vorstellen könnte. Jameson besteht auf einem Valenzwechsel, anders ausgedrückt, auf der Findung von nicht offensichtlich positiven Inhalten in den – oft negativen – Erscheinungen des heutigen Lebens.⁵ Eine so verstandene Dialektik – das Vereinen von Schlecht und Gut in einem ganzheitlichen Gedanken – hat eine direkte Beziehung zur Utopie, da sie das Aufrütteln sozialer Vorstellungen beinhaltet, selbst wenn der Effekt dieses Aufrüttelns anfangs kaum wahrnehmbar ist.

Eine weitere Möglichkeit, die Präsenz der Zukunft in der Gegenwart sichtbar zu machen, ist die Vorstellung einer alternativen Zeit, genauer, vom Verlauf historischer Ereignisse. Es ist unschwer zu erraten, dass ein kausales Modell, bei dem die Ereignisse durch sie hervorbringende Ursachen miteinander verbunden werden und sich in einer geschlossenen Reihe formieren, definitiv verworfen werden muss. Nicht zufällig wird sogar heute über das Messianische ohne Messianismus diskutiert, und das alles mit dem Ziel, auf die Möglichkeit hinzuweisen, anders zu denken – oder sich eine *andere* Zeit vorzustellen. So schlägt Jacques Derrida vor, die Nutzung des Wortes „messianisch“ von religiösen Konnotationen, von seiner obligatorischen Verknüpfung mit Doktrin und Dogmen, zu befreien. Indem er das substantivierte Adjektiv „le messianique“ benutzt, denkt er über die Möglichkeit eines Ereignisses nach, das genau wie die Erscheinung des Messias durch nichts determiniert ist.⁶

Genau aus diesem Grund betrachtet er das Ereignis, als sei es die Ankunft eines absolut Anderen. Wir können im Vorhinein nicht wissen, was dieser Andere sein wird – ein Mann oder eine Frau, Geist oder Identität, etwas Lebendiges oder Gespenstiges. Mit einem Wort, wir können uns weder nach unserem Wissensvorrat noch nach unseren Erwartungen richten in Anlehnung an das, was *existiert*. Das Ereignis dringt in die Substanz der lebendigen Gegenwart ein, seine Ankunft wird aber durch nichts angekündigt – ebenso wie die alten Hebräer können auch wir nicht „die Zukunft erfahren“.⁷ Das begründet

справедливость, но и достигшем небывалой гармонии в отношениях между людьми. Собственно, к этому и сводится содержание утопии — преодоление конечности индивида в новообретенной всеобщности рода. Формы социально-политической всеобщности, что были нам известны до сих пор, не отвечали этому чаянию.

Для того же, кто берется формализовать присутствие будущего в настоящем, встает вопрос о том, как помыслить уже существующие элементы включёнными в иные типы и системы отношений. Джеймсон настаивает на смене валентности, иными словами, на обнаружении в явлениях сегодняшней жизни, часто отрицательных, неявно положительного содержания⁵. Понятая так диалектика — удержание плохого и хорошего единой мыслью — имеет непосредственное отношение к утопии, поскольку знаменует встряску социального воображения, даже если эффект этой встряски поначалу едва ощутим.

Еще одним способом выявить присутствие будущего в настоящем является представление об альтернативном времени, вернее, о ходе исторических событий. Нетрудно догадаться, что каузальная модель, при которой события связываются с причинами, их породившими, и выстраиваются в единую последовательность, должна быть решительно отброшена. Не случайно даже сегодня ведутся разговоры о мессианстичности без мессианства, и это делается для того, чтобы указать на возможность по-другому мыслить время — или мыслить *другое* время. Так, Жак Деррида, употребляя слово «мессианский», предлагает освободить его от религиозных коннотаций, от обязательной привязки к доктрине или догме. Используя субстантивированное прилагательное «le messianique», он размышляет над возможностью события, которое, как и явление Мессии, ничем не обусловлено⁶.

Именно поэтому событие и мыслится им как приход абсолютно другого. Мы не можем знать заранее, чем будет этот другой — мужчиной или женщиной, сознанием или самостью, чем-то живым или призрачным. Словом, мы не можем руководствоваться ни багажом наших знаний, ни тем более ожиданиями, отталкиваясь от того, что *есть*. Событие вторгается в ткань живого настоящего, однако его приход действительно ничто не предвещает — как и древние иудеи, «испытывать будущее»⁷ мы сегодня не можем. Впрочем, объясняется это не религиозной установкой, а тем, что П. Слотердаик назвал «циническим разумом», то есть таким состоянием современного сознания, при котором утрачивается и историческое чувство, и сама способность к проектированию.

sich übrigens nicht in einer religiösen Einstellung, sondern mit dem, was Peter Sloterdijk die „zynische Vernunft“ genannt hat, das heißt, ein Zustand des gegenwärtigen Bewusstseins, bei dem sowohl das historische Gefühl als auch die Fähigkeit zu projizieren verloren gegangen sind.

Dennoch können wir uns dem Denken an die Zukunft nicht entziehen. So wie wir nicht auf die Suche nach Elementen in unserer Umwelt verzichten können, die sie wenigstens ein bisschen einfangen könnten. Hierin liegt kein Widerspruch. Denn unsere Aufmerksamkeit wird in diesem Fall nicht auf die Suche nach Abbildungen der Zukunft gerichtet sein, sondern auf das, was im Inneren der Abbildungen ist, was ihre Zeichenkontinuität untergräbt und in ihnen eine neue Dimension eröffnet. Bei der Analyse eines Fotos bemerkte Barthes in diesem eine affektive und daher nicht abbildende Komponente – das *punctum*.⁸ Tatsächlich hat das Foto ein geliebtes, unwiederbringlich verlorenes Wesen vor der endgültigen Auslöschung durch die Zeit gerettet. Der Affekt – die nicht endende Liebe zur Mutter – für den mittels des Fotos eine einzigartige Sprache gefunden wurde, hat den Fluss der Zeit des menschlichen Lebens übertönt, das Abbild selbst durchbohrt. Barthes hat eine Methode gefunden, Singularitäten mitzuteilen, ohne sein Gefühl durch das symbolische Gerüst der Sprache oder der Struktur der Fotografie zu vermitteln. Im Rahmen einer einzelnen Biographie wird dieser Affekt jedoch ohnehin in die Vergangenheit umgelenkt.

Es scheint, dass die der Zukunft am nächsten kommende Ausdrucksform wohl der Film ist. Das Kino unterscheidet sich von der Fotografie dadurch, dass es eine Mannigfaltigkeit von Motiven voraussetzt, die einen ununterbrochenen Bildstrom bilden. Wir sehen einen Film nicht bildweise an, und sogar Experimentalfilme wie „La jetée“, die aus einer Zusammenstellung von Fotos geschaffen wurden, werden deswegen wahrgenommen, weil der Zuschauer das unmittelbare Gedächtnis an die vorhergehenden Bilder bewahrt und das Erscheinen der nächsten erwartet.

Allerdings ist das Kino nicht einfach ein originelles Analog eines in der Zeit entfalteten Empfindungsprozesses. Indem es Abbilder schafft, erschafft es uns selbst, nicht als die heutigen, sondern als die zukünftigen Menschen. Es erzeugt perzeptive Module, gleichsam abgeschaut von der Weltmaterie; Module, für die individuelle Empfindungen nur Zufälle bleiben. In diesen Modulen ist ein Material komprimiert, das keinem einzelnen gehört, das aber einen gemeinsamen Horizont geteilter Wünsche und Phantasien aufzeigt und uns vollkommen andere Welten eröffnet. Eben das sind die Konfigurationen von bisher nie dagewesenen Beziehungen; Umriss, aus denen eine neue (wahrnehmende) Gemeinsamkeit hervortritt. Das Kino ist eine

И всё же мы не можем не думать о будущем. Как не можем отказаться от поисков тех элементов в окружающем нас мире, которые могли бы хоть как-то его уловить. Здесь нет противоречия. Ибо наше внимание в этом случае будет сосредоточено не на поиске изображений будущего, а на том, что находится внутри самих изображений, что подрывает их знаковую непрерывность, приоткрывая в них иное измерение. Анализируя фотографию, Барт подметил в ней аффективную, а потому неизобразительную составляющую — *punctum*⁸. Правда, спасал он от окончательного поглощения временем любимое существо, безвозвратно им утраченное. Аффект — незатухающая любовь к матери, — для которого при помощи фото был найден неповторимый язык, перебивал временной поток человеческой жизни, прожигал само изображение. Барт нашёл способ сообщить о сингулярности, не опосредуя свое чувство ни символическим планом языка, ни таким же строем фотографии. Однако в рамках отдельной биографии этот аффект все равно повернут в прошлое.

Представляется, что выразительной формой, наиболее близкой будущему, все-таки является кинематограф. Кино отличается от фотографии тем, что предполагает множественность образов, составляющих непрерываемый изобразительный поток. Мы не смотрим кино покадрово, и даже экспериментальные фильмы вроде «La jetée», сделанные из подборки фотографий, воспринимаются постольку, поскольку зритель сохраняет ближайшую память предыдущих кадров и ожидает появления последующих.

Однако кино — это не просто своеобразный аналог развернутого во времени процесса восприятия. Создавая образы, оно создает нас самих, причем не сегодняшних, а будущих. Оно порождает перцептивные блоки, словно подсмотренные у самой материи мира, блоки, для которых индивидуальные восприятия остаются всего лишь случайными. В этих блоках спрессован материал, не принадлежащий никому по отдельности, но выявляющий общий горизонт разделяемых желаний и фантазий, приоткрывающий нам совершенно другие миры. Это и есть конфигурации невиданных доселе отношений. Контуры, из которых проступает новая (воспринимающая) общность. Кино является такой выразительной формой, которая по самой своей природе опережает нашу способность концептуализировать синтезируемый ею опыт восприятия. В этом смысле оно разом требует и встряски нашего воображения, и аналитических усилий, позволяющих перевести этот опыт на общезначимый язык.

solche Ausdrucksform, welche ihrer eigenen Natur nach unserer Fähigkeit voraus ist, die durch sie zu synthetisierende Empfindungserfahrung in Konzepte zu bringen. In diesem Sinne erfordert es gleichzeitig sowohl erhebliches Aufrütteln unserer Phantasie als auch analytisches Bemühen, die es ermöglichen, diese Erfahrung in eine allgemein relevante Sprache zu überführen.

1. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis – Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991.
2. André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Film*, Ostfildern 1982. Roland Barthes: *Camera lucida*. Kommentare zur Fotografie. Übersetzt a. d. Franz., Nachwort u. Komment. v. M. Ryklin, Moskau, 1997.
3. Dieser Gedanke stammt von Philippe Lacoue-Labarthe.
4. Fredric Jameson: „Utopia as Replication“, in: ders.: *Valences of the Dialectic*, London, New York 2009, S. 415–416; Fredric Jameson: „Reification and Utopia in Mass Culture“, in: ders.: *Signatures of the Visible*. New York, London, 1990, S. 24–25.
5. Fredric Jameson: „Utopia as Replication“, S. 423.
6. Jacques Derrida und Bernard Stiegler: *Echographies of Television*. Cambridge, 2002, S. 11–14.
7. Walter Benjamin: *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Band 19: Über den Begriff der Geschichte, Frankfurt 2010.
8. Roland Barthes: Ebd., S. 44

1. Бергсон А. *Материя и память*. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 1. Московский Клуб, М., 1992, С. 209–212.
2. См.: Базен А. *Онтология фотографического образа*. В книге «Что такое кино?» Искусство, М., 1982; Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989 (рус. пер.: Барт Р. *Camera lucida*. М., 1997).
3. Эта мысль принадлежит Ф. Лаку-Лабарту.
4. См.: Jameson F. *Valences of the Dialectic*. Verso, London, New York, 2009. Pp. 415–416; Jameson F. *Signatures of the Visible*. Routledge, New York, London, 1990. Pp. 24–25.
5. См.: Jameson F. *Valences of the Dialectic*, p. 423.
6. См.: Derrida J. and Stiegler B. *Echographies of Television. Filmed Interviews*. Polity, Cambridge, 2002. Pp. 11–14.
7. Беньямин В. *О понятии истории*. НЛО, 2000, № 46, С. 88.
8. См.: Барт Р. *Camera lucida*. С. 44 и след.

DIE ZUKUNFT FOTOGRAFIEREN — ФОТОГРАФИРОВАТЬ БУДУЩЕЕ

I.

In Gemälden oder Zeichnungen scheint es keine große Mühe zu sein, etwas Zukünftiges darzustellen – so kann z. B. ein Architekt Zeichnungen herstellen, die erst zu bauende, also zukünftige, Gebäude zeigen. Demgegenüber scheint eine Fotografie der Zukunft schlicht unmöglich. Eine Fotografie ist die Aufzeichnung des reflektierten Lichts eines Objekts in einem vergangenen Zustand oder eines vergangenen Ereignisses. Auf diesem ‚indexikalischen‘ Charakter der Fotografie wurden von Autoren wie André Bazin oder Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* Ontologien der Fotografie errichtet.¹ Und doch: Barthes schreibt zu Abbildung 1: „Im Jahre 1865 versuchte der junge Lewis Payne den amerikanischen Außenminister W. H. Seward zu ermorden. Alexander Gardner hat ihn in seiner Zelle photographiert; er wartet auf den Henker. [...] [E]r wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.“²

Diese Lesart des Fotos kann selbst nur zu einem Zeitpunkt erfolgen, der gegenüber dem Aufnahmezeitpunkt in der Zukunft liegt. Was das Foto manifest (oder denotativ³) zeigt, ist immer noch vergangen (der Mann in seiner Zelle). Diese Passage, gerade bei Barthes, der doch sonst die Rolle der Vergangenheit in der Fotografie sehr betont, zeigt aber, dass es möglich ist, in Fotos auch eine Zukunft zu sehen. Diese Möglichkeit hängt jedoch von einem Wissen ab, von dem Gebrauch, den Barthes von diesem Foto macht. Nur so kann Barthes (konnotativ) den kommenden Tod in dem Bild sehen, wissend, dass die Hinrichtung tatsächlich nach dem Aufnahmezeitpunkt stattgefunden hat.



Abb. 1 Alexander Gardner, Porträt Lewis Paynes, 1865. Abbildung aus Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Die Bildunterschrift lautet: „*Er ist tot und er wird sterben*“, Hervorhebung im Original. | Илл. 1 Александр Гарднер, Портрет Льюиса Пейна (1865) из книги Барта (1989, см. прим. 2), С. 106. Подпись под снимком: «*Он мёртв и ему предстоит умереть*» (курсив автора).

II.

Diese Beobachtung, also dass ein bestimmter Gebrauch von Fotografien diese (auch) zu Zeichen für Zukünftiges macht (ganz unabhängig davon, dass sie denotativ

I.

Фотografiровать будущее — дело невозможное. С живописью или рисунком дело обстоит проще — например, архитектор может нарисовать здания, которые ещё только предстоит построить, то есть здания будущего. Сlišком уж очевидным представляется, что фотография — это запечатлённый отражённый свет предмета в прошлом, либо прошедшего события. На этом «индексальном» характере фотографического изображения построили свои онтологические концепции фотографии такие авторы, как Андре Базен или Ролан Барт в книге «*Самега Lucida*»¹. Тем не менее Барт замечает по поводу илл. 1: «В 1865 году молодой человек Льюис Пэйн покушался на убийство американского госсекретаря У. Г. Сьюарда. Александр Гарднер снял его в камере, когда тот ожидал палача. [...] Ему предстоит умереть. Я одновременно читаю: *это случится* и *это случилось*, с ужасом я воспринимаю свершившееся будущее, наступлением которого оказывается смерть»².

Подобное прочтение фотографии само осуществимо лишь в момент, находящийся по отношению к моменту съёмки в будущем времени. То, что фотография являет (представляет денотативно³), всё так же относится к прошедшему. Этот пассаж — как раз у Барта, в остальном столь подчёркивающего роль прошлого в фотографии, — показывает, что на фотографиях можно увидеть и будущее. Однако сама такая возможность зависит от знания, от того, каким образом использует Барт эту фотографию. Лишь так Барт может (коннотативно) увидеть в изображении предстоящую смерть, зная, что казнь и в самом деле состоялась после того момента времени, когда совершалась съёмка.

II.

Это наблюдение, то есть тот факт, что благодаря определённому употреблению фотографии могут становиться (также и) знаками будущего (совершенно независимо от того, что денотативно они в действительности *всегда* демонстрируют прошлое), открывает возможность обобщения. Важным при этом оказывается различие *частных* (единичных) и *общих* (универсальных) изображений⁴. Однако уже подобная формулировка может ввести в заблуждение: одно и то же изображение в зависимости от контекста и практики, в которых оно действует, или от того, каким образом его употребляют, представляется то частным, то общим. Очень важным контекстом для фотографии является, например, подпись, что видно и на последующем примере⁵.



Abb.2 Abbildung aus dem Wikipedia-Eintrag „Horses“ | Илл.2 Изolated image of horses

tatsächlich *immer* Ver-gangenes zeigen), lässt sich verallgemeinern. Eine dafür wichtige Unterscheidung ist jene in *singuläre* und *generelle* Bilder.⁴ Es so zu formulieren ist aber schon irreführend – ein und dasselbe Bild kann abhängig von dem Kontext und der Praxis, in denen es operiert oder

dem Gebrauch, der von ihm gemacht wird, mal singulär, mal generell sein. Ein sehr wichtiger Kontext für Fotos ist etwa die Beschriftung, wie man am folgenden Beispiel sehen kann.⁵

Wir können aus Abbildung 2 einige Informationen über *diese* Pferde entnehmen – sie haben z. B. eine bestimmte Farbe, hier: grau. Auch können wir entnehmen, dass das Wetter zum Aufnahmezeitpunkt sonnig mit ein paar Wolken war. Das Bild zeigt irgendwelche (ehemals) existenten grauen Pferde an irgendeinem Ort an einem sonnigen Tag. Man beachte nun, was geschieht, wenn das Foto als Beispielbild im Wikipedia-Eintrag über Pferde verwendet wird.⁶ (Abb. 3) Der Artikel beschäftigt sich nicht mit *diesen* grauen Pferden an einem sonnigen Tag. Er beschäftigt sich mit der Gattung „Pferd“, dem „Pferd-im-Allgemeinen“. Das Bild ist nur ein *Beispiel*⁷ und könnte in diesem Zusammenhang auch weiße Pferde bei Regenwetter bezeichnen. Nehmen wir an, man hätte einen Ausdruck des Wikipedia-Artikels oder einen Tablet-Computer, auf dem dieser Artikel aufgerufen ist, bei sich, während man bei regnerischem Wetter auf einer Wiese steht, auf der sich einige Tiere tummeln: einige Kühe, weiße Pferde und Füchse. Anhand des Bildes könnte man mit einiger Sicherheit die weißen Pferde bei Regenwetter als Pferde identifizieren, selbst wenn das Bild graue Pferde bei Sonnenschein zeigt. Bestimmungsbücher für Pflanzen oder Pilze funktionieren in etwa so, dass die Fotografien von Exemplaren (zusammen mit dem Text) es erlauben sollen, aus einem Feld von (zukünftigen) Vorkommnissen die richtigen Exemplare zu bestimmen. Gerade wegen dieser Funktion werden in Bestimmungsbüchern aber oft Zeichnungen statt Fotografien eingesetzt, da Zeichnungen gleichsam allgemeintypisch idealisiert werden können – während Fotos von konkreten Exemplaren oft von Kontingenzen der Situation behaftet und dadurch „untypisch“ sind. Dennoch: In dem speziellen Kontext des Enzyklopädie-Eintrags kann ein abstrahierender Gebrauch von dem Bild gemacht werden, mit dieser speziellen Beschriftung wird es ein *generelles* Bild von Pferden überhaupt.

Изображение на илл. 2 позволяет нам получить некоторую информацию о *данных* лошадях — например, о том, какая у них масть, в данном случае они сивые. Кроме того, мы видим, что погода в момент съемки была солнечной и на небе была всего пара облачков. Изображение представляет каких-то (некогда) существовавших сивых лошадей в каком-то месте в некий солнечный день. А теперь посмотрим, что происходит, когда эта фотография используется в качестве примера в статье «Википедии», посвященной лошадям.⁶

Статья посвящена не данным сивым лошадям в некий солнечный день. Она посвящена родовому понятию «лошадь», то есть «лошади вообще». А изображение — всего лишь пример⁷, и может в этом контексте служить также для обозначения белых лошадей в дождливый день. Предположим, у кого-либо есть распечатка статьи из «Википедии» или планшетный компьютер с этой статьей, и он стоит в это время под дождем на лугу, на котором находятся некоторые животные: несколько коров, белые и рыжие лошади. С помощью изображения можно с достаточной уверенностью идентифицировать белых лошадей под дождем как лошадей, даже если на фотографии изображены сивые лошади при солнечной погоде. Определители растений и грибов примерно и устроены таким образом, чтобы фотографии отдельных экземпляров (с сопровождаемым текстом) давали возможность на поле будущих явлений выделять подходящие экземпляры. Однако именно по этой причине в определителях часто используют не фотографии, а рисунки, поскольку рисунки могут давать типизированно-идеализированное представление, тогда как фотографии конкретных экземпляров часто несут на себе отпечаток ситуации и потому «нетипичны». В специфическом контексте энциклопедической статьи фотографию можно использовать абстрактно, с этим специфическим текстовым сопровождением фотография становится *универсальным* изображением лошади вообще.

Какое это имеет отношение к вопросу о будущем? Следует принимать во внимание, что «идентификация белых лошадей под дождем» может происходить также и годы — и даже десятилетия — спустя, когда «сивые лошади при солнечной погоде», изображенные на фотографии, уже покинут этот мир. С помощью этой фотографии могут быть идентифицированы и *будущие лошади* (не важно, какой они будут масти). В этом смысле можно утверждать, что используемая в качестве общего (универсального) изображения фотография способна изображать будущие объекты или процессы⁸, отличая их

Was hat das nun mit der Frage nach der Zukunft zu tun? Man beachte, dass die Identifizierung der ‚weißen Pferde bei Regen‘ auch Jahre und Jahrzehnte stattfinden kann, nachdem die ‚grauen Pferde bei Sonnenwetter‘ auf dem Foto verstorben sind. Auch *zukünftige Pferde* könnten mithilfe des Bildes identifiziert werden (egal ob sie nun die gleiche Farbe haben oder nicht). In diesem Sinne kann man sagen, dass eine als generelles Bild genutzte Fotografie in der Lage ist, zukünftige Objekte oder Prozesse zu bezeichnen und von anderen zu unterscheiden, selbst wenn sie denotativ etwas Vergangenes zeigt. Ein Beispiel muss beanspruchen, auch in der Zukunft verwendbar zu bleiben, was aber nicht heißt, dass in jedem Fall ein generell benutztes Foto, das jetzt als Beispiel verwendet werden kann, auch in der Zukunft als Beispiel verwendbar bleibt.

III.

Bei dem eben diskutierten Fall scheint es zwar zu stimmen, wenn man sagt, ein als generelles Bild, als Beispiel, genutztes Foto kann die Zukunft bezeichnen, aber es klingt unpassend, wenn man darüber hinaus noch sagen würde, dass es die Zukunft »zeigt«. Es gibt aber Fälle, in denen der Ausdruck, dass ein Foto, das denotativ etwas Vergangenes zeigt, dennoch konnotativ etwas Zukünftiges »zeigen« kann, überzeugender ist. Damit meine ich den Fall, dass Fotografien gebraucht



Abb.3 Wikipedia-Eintrag „Horses“ | Илл.3 Статья «Лошади» в «Википедии», изображенное на илл. 2 иллюстрирует статью.

от прочих, даже если денотативно она представляет нечто прошедшее. Пример должен быть пригоден и для будущего применения, что однако не значит, что в любом случае используемая обобщенно фотография, которая сейчас может служить примером, останется пригодной для примера и в будущем.

III.

Tолько что рассмотренный пример, пожалуй, вполне демонстрирует, что фотография в обобщенном употреблении, в качестве примера, способна обозначать будущее, но при этом всё же представляется неуместным утверждение, согласно которому эта фотография еще и «показывает» будущее. Однако есть случаи, когда утверждения, будто фотография, денотативно отображающая нечто прошедшее, все же коннотативно способна «показать» нечто будущее, звучат более убедительно. Я имею в виду ситуацию, когда фотографии используются для представления вымысла. Интересно, что Эдвард Браниган обсуждает подобный потенциал фотографических изображений именно в связи с их способностью функционировать в качестве обобщенных изображений.⁹ Здесь не место для подробной дискуссии по поводу того, могут ли фотографии участвовать в создании вымысла, а если да, то каким образом¹⁰. Примем в нашем случае как данное, что такое (очевидным образом) возможно. Рассмотрим пример.

На илл. 4 мы видим фрагмент статьи из «Википедии», посвященной Уильяму Шатнеру, относительно известному американскому актеру. В 1966–69 годах Шатнер играл капитана Джеймса Т. Кёрка в американском телесериале «Star Trek», поначалу не слишком популярном, но в дальнейшем всё больше набравшем популярность. Фотография на этой интернет-странице, в этом контексте, в этом употреблении совершенно недвусмысленно изображает Уильяма Шатнера, каким он был примерно в 1966 году. К тому же она изображает его в роли Джеймса Т. Кёрка, то есть дает дополнительную визуальную информацию о профессии Шатнера и его самой известной (и давно завершённой) роли. Фотография денотативно представляет прошлое.

На илл. 5 мы снова видим фотографию Шатнера, примерно того же времени. Контекст и употребление фотографии иные. Контекст, интернет-страница — «Memory Alpha», самый значительный банк данных по сериалу «Star Trek» во всех существующих его формах и вариантах. Статья, в контексте которой представлена фотография, посвящена капитану Джеймсу Т. Кёрку. В данном

werden, um Fiktionales darzustellen. Interessanterweise diskutiert Edward Branigan derartige Potenziale fotografischer Bilder genau in Bezug auf ihre Fähigkeit, als generelle Bilder zu operieren.⁸ Hier ist nicht der Platz, um davon ausgehend die kontroverse Diskussion zu entfalten, ob und wie Fotografien fiktional gebraucht werden können. Es sei hier vorausgesetzt, dass das (offensichtlich) möglich ist.⁹ Ein Beispiel sei diskutiert:

Die Abbildung 4 zeigt eine Illustration aus dem Wikipedia-Artikel zu William Shatner, einem mehr oder weniger bekannten amerikanischen Schauspieler. In den Jahren von 1966



Abb. 4 William Shatner als Captain Kirk in dem Wikipedia-Eintrag zu William Shatner | Ill. 4 Fotografie Уильяма Шатнера, изображающего капитана Кёрка, из «Википедии»

bis 1969 spielte Shatner die Figur des Captain James T. Kirk in der, erst relativ unbekannt und mit der Zeit immer bekannter werdenden, amerikanischen Fernsehserie *Star Trek*. Das Foto zeigt im Kontext dieser Website, bei dieser Verwendung, eindeutig William Shatner, wie er um 1966 aussah. Zusätzlich zeigt es ihn bei seiner Darstellung des James T. Kirk, überbringt also zusätzliche visuelle Information über den Beruf und die berühmteste (und längst beendete) Rolle von Shatner. Das Foto denotiert Vergangenes.

Abbildung 5 zeigt erneut ein Bild von Shatner, ungefähr aus derselben Zeit. Der Kontext, der Gebrauch ist aber ein anderer. Das Bild ist der Website *Memory Alpha* entnommen, die bedeutendste Datenbank zu *Star Trek* in allen seinen Formen und Spielarten heute. Der Artikel, in dessen Zusammenhang das Bild auftaucht, ist der Artikel über die Figur James T. Kirk. Jetzt zeigt das Bild immer noch (denotativ) Shatner, aber es zeigt vor allem Captain James T. Kirk, der von 2233 bis 2371 in einer fiktiven Zukunft gelebt hat (es zeigt aber nicht ‚Kirk-im-Allgemeinen‘, sondern eben Kirk – was zeigt, dass zwar generelle Bilder Zukunft bezeichnen können – aber nicht jedes Bild, das Zukunft bezeichnet, muss generell sein). Ironischerweise zeigt das Bild sogar eine fiktive Zukunft, in der Kirk selber bereits tot und also Vergangenheit ist. Das Foto zeigt also *eine zukünftige*

случае изображение всё так же (денотативно) представляет Шатнера, однако прежде всего оно представляет капитана Джеймса Т. Кёрка, который жил в период с 2233 по 2371 год в вымышленном будущем (однако оно показывает не «Кёрка вообще», а именно Кёрка¹¹ – что свидетельствует о том, что универсальные, обобщенные изображения хотя и могут изображать будущее, однако не всякое изображение, представляющее будущее, должно быть обобщающим). Ирония заключается в том, что фотография показывает нам даже такое вымышленное будущее, в котором Кёрк уже покойник и стал, таким образом, прошлым. То есть фотография показывает *прошлое в будущем*, в *обобщенном* виде форму футурум II (а не *данное единичное прошлое в будущем*, как в интерпретации илл. 1 Бартом).

Естественно, тут можно возразить: что за несурезица, разумеется, фотография – как медиум – всегда представляет прошлое¹², в данном случае Шатнера около 1966 года. Однако как оценивать тогда использование изображения в дальнейшем? Ведь совершенно бессмысленно утверждать, что его использование неправильное. Если спросить фаната сериала «Star Trek», как, собственно, выглядит капитан Кёрк, то он может вполне оправданно предъяснить эту фотографию и даже дополнить её замечанием о будущих (с нашей точки зрения) датах рождения и смерти Кёрка. Мы имеем дело с совершенно правильным (а не ошибочным) использованием фотографии¹³. Можно утверждать, что эта фотография показывает нам будущее (а не просто, как в примерах раздела II, может использоваться в будущем в качестве примера). Правда, она показывает, разумеется, не будущее «как таковое», а лишь «некое» будущее. Нам не дано знать, что принесет нам будущее, а потому нельзя и полностью исключить, что через несколько сотен лет появится знаменитый звездный капитан по имени Кёрк, случайно выглядящий как относительно известный американский актер середины 20-го века. Но считать это вероятным не приходится.

В связи с этим возникает следующая проблема. Поскольку нам не дано знать, каким будет будущее, то мы, строго говоря, не можем решить, показывает ли соответствующим образом используемая фотография будущее, или нет. Однако для использования фотографии в качестве вымысла это и не принципиально. Фотография капитана Кёрка не является утверждением, будто в будущем будет существовать некто капитан Кёрк – точно так же как какой-нибудь рассказ сэра Артура Конан Дойла не содержит утверждения, что человек по имени Шерлок

Vergangenheit, generell Futur II (statt *diese singular vergangenene Zukunft*, wie in Barthes' Lesart des zukünftig sterbenden Lewis Payne).

Nun kann man natürlich sagen: Was für ein Unfug, natürlich zeigt das Foto¹⁰ – medial – immer eine Vergangenheit, nämlich in diesem Fall Shatner um 1966. Aber wie bewertet man dann die Verwendung dieses Bildes? Es ergibt ja auch keinen Sinn zu sagen, dass seine Verwendung *falsch* ist. Wenn man einen Fan von *Star Trek* fragt, wie denn Captain Kirk aussieht, dann kann er einem berechtigterweise dieses Bild zeigen und sogar ergänzende Anmerkungen zu dem (von uns aus) zukünftigen Geburts- und Todesdatum von Kirk machen. Es handelt sich dabei um eine korrekte und keine falsche Verwendung.¹¹ Man kann sagen, dass dieses Foto eine Zukunft zeigt (und nicht bloß, wie in den beiden zuvor diskutierten Fällen, zukünftig als Exempel verwendet werden kann). Allerdings zeigt es nicht ‚die‘ Zukunft, sondern nur ‚eine‘ Zukunft. Wir können nicht wissen, was die Zukunft bringt, daher ist es nicht einmal völlig ausgeschlossen, dass es in einigen hundert Jahren einen berühmten Raumschiffkapitän namens Captain Kirk geben wird, der zufällig wie ein mehr oder weniger bekannter amerikanischer Schauspieler aus der Mitte des 20. Jahrhunderts aussieht. Wahrscheinlich ist das aber nicht.

Insofern gibt es ein weiteres Problem: Da wir nicht wissen können, wie die Zukunft sein wird, können wir streng genommen gar nicht entscheiden, ob ein entsprechend genutztes Foto eine Zukunft zeigt oder nicht. Aber das ist für die Nutzung eines Fotos als Fiktion auch unerheblich. Das Foto von Captain Kirk behauptet nicht, dass es einmal einen Captain Kirk geben wird – genauso wenig wie eine Erzählung von Sir Arthur Conan Doyle behauptet, es habe wirklich einmal einen Menschen namens Sherlock Holmes gegeben, der in einer Baker Street in London gelebt hat. Mindestens dieser Geltungsanspruch unterscheidet Fiktion (und die daraus folgenden oder die Möglichkeit der Fiktion bedingenden Rezeptionskontexte wie Orte der Unterhaltung) von wissenschaftlichen Thesen bis hin zur Computersimulation über die Zukunft. In diesem Sinne muss man sagen, dass das in Abbildung 5 genutzte Foto eine *fiktive* Zukunft zeigt (und nicht einfach nur eine Zukunft – wie es etwa eine Wettervorhersage tut, deren Vorhersage aber nicht mit fotografischen, sondern mit gezeichneten oder computer-generierten Bildern vermittelt wird).

IV.

Das Ergebnis ist: Es ist tatsächlich unmöglich, in einem wörtlichen Sinne die Zukunft zu fotografieren. Man kann aber erstens generelle Bilder als Exempel für zukünftige Vorkommnisse der gezeigten Entität verwenden. Zweitens ist es möglich,



Abb. 5 Bild von Captain Kirk aus Memory Alpha | Ill. 5 Fotografie капитана Кёрка из «Memory Alpha»

Holms действительно некогда существовал и проживал на улице Бейкер-стрит в Лондоне. По крайней мере эта валентность отличает вымысел (с его следствиями или условиями его существования в виде развлекательных заведений) от научных положений вплоть до компьютерных симуляций будущего. В этом смысле следует утверждать, что использованная в качестве илл. 5 фотография представляет *вымышленное* будущее (и даже не просто некоторое будущее – как это делает, например, прогноз погоды).

IV.

В заключение следует признать: сфотографировать будущее в прямом смысле слова и в самом деле невозможно. Однако, во-первых, возможно использование универсальных обобщенных изображений в качестве примеров будущих явлений представляемой сущности. Во-вторых, существует возможность использовать фотографию как изображение вымысла и таким образом показывать вымышленное будущее. И в сущности это банально, как то демонстрирует множество фантастических фильмов и телепередач (из которых происходят и фотографии Шатнера, о которых шла речь). Однако эти фильмы повествуют, что облегчает построение вымышленного будущего. Тот факт, что Кёрк-в-изображении-Шатнера опознается на отдельной фотографии, обусловлен, с одной стороны, комментариями, её сопровождающими, а, с другой стороны, тем, что Шатнер достаточно известен в этой роли. Чтобы одной-единственной фотографией вызвать представление о будущем, требуется комментарий, запас

Fotografien fiktional zu gebrauchen und so eine fiktive Zukunft zu zeigen. Und im Grunde ist das ganz banal, wie die zahlreichen fiktiven Science-Fiction-Filme und -Fernsehsendungen zeigen (aus denen auch die diskutierten Bilder von William Shatner stammen). Doch diese Filme *erzählen*, das erleichtert den Aufbau einer fiktiven Zukunft. Dass Shatner-als-Kirk in einem einzelnen Bild verstanden wird, liegt einerseits an den Kommentaren, die das Bild begleiten, andererseits daran, dass Shatner in dieser Rolle sehr bekannt ist. Mit einem einzelnen Foto eine fiktive Zukunft zu evozieren, setzt notwendig einen Kommentar, einen Vorrat an Konnotationen oder eine Ikonographie, auf die sich das Bild zitierend bezieht, voraus. So können bestimmte Arten von (z. B. ehemals utopisch verstandener) Architektur, Kleidung oder Technik – wohletabliert u. a. durch die Filmgeschichte – als Markierungen für Zukünftigkeit gelten (z. B. kann auf die Ikonographie von *Star Trek* rekurriert werden, um ‚Zukunft‘ anzudeuten).¹² Auch können der Rahmen einer Ausstellung oder eines Katalogs (wie hier), der Kontext, es nahelegen, ein Bild als ein Bild einer fiktiven Zukunft zu lesen. KünstlerInnen, die mit Einzelbildern oder Serien eine fiktive Zukunft evozieren wollen, müssten reflexiv eben die Bedingungen der Möglichkeit dieses Unterfangens – den Kommentar, die Ikonographie, den Kontext – in ihren Arbeiten thematisieren.

Denn reflexionslos wird die Zukunft in Worten und entsprechenden Bildern ständig beschworen, durch Werbung, peinlich-reaktionäre Film- und Fernsehproduktionen, das unerträgliche Gefasel irgendwelcher Wirtschaftsweiser und andere unverschämte Zumutungen wie dem heuchlerischen Geschwätz von lächerlichen Politikern. Aufgabe der Kunst kann und muss es hingegen sein, für alle etablierten Verfahren eine fiktive Zukunft heraufzubeschwören (und hier interessieren besonders: mit Fotografien, Film, Video, Computer etc.), zu verfremden, zu destabilisieren und so einer neuen Diskussion zuzuführen. Denn es ist *unsere* Zukunft – wir sollten sie offen diskutieren können.

коннотаций или иконография, с которыми соотносится фотография. Так, определенные виды (например, прежде утопически осмысленных) архитектуры, одежды или технических устройств – знакомых, например, благодаря истории кино – могут восприниматься как маркеры будущего (скажем, можно использовать иконографию сериала «Star Trek», чтобы обозначить соотнесенность с «будущим»¹⁴). Включенность в некоторую выставку или каталог (как в данном случае) в качестве контекста может подсказывать, что данное изображение следует понимать как изображение вымышленного будущего. Художникам, желающим с помощью отдельной фотографии или серии фотографий вызвать представление о будущем, следует осмысленно обыгрывать в своих работах условия возможности подобного предприятия – используя комментарии, иконографию, контекст.

Ведь без осмысления будущее постоянно заклиняется словом и изображением в рекламе, в позорно-реакционной кино- и телепродукции, несносной болтовне каких-нибудь экономических экспертов и прочих бесстыдных выдумках, как и лицемерном словоблудии комичных политиков. Задачей искусства может и должно быть отчуждение и дестабилизация всех установившихся способов заклинания вымышленного будущего (в первую очередь интерес представляют: фотография, кино, видео, компьютер), чтобы начать новую дискуссию по этому вопросу. Ведь это *наше* будущее – и у нас должна быть возможность открытой дискуссии о нём.

1. Vgl. André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 21–27. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.

2. Ebd., S. 106; Hervorhebungen im Original.

3. Zum Unterschied Denotation und Konnotation siehe Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–27. Obwohl der Unterschied

1. См.: André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes“, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 21–27. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989 (рус. пер.: Барт Р. *Camera lucida*. М., 1997).

2. Barthes, S. 106 (курсив автора).

3. О различии денотации и коннотации см. Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–27.

4. См. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*,

zwischen Denotation und Konnotation problematisch ist, bewährt er sich oft: Sprachwissenschaftlich betrachtet ist die Denotation die enge und eigentliche Bedeutung eines Worts, die Konnotationen sind die uneigentlichen Zusatzbedeutungen. Ein Beispiel: Das Wort ‚Nacht‘ bezeichnet denotativ den lichtarmen Zeitabschnitt zwischen Abend und Morgen; konnotativ kann „Nacht“ Trauer, Depression, Angst bezeichnen. Mit Bezug auf die Fotografie kann man sagen, dass ein Foto das denotiert, was es manifest zeigt, während es (je nach Kontext) verschiedene Eigenschaften konnotieren kann. So zeigt ein Foto einer Werbekampagne z. B. für Prada mit Kate Moss denotativ Kate Moss in Kleidungsstücken von Prada; es konnotiert aber auch Glamour, Reichtum, Erfolg und Luxus.

4. Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1995, S. 31. Vgl. Neil McDonell, „Are Pictures Unavoidably Specific?“, in: *Synthese*, Vol. 57, No. 1, 1983, S. 83–98.

5. Vgl. dazu Barthes 1990 (wie Anm. 3), S. 21ff.

6. Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Horses>, 05.11.2012.

7. Vgl. z. B. Jens Ruchatz/Stefan Willer/Nicolas Pethes, „Zur Systematik des Beispiels“, in: dies. (Hgg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59. Leider gibt es in dem Band keine Diskussion von (generellen) Bildern als Beispiele.

8. Vgl. Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, New York/London 1992, S. 198–201. Vgl. auch Goodman 1995 (wie Anm. 4), S. 31–36.

9. Vgl. Jens Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, in: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung Fiktion Narration*, Bielefeld 2010, S. 143–158.

10. Hier wird vom Unterschied zwischen chemischem oder digitalem Foto, Fernseh-Still oder Film-Still abstrahiert – zugunsten der allgemeinen Eigenschaft der Lichtaufzeichnung. Ich kann nicht sehen, was die Differenzen der Aufzeichnung zur diskutierten Frage beitragen – abgesehen davon, dass Stills Entnahmen aus laufenden Erzählungen sein können.

11. Fiktion steht jenseits von wahr und falsch. Die Aussage: „Der zweite Vorname von ‚Captain Kirk‘ ist ‚Tiberius‘“ ist innerhalb der *Star-Trek*-Fiktion wahr; außerhalb der *Star-Trek*-Fiktion ist sie falsch oder zumindest sinnlos, weil es keinen Captain James T. Kirk gibt. Aber es gibt keine erkennbare Möglichkeit, die eine gegen die andere Feststellung sinnvoll auszuspielen.

12. Genau das hat die SPD im Bundestagswahlkampf 1998 getan (siehe den Clip: http://www.youtube.com/watch?v=Kc_LFRY55Xo, 05.11.2012), um ihre eigene „Zukünftigkeit“ gegenüber der abgelebten und erstarrten CDU (mit Helmut Kohl) darzustellen.

Frankfurt a. M. 1995, S. 31. Cp.: Neil McDonell, „Are Pictures Unavoidably Specific?“, in: *Synthese*, Vol. 57, No. 1, 1983, S. 83–98.

5. См. в связи с этим: Barthes 1990 (прим. 4), S. 21ff.

6. См.: <http://en.wikipedia.org/wiki/Horses>, 05.11.12.

7. См., например: Stefan Willer/Jens Ruchatz/Nicolas Pethes, „Zur Systematik des Beispiels“, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59. К сожалению, в сборнике не обсуждаются (обобщенные) изображения в качестве примеров.

8. См. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, New York/London 1992, S. 198–201. Cp. также: Goodman 1995 (прим. 5), S. 31–36.

9. См. Jens Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, in: Lars Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung Fiktion Narration*, Bielefeld 2010, S. 143–158.

10. В данном случае мы отвлекаемся от различий аналоговой и цифровой фотографии, отдельного телевизионного кадра или кинокадра – важно лишь общее свойство светописа. Я не вижу, что могут дать эти различия для обсуждаемого вопроса – за исключением того, что отдельные кадры представляют собой фрагменты длящихся повествований.

11. Вымысел находится за пределами истинного и ложного. Высказывание: «Второе имя капитана Кёрка – Тибериус» истинно в пределах вымышленного повествования «Star Trek», за пределами этого повествования оно ложно или по крайней мере бессмысленно, поскольку не существует никакого капитана Джеймса Т. Кёрка. Однако не обнаруживается никакой возможности сопоставления этих двух высказываний и выбора одного из них.

12. Именно так поступила СПГ во время кампании по выборам в Бундестаг в 1998 году (см. видеоклип: http://www.youtube.com/watch?v=Kc_LFRY55Xo, 05.11.12), чтобы сделать очевидной свою ориентированность на будущее в противовес омертвевшему и косному ХДС (с Гельмутом Колема).

Biografien

Olga Chernysheva

Geboren 1962 in Moskau. Abschluss des Staatlichen Alunions-Instituts für Kinematografie (1986) und der Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam). Einzelausstellungen: „Compossibilities“ (Kunsthalle Erfurt, 2013), „In the Middle of Things“ (Museum BAK, Utrecht, 2011), „Clippings“ (Galerie Volker Diehl, Berlin, 2011), „Present Past/Die gegenwärtige Vergangenheit“ (Baibakov Art Projects, Moskau, 2009), „Olga Chernysheva, Boris Mikhailov. Nach Eisenstein“ (Lunds Konsthall, Lunds, 2008). Gruppenausstellungen: „Wunder. Kunst, Wissenschaft und Religion vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ (Deichtorhallen, Hamburg, 2011), „Ostalgia“ (New Museum, New York, 2011), „Modernikon“ (Stiftung Sandretto Re Rebaudengo, Turin – La Casa dei Tre Oci, Venedig, 2010–2011), Arts of the World, Artes Mundi 4 (National Museum Cardiff, Wales, 2010), Russischer Pavillon auf der 49. Biennale di Venezia (Venedig 2010). Lebt und arbeitet in Moskau.

Vladislav Efimov

Geboren 1964 in Moskau. Absolvent des Moskauer Instituts für Automobil- und Straßenverkehr (1985), gehörte zur Gruppe „Unmittelbare Fotografie“ (1987). Einzelausstellungen: „Die Ordnungsmaschine“ (Offene Galerie, Moskau, 2010), „Die sich erschreckende Sammlung“ (Stella Art Foundation, Moskau, 2009), „Das neue Leningrad“ (Staatliches Zentrum für Gegenwartskunst, Moskau, 2008), „Wo sind die Sachen“ (Galerie „Pobeda“, Moskau, 2007), „Präparate und Arbeitsmittel“ (Arsenal, Nishnij Nowgorod, 2006). Gruppenausstellungen: „Schneller als die Geschichte“ (Kiasma Museum, Helsinki, 2004), „Beyond the Red Horizon. New Art from Poland and Russia“ (Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warschau, 2004), „Sieben Sünden“ (Galerie der Moderne, Ljubljana, 2004), „Total Recall“ (TV Galerie, Moskau, 1999) u. a. Träger des „Innovationspreises“ (2009). Lehrt an der Moskauer Rodtschenko-Schule für Fotografie und Multimedia. Lebt und arbeitet in Moskau.

Краткие биографии

художников

Ольга Чернышева

Родилась в 1962 г. в Москве. Окончила отделение художников кино ВГИКа (1986) и Rijksakademie Van Beeldende Kunsten (Amsterdam). Автор персональных выставок «Compossibilities» (Кунстхалле, Эрфурт, 2013), «In the Middle of Things» (Музей ВАК, Утрехт, 2011), «Clippings» (галерея Фолькера Дила, Берлин, 2011), «Present Past/Настоящее прошедшее» (Baibakov Art Projects, Москва, 2009), «Ольга Чернышева, Борис Михайлов. После Эйзенштейна» (Lunds Konsthall, Лундс, 2008). Участник групповых выставок «Wunder. Kunst, Religion und Wissenschaft vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart» (Deichtorhallen, Гамбург, 2011), «Остальгия» (New Museum, Нью-Йорк, 2011), «Модерникон» (Фонд Сандретто РеРебауденго, Турин; La Casa dei Tre Oci, Венеция, 2010–2011), Arts of the World, Artes Mundi 4 (Национальный Музей, Кардиф, Уэльс, 2010), российского павильона на 49-й Венецианской биеннале (Венеция, 2010). Живет и работает в Москве.

Владислав Ефимов

Родился в 1964 г. в Москве. Окончил Московский Автомеханический институт (1985), входил в группу «Непосредственная фотография» (1987). Автор персональных выставок «Машина порядка» (Открытая галерея, Москва, 2010), «Пугающаяся коллекция» (Stella Art Foundation, Москва, 2009), «Новый Ленинград» (ГЦСИ, Москва, 2008), «Где вещи» (Галерея «Победа», Москва, 2007), «Препараты и пособия» (Arsenal, Нижний Новгород, 2006). Участник групповых выставок «Быстрее истории» (Музей Кьясма, Хельсинки, 2004), «Beyond the Red Horizon. New Art from Poland and Russia. / За красным горизонтом. Новое искусство из России и Польши» (Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Варшава, 2004), «Семь грехов» (Галерея Модерна, Люблина, 2004), «Total Recall» (TV Галерея, Москва, 1999) и др.

Sofia Gavrilova

Geboren 1987 in Moskau. Absolvierte die Geographische Fakultät der Staatlichen Universität Moskau (2009) und die Moskauer Rodtschenko-Schule für Fotografie und Multimedia (2012). Einzelausstellungen: Open Studio Exhibition (SVA, New York, 2012) und „Leningrader Blockade“ (Brown Stripe Gallery, Moskau, 2012). Gruppenausstellungen: „Barbaren“ (Zentrum für kreative Industrie „Fabrika“, Moskau, 2012), „Ohne Ausnahmen“ (Multimedia Art Museum, Moskau, 2012), „Indi_Visual“ (Multimedia Art Museum, Moskau, 2011), „Heute/Morgen“ (MMOMA, Moskau, 2011), „Sichtbereiche“ (Zentrum für kreative Industrie „Fabrika“, Moskau, 2010) u. a. nominiert für den Kandinsky-Prize 2012. Lebt und arbeitet in Moskau.

Beate Gütschow

Geboren 1970 in Mainz. Studierte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und der Nationalakademie der Künste Oslo. Auswahl an Einzelausstellungen: St. Paul Gallery (Oakland, 2011), Kunsthalle Lipsiusbau (Dresden, 2009), Sonnabend Gallery (New York, 2009), Kunsthalle (Nürnberg, 2008), Museum for Contemporary Photography, Chicago (Chicago, 2007). Gruppenausstellungen (Auswahl): „After Photoshop – Manipulated Photography in the Digital Age“ (Metropolitan Museum, New York, 2012), „The Adventure of Reality – International Realism“ (Kunsthalle, Rotterdam, 2010), „Made in Germany“ (Kestner-Gesellschaft, Künstlerverein und Sprengel-Museum, Hannover, 2007), „Zwischen Realität und Abbild“ (Nationalmuseum der Moderne, München, 2005), „Jenseits von Arkadien“ (Pinakothek der Moderne, München, 2005). Seit 2012 Professorin für Medien an der Kunsthochschule Köln. Lebt und arbeitet in Berlin und Köln.

Yakov Kazhdan

Geboren 1973 in Moskau. Absolvent des Instituts für Zeitgenössische Kunst (Moskau). Einzelausstellungen: „Arbeit“ (Futura Centre for Contemporary Art, Prag, 2012), „Kunst liefert die Menschen aus/Art Delivers People“ (Galerie GMG, Moskau, 2010), 233°C (MMOMA, Moskau, 2008), „Happy End“ (Stiftung „Die moderne Stadt“, Moskau, 2007), „Just Drink It“ (Galerie ARTStrelka-Projects, Moskau, 2005). Gruppenausstellungen: „Das Auditorium Moskau. Entwurf eines öffentlichen Raums“ (Weiße Gemächer, Moskau, 2011), „Afghan-Kuzminki. Human Oratorio“ (Theater.doc, Moskau, 2011), „Modernikon“ (Stiftung Sandretto Re Rebaudengo, Turin – La Casa dei Tre Oci, Venedig, 2010–2011), „FQ-Test“ (Galerie GMG, Moskau, 2010), „Die superneue Sachlichkeit“ (MMOMA, Moskau, 2010) u. a. nominiert für den Kandinsky-Prize (2010) und den „NCCA

Лауреат премии «Инновация» (2009). Преподает в Московской школе фотографии и мультимедиа им. Родченко. Живет и работает в Москве.

Софья Гаврилова

Родилась в 1987 г. в Москве. Окончила географический факультет МГУ (2009) и Московскую школу фотографии и мультимедиа им. Родченко (2012). Автор персональных выставок Open Studio Exhibition (SVA, Нью-Йорк, 2012) и «Блокада Ленинграда» (Brown Stripe Gallery, Москва, 2012). Участник групповых выставок «Варвары» (ЦТИ Фабрика, Москва, 2012), «Без исключений» (Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2012), Indi_Visual (Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2011), «Сегодня/Завтра» (ММСИ, Москва, 2011), «Зоны видимости» (ЦТИ Фабрика, Москва, 2010) и др. Номинант Премии Кандинского–2012. Призер конкурса «Серебряная камера–2011». Живет и работает в Москве.

Беате Гютшо

Родилась в 1970 году в Майнце. Училась в Высшей школе изобразительных искусств в Гамбурге и в Национальной академии художеств в Осло. Избранные персональные выставки: St. Paul Gallery (Окленд, 2011), Кунстхалле Липсиусбау (Дрезден, 2009), Sonnabend Gallery (Нью-Йорк, 2009), Кунстхалле (Нюрнберг, 2008), Музей современной фотографии (Чикаго, 2007). Участие в коллективных выставках (избранное): «After Photoshop – Manipulated Photography in the Digital Age» (Музей Метрополитен, Нью Йорк, 2012), «The Adventure of Reality – International Realism» (Кунстхалл, Роттердам, 2010), «Made in Germany» (Общество Кестнера, Кунстфрейн и Музей Шпренгеля, Ганновер, 2007), «Между реальностью и изображением» (Национальный музей современного искусства, Токио, 2005), «За пределами Аркадии» (Пинакотека современности, Мюнхен, 2005). С 2012 года — профессор Высшей художественной школы в области медиа (Кёльн). Живет и работает в Берлине и Кёльне.

Яков Каждан

Родился в 1973 г. в Москве. Окончил Институт проблем современного искусства (Москва). Автор персональных выставок «Работа» (Futura: centre for contemporary art, Прага, 2012), «Искусство поставляет людей/Art Delivers People» (галерея GMG, Москва, 2010), 233°C (ММСИ, Москва, 2008), «Хэппи-энд» (Фонд «Современный город», Москва, 2007), «Just Drink It» (Галерея АРТ-Стрелка-projects, Москва, 2005). Участник коллективных

Innovationspreis“ (2007), Preisträger des Internationalen Festivals des digitalen Kinos „Isolenta“ (2006). Lebt und arbeitet in Moskau.

Anton Kuryshev

Гороуен 1980 in Киров. Absolvent der Mechanisch-Mathematischen Fakultät der Staatliche Universität Moskau (2003) und der Moskauer Rodtschenko-Schule für Fotografie und Multimedia (2009). Gruppenausstellungen: „Nicht nur am 8. März: 1911–2011“ (Museum und Öffentliches Sacharow-Zentrum, Moskau, 2011), „15–58. Fotografien, Dokumente, Die Geschichte von Chimki“ (Museum und Öffentliches Sacharow-Zentrum, Moskau, 2011), „Sichtbereiche“ (Zentrum für kreative Industrie „Fabrika“, Moskau, 2010), „Aus der Stadt in die Stadt“ (Musiktheater Kiew, 2010), „Die eroberte Stadt“ (Regina-Galerie, Moskau, 2009), „1968–2008: Politik auf den Straßen“ (Zentrum für kreative Industrie „Fabrika“, Moskau, 2008) u. a. Lebt und arbeitet in Moskau.

Eva Leitolf

Гороуен 1966 in Würzburg. Studium an der Universität Essen und Master of Fine Arts am California Institute of the Arts Los Angeles. Einzelausstellungen: „Postcards from Europe 03/13“ (Sprengel-Museum, Hannover, 2013), „Deutsche Bilder - eine Spurensuche 1992–2008“ (Pinakothek der Moderne, München, 2008). Gruppenausstellungen: „Making History“ (Frankfurter Kunstverein, 2012), „Carte Blanche IV: East for the Record“ (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2009), „Reality Bites: Kunst nach dem Mauerfall“ (Kunst- und Kulturstiftung Opelvillen, Rüsselsheim, 2007), „Neue Heimat“ (Galerie Michael Neff, Frankfurt, Frieze Art Fair, London, 2005), „Schöne Grüße“ (Rijksmuseum, Amsterdam, 2000). Preise und Stipendien (Auswahl): Villa Massimo, Rom (2012), Nominierung für den Deutsche Börse Photography Prize (2008), Document Nederland (Rijksmuseum/NRC Handelsblad, 1999), ICP Annual Infinity Award/Young Photography (Internationales Zentrum für Fotografie, New York, 1996). Lebt und arbeitet in München und im Bayerischen Wald.

Sascha Pohflepp

1978 in Köln geboren. Studierte an der Universität der Künste Berlin und dem Royal College of Art in London. Teilnahme an Gruppenausstellungen: „New Order“ (Mediamatic Fabrick, Amsterdam, 2012), „Superposition“ (Zentrum SWDZ, Wien, 2012), „Micro Impact“ (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2012), „Talk To Me“ (MOMA, New York, 2011), „Quod erat demonstrandum“ (LJMU Gallery, Liverpool, 2011), „They go round and round“ (0047 Gallery, Oslo, 2010), „Decode: Digital

выставок «Аудитория Москва. Эскиз публичного пространства» (Белые палаты, Москва, 2011), «Афган-Кузьминки. Человеческая оратория» (Театр.док, Москва, 2011), «Модерникон» (Фонд Сандретто РеРебауденго, Турин — La Casa dei Tre Oci, Венеция, 2010–2011), «FQ-тест» (Галерея GMG, Москва, 2010), «Сверхновая вещьественность» (ММСИ, Москва, 2009) и др. Номинант Премии Кандинского (2010) и премии «ГЦСИ Инновация» (2007), призер Международного фестиваля цифрового кино «Изолената» (2006). Живет и работает в Москве.

Антон Курышев

Родился в 1980 г. в Кирове. Окончил механико-математический факультет МГУ (2003) и Московскую школу фотографии и мультимедиа имени Родченко (2009). Участник групповых выставок «Не только 8-го марта: 1911–2011» (Музей и общественный центр им. А.Сахарова, Москва, 2011), «15–58. фотографии, документы, химкинская история» (Музей и общественный центр им. А.Сахарова, Москва, 2011), «Зоны видимости» (ЦТИ Фабрика, Москва, 2010), «Из города в город» (Музыкальный театр, Киев, 2010), «Завоеванный город» (Галерея Риджина, Москва, 2009), «1968–2008: политика на улицах» (ЦТИ Фабрика, Москва, 2008) и др. Живет и работает в Москве.

Ева Ляйтольф

Родилась в 1966 году в Вюрцбурге. Училась в университете Эссена и получила степень магистра искусств в Калифорнийском институте искусств в Лос Анджелесе. Персональные выставки: Открытки из Европы 03/13 (Музей Шпренгеля, Ганновер, 2013), «Немецкие образы — поиски следов 1992–2008» (Пинакотека современности, Мюнхен, 2008). Участие в коллективных выставках: «Making History» (Кунстфрейн, Франкфурт, 2012), «Carte Blanche VI: East for the Record» (Галерея современного искусства, Лейпциг, 2009), «Reality Bites: Искусство после падения Берлинской стены» (Художественный и культурный фонд Виллы Оппея, Рюссельсхайм, 2007), «Новая родина» (Галерея Михаэля Неффа, Франкфурт, Frieze Art Fair, Лондон, 2005), «Сердечный привет» (Рейксмузеум, Амстердам, 2000). Призы и стипендии (избранное): Вилла Массимо, Рим (2012), номинация на фотопремия Немецкой биржи (2008), Document Nederland (Рейксмузеум /газета NRC Handelsblad, 1999), ICP Annual Infinity Award / Young Photographer (Международный центр фотографии, Нью-Йорк, 1996). Живёт и работает в Мюнхене и в горном массиве Баварский лес.

Design Sensations“ (Victoria and Albert Museum, London, 2009). Auszeichnungen (Auswahl): Nominierung für den Future Everything Award (2010), den Flasher.com Award (2007), Preis backup.clip.award (2004). Unterrichtet am Royal College of Art in London und an der Bauhaus-Universität in Weimar. Lebt und arbeitet in Berlin und London.

Ricarda Roggan

Гороуен 1972 in Dresden. Magisterabschluss an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (2004) und am Royal College of Art London (2003–2005). Einzelausstellungen: Städtisches Kunstzentrum (Nikosia, 2011), Kunst-Raum im des Deutschen Bundestag (Berlin, 2009), „Still Life“ (Kunst-Werke, Berlin, 2008; Landesgalerie, Linz, 2006; Fotohof, Salzburg, 2006), „Das Paradies der Dinge“ (Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 2004). Gruppenausstellungen: „Made in Germany Zwei“ (Sprengel-Museum und Kunstverein, Hannover, 2012), „inside//outside, Innenraum und Ausblick in der zeitgenössischen Fotografie“ (Museum Küppersmühle, Duisburg, 2008), 4. Berlin Biennale (Berlin, 2006), „Zwischen Wirklichkeit und Bild: Positionen deutscher Fotografie der Gegenwart“ (Nationalmuseum für moderne Kunst, Tokio, 2005), „Zurückgelassen“ (Ricarda Roggan und Frank Müller, Kupferstich-Kabinett, Dresden, 2001). Auszeichnungen und Stipendien (Auswahl): Dorothea-Erxleben-Stipendium des Landes Niedersachsen (2011–2013), Stipendium der Stiftung Vordemberge-Gildewart (2003), Stipendium Zeitgenössische deutsche Fotografie der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung (2002). Seit 2013 Professorin an der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Stuttgart. Lebt und arbeitet in Leipzig und Stuttgart.

Jens Sundheim

Гороуен 1970 in Dortmund. Studierte Fotografie an der Fachhochschule Dortmund und an der Plymouth University in Großbritannien (Diplom 2002). Magister in Fotografie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg (2013). Einzelausstellungen (Auswahl): „Vom Zustand der Menschen und dem Leben auf dem Mars“ (Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund, 2013), „Summerlin – a community for the 21st century“ (Galerie Rebekka Kraft, München, 2005). Gruppenausstellungen (Auswahl): „Concrete Poetry“ (Kunstmuseum, Bochum, 2013), „Das mechanische Auge“ (Medienwerkstatt, Wien, 2012), „From here on“ (Recontres d'Arles Photographie, Arles, 2011), „Duets and Duets“ (Nationales Čiurlionis Kunstmuseum, Kaunas), „Japan Media Art Festival“ (Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2006).

Саша Пофлеп

Родился в 1978 году в Кёльне. Учился в Унверситете искусств в Берлине и Royal College of Art в Лондоне. Участие в коллективных выставках: «New Order» (Mediamatic Fabrick, Амстердам, 2012), «Superposition» (Центр SWDZ, Вена, 2012), «Micro Impact» (Музеум Бозейманс ван Бёнинген, Роттердам, 2012), «Talk to me» (МОМА, Нью-Йорк, 2011), «Quod erat demonstrandum» (LJMU Gallery, Liverpool 2011), «They Go round and round» (0047 Gallery, Осло, 2010), «Decode: Digital Design Sensations» (Музей Виктории и Альберта, Лондон, 2009). Награды (избранное): номинация на Future Everything Award (2010), Flasher.com Award (2007), премия Backup.clip award (2004). Преподает в Royal College of Art (Лондон) и в Баухаузе в Ваймаре. Живет и работает в Берлине и Лондоне.

Рикарда Роган

Родилась в 1972 году в Дрездене. Получила степень магистра в Высшей школе графики и книжного искусства в Лейпциге (2004) и в Royal College of Art в Лондоне (2003–2005). Персональные выставки: Муниципальный центр искусств (Никозия, 2011), Выставочный зал Немецкого бундестага (Берлин, 2009), «Still-Life» (Кунстверке — Институт современного искусства, Берлин, 2008; Региональная галерея, Линц, 2006; Fotohof, Зальцбург, 2006), «Вещный рай» (Музей современного искусства, Лейпциг, 2004). Участие в групповых выставках: «Made in Germany Zwei» (Музей Шпренгеля и Кунстфрейн, Ганновер, 2012), «inside//outside: Интерьер и взгляд снаружи на современную немецкую фотографию» (Музей Кюпперсмюле, Дуйсбург, 2008), 4-ая Берлинская биеннале (Берлин, 2006), «Между реальностью и изображением: Позиции современной немецкой фотографии» (Национальный музей современного искусства, Токио, 2005), «Что осталось» (Рикарда Роган и Франк Мюллер, Гравюрный кабинет, Дрезден 2001). Награды и стипендии (избранное): стипендия земли Нижняя Саксония им. Доротеи Эркслебен (2011–2013), стипендия фонда Фордемберге-Гильдеварт (2003), стипендия в области современной немецкой фотографии фонда Альфреда Круппа фон Болена и Хальбаха (2002). С 2013 — профессор Государственной академии изобразительных искусств в Штутгарте. Живет и работает в Лейпциге и Штутгарте.

Йенс Зундхайм

Родился в 1970 в Дортмунде. Изучал фотографию в Университете прикладных наук в Дортмунде и в университете Плимута в Великобритании (получил диплом в

Chris Woebken

Geboren 1980 in Hamburg. Masterstudium am Royal College of Art, London (2008). Teilnehmer der „Design Triennial“ (National Museum of China, Peking, 2011), „Landscape Futures“ (Nevada Museum of Art, Reno, 2011), „Talk to me“ (MOMA, New York, 2011), „What if...“ (Science-gallery, Dublin, 2009), „Biennale Internationale Design“ (St. Etienne, 2008), „Design and the Elastic Mind“ (MOMA, New York, 2008) u. a. Lebt und arbeitet in New York.

2002 году). Закончил магистратуру фотографии в Высшей школе прикладных наук в Гамбурге (2013). Избранные персональные выставки: «О состоянии человека и жизни на Марсе» (Музей истории искусства и культуры, Дортмунд, 2013), «Саммерлин — образ жизни 21 века» (Галерея Ребекки Крафт, Мюнхен, 2005). Участие в групповых выставках (избранное): «Concrete Poetry» (Художественный музей, Бохум, 2013), «Механический глаз» (Medienwerkstatt, Вена, 2012), «From here on» (Rencontres d'Arles Photographie, Арль, 2011), «Дуэты и дуэли» (Национальный художественный музей им. Чюрлёниса, Каунас), «Японский фестиваль медиаискусств» (Токио, Метрополитен музей фотографии, 2006).

Крис Вёбкен

Родился в 1980 году в Гамбурге. Получил степень магистра в Royal College of Art (Лондон, 2008). Участник «Триеннале дизайна» (Национальный музей Китая, Пекин, 2011), «Landscape Futures» (Художественный музей Невады, Рено, 2011), «Talk to me» (MOMA, Нью-Йорк, 2011), «What if...» (Science Gallery, Дублин, 2009), «Международной биеннале дизайна» (Сент-Этьен, 2008), «Design and the Elastic Mind» (MOMA, Нью-Йорк, 2008). Живет и работает в Нью-Йорке.

Werkliste

der innerhalb des Projekts
entstandenen Arbeiten:

Sofia Gavrilova

Das Neue Moskau, 2012
5 C-Prints übermalt
je 120 x 120 cm

Beate Gütschow

Passion Finds its Echo I, 2012
Passion Finds its Echo II, 2012
2 Leuchtkästen
je 100 x 125 x 15 cm

Vladislav Efimov

*Unter den Füßen und über
dem Kopf*, 2012
Installation mit
10 beleuchteten Objekten
je 70 x 50 x 25 cm

Jens Sundheim

*Von Ameisen und
Sternenkörpern*, 2012
7 C-Prints, je 100 x 100 cm

Yakov Kazhdan

Ohne Titel, 2012
Installation mit aufgestapel-
ten Offsetdrucken

Anton Kuryshev

*Ten photographs
Zehn Fotografien*, 2012
9 C-Prints
je 75 x 85 cm
Guckkasten mit
beleuchtetem Dia
12 x 15 x 70 cm

Eva Leitolf

aus der Serie: *Clearing*,
seit 2011
Room No. 003/2585-250612
Room No. 001/1591-221111
Room No. 004/2531-250612
6 Tintenstrahl-Ausdrucke,
je zwei überlappend
je 205 x 112 cm,
insg. 202 x 153 cm

Sascha Pohflepp und Chris Woebken

*A History of Speculation
I-IV*, 2012
4 C-Prints, Diasec
je 80 x 120 cm

Ricarda Roggan

RESET 9, 2012
RESET 10, 2012
2 C-Prints
je 120 x 150 cm

Olga Chernysheva

Futures
2012
7 Leuchtkästen
87 x 127 cm, 67 x 67 cm,
137 x 47 cm, 45,5 x 35 cm,
3 Leuchtkästen
je 35 x 45,5 cm

Список работ

созданных в рамках
проекта

Софья Гаврилова

Новая Москва, 2012
5 цв. отпечатков,
120 x 120 см каждый

Беате Гютшо

Passion Finds its Echo I, 2012
Passion finds its Echo II, 2012
2 лайтбокса,
100 x 125 x 15 см каждый

Владислав Ефимов

*Под ногами и над голо-
вой*, 2012
Инсталляция с 10 осве-
щенными объектами
70 x 50 x 25 см каждый

Йенс Зундхайм

*О муравьях и звездчатых
многогранниках*, 2012
7 цв. отпечатков
100 x 100 см каждый

Яков Каждан

Без названия, 2012
Инсталляция с офсетны-
ми отпечатками

Антон Курышев

Десять фотографий, 2012
9 цв. отпечатков
75 x 85 см каждый
просмотровый ящик для
диапозитива
12 x 15 x 70 см

Ева Ляйтольф

Clearing
начиная с 2011
Комн. № 003/2585-250612
Комн. № 001/1591-221111
Комн. № 004/2531-250612
6 отпечатков на струй-
ном принтере, парные
наложения
205 x 112 см каждый,
общ. 202 x 153 см

Саша Пофлеп и Крис Вёбкен

A History of Speculation I-IV,
2012
4 цв. отпечатков
80 x 120 см каждый

Рикарда Роган

RESET 9, 2012
RESET 10, 2012
2 цв. отпечатка
120 x 150 см каждый

Ольга Чернышева

Futures, 2012
7 лайтбоксов
87 x 127 см, 67 x 67 см,
137 x 47 см, 45,5 x 35 см,
3 лайтбокса по 35 x 45,5 см



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

DIE ZUKUNFT FOTOGRAFIEREN

NCCA, Moskau, 8. Februar bis 10. März 2013

Arsenal Kreml, Nishnij Nowgorod, 16. bis 31. März 2013

Museum Erarta, St. Petersburg 8. bis 27. Juni 2013

Sibirisches Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Nowosibirsk,

19. September–6. Oktober 2013

Regionalmuseum im Namen von Grodekow in Chabarowsk, Chabarowsk,

25. Oktober 2013–17. November 2013

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 7. Februar bis 4. Mai 2014

Dank

Anna Gor, Elena Belova und Alisa Savitskaya (Arsenal Kreml, Nischnij Nowgorod) und Vassily Kozlov, Pavel Miloslavsky in Nizhny Novgorod; Pavel Markaitis (Museum Erarta), Friedrich Dahlhaus, Yana Cheklina, Yana Soboleva, Ekaterina Gottschalk und Waldemar Golke (Goethe-Institut St. Petersburg), Dmitry Vilensky in St. Petersburg; Anna Morosova, Aleksandra Golubeva und Irina Posrednikova (Goethe-Institut Nowosibirsk), Sergey Samoilenko, Stepan Vertinsky (Sibirisches Zentrum für Zeitgenössische Kunst), Petr Zherebtsov, Lysander Ror-Ringer, Evgeny Ivanov, Vyacheslav Misin und Veronika Shakhova in Novosibirsk; Tatiana Melnikova und Andrey Kisselev (Regionalmuseum im Namen von Grodekow), Tatiana Misevitch und Tatiana Filobok (Deutsch-Russische Kulturtag) in Khabarovsk; Michaela Hille, Sabine Schulze, Sven Schumacher (MKG Hamburg) und Rene Hillebrand in Hamburg.

Ausstellung

Idee: Wolf Iro

Kuratoren: Ekaterina Lazareva und Esther Ruelfs

Projektkoordination: Elizaveta Gorskaya

Beteiligte Ausstellungsinstitutionen

Goethe-Institut Moskau

Direktor: Rüdiger Bolz

Leiter der Programmarbeit: Wolf Iro

Assistentin: Elizaveta Gorskaya

Staatliches Zentrum für Gegenwartskunst Moskau (NCCA)

mit der Unterstützung des Kulturministeriums der Russischen Föderation

Direktor: Michail Mindlin

Künstlerischer Leiter: Leonid Bazhanov

Издание публикуется по случаю выставки

ФОТОГРАФИЯ БУДУЩЕГО

ГЦСИ, Москва, 8 февраля — 10 марта 2013

Арсенал, Нижний Новгород, 16 — 31 марта 2013

Музей Эрарта, Санкт-Петербург, 8 — 27 июня 2013

Сибирский центр современного искусства, Новосибирск,

19 сентября — 6 октября 2013

Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гродекова,

25 октября — 17 ноября 2013

Музей искусств и ремесел, Гамбург, 7 февраля — 4 мая 2014

Благодарим

Анну Гор, Елену Белову и Алису Савицкую (Арсенал, ПФ ГЦСИ), а также Василия Козлова и Павла Милославского — в Нижнем Новгороде; Павла Маркайтиса (Музей «Эрарта»), Фридриха Дальхауса, Яну Соболеву, Яну Чеклину, Екатерину Готтшалк и Вальдемара Гольке (Гёте-Институт в С.-Петербурге), а также Дмитрия Виленского — в Санкт-Петербурге; Юлию Ханске, Анну Морозову, Александру Голубеву и Ирину Посредникову (Гёте-Институт в Новосибирске), Сергея Самойленко, Степана Вертинского (Сибирский центр современного искусства), а также, Петра Жеребцова, Лисандра Рор-Рингера, Евгения Иванова, Вячеслава Мизина и Веронику Шахову — в Новосибирске; Татьяну Мельникову и Андрея Киселева (Краевой музей им. Н. И. Гродекова), Татьяну Мисевич и Татьяну Филобок (Фестиваль «Дни российско-немецкой культуры») — в Хабаровске; Михаэлу Хилле, Сабине Шульце, Свена Шумахера (Музей искусств и ремесел) и Рене Хиллебранда — в Гамбурге..

Организация выставки

Идея: Вольф Иро

Кураторы: Екатерина Лазарева и Эстер Рюльфс

Координатор проекта: Елизавета Горская

Организации-участники

Гёте-Институт в Москве

Директор: Рюдигер Больц

Руководитель отдела культурных программ: Вольф Иро

Ассистент отдела: Елизавета Горская

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), Москва

при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Директор: Михаил Миндлин

Художественный руководитель: Леонид Бажанов

© 2015

Goethe-Institut, Kehrер Verlag Heidelberg Berlin
Für die 2013 verfassten Texte bei den Autoren
Für die abgebildeten Werke bei den Künstlern mit Ausnahme von
Beate Gütschow und Eva Leitolf bei VG Bild-Kunst, Bonn sowie
Ricarda Roggan bei EIGEN + Art Leipzig Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn.
Ausstellungsansichten Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,
S. 36, 37, 44, 57, 104, 105, 126 © Henning Rogge, Ausstellungsansichten
NCCA Moskau, S. 56, 74, 75 © Ekaterina Lazareva

Katalog

Herausgeber

Esther Ruelfs, Ekaterina Lazareva, Wolf Iro

Redaktion

Elisaveta Gorskaya, Ekaterina Lazareva, Esther Ruelfs, Wolf Iro

Lektorat

Jutta Wagner

Übersetzung

(de-rus) Alexander Kabisov, Sergey Romashko

(rus-de) Alexej Laiko

Gestaltung

Kehrер Design Heidelberg (Loreen Lampe)

Bildbearbeitung

Kehrер Design Heidelberg (Patrick Horn)

Gesamtherstellung

Kehrер Design Heidelberg (Andreas Schubert)

Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbiografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Printed and bound in Germany

ISBN 978-3-86828-500-0

 Kehrер Heidelberg Berlin
www.kehrerverlag.com



© 2015

Goethe-Institut, Kehrер Verlag Heidelberg Berlin
Тексты авторов написаны в 2013 г.
Репродукции произведений: художники за исключением
Беате Гютшо и Ева Ляйтольф — VG Bild-Kunst, Bonn и
Рикарды Роган — EIGEN + Art Leipzig Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn
Фотографии экспозиции в Музее искусства и ремесел в Гамбурге,
стр. 36, 37, 44, 57, 104, 105, 126 © Хеннинг Рогге, фотографии экспозиции
в ГЦСИ в Москве, стр. 56, 74, 75 © Екатерина Лазарева

Каталог

Издатели:

Эстер Рюльфс, Екатерина Лазарева, Вольф Иро

Редакторы:

Елизавета Горская, Екатерина Лазарева, Эстер Рюльфс, Вольф Иро

Корректор:

Ирина Киссин

Перевод

(с нем. на русск.) Александр Кабисов, Сергей Ромашко

(с русск. на нем.) Алексей Лайко

Дизайн

Kehrер Design Heidelberg (Loreen Lampe)

Иллюстрации

Kehrер Design Heidelberg (Patrick Horn)

Ответственный за выпуск

Kehrер Design Heidelberg (Andreas Schubert)

Немецкая Национальная Библиотека вносит эту публикацию в Немецкую национальную библиографию; подробные библиографические данные можно найти в интернете на странице: <http://dnb.dnb.de>

 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)
NATIONAL CENTRE FOR
CONTEMPORARY ARTS (NCCA)