

УДК 069.5 (450.341:316.7:7)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-18>

**Володимир ТАРАСОВ,**  
*orcid.org/0000-0003-2164-9135*  
кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри методології крос-культурних практик  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
(Харків, Україна) [Tarasovv1977@gmail.com](mailto:Tarasovv1977@gmail.com)

## ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ФОТОГРАФІЇ У ПРОЕКТІ АЛАНА СЕКУЛИ “FISH STORY” (1990–1995 РР.)

**Метою роботи** є проблема репрезентації художньої мови фотографії на прикладі застосування авторських принципів Алана Секули у проекті «Fish Story» (1990–1995 рр.).

**Методологія.** Дослідження має виразну історико-порівняльну складову, що визначало використання відповідного методу аналізу. Методологічним інструментарієм дослідження художньої мови фотографії став метод образно-стилістичного аналізу. В окремих випадках автори звертались до методу художньо-біографічної реконструкції.

**Наукова новизна.** На прикладі еволюції «Fish Story» авторами простежена еволюція постконцептуальної фотографії від документального псевдо-нарративу до універсального художнього проекту. Авторами встановлено, що у межах цього процесу змінювався гносеологічний статус фотографічних практик, пройшовши шлях від концепції репрезентації дійсності до визначення маніпулятивних форми рефлексії.

**Висновки.** Серія «Fish Story» дозволяє визначити дві ключові форми репрезентації постконцептуальної фотографії, а саме: 1) документування, що в рамках міжнародних форумів стало інструментом архівації сучасного мистецтва; у цьому аспекті фотографія виступала як допоміжна система для актуального художнього висловлювання, що зазвичай в очах фахових спільнот критично регламентувало її вторинність; 2) художня інтерпретація, що дозволила заявити про власну рефлексію дійсності; в даному аспекті особливе значення мало авторське мистецтво: особливий напрямок фотографічних практик, де роль автора-художника-концептуаліста була незаперечно високою.

Зазначені форми репрезентації спровокували трансформацію художньої мови актуальної фотографії, виступили каталізатором її типологічного генезису і важливою ознакою здобуття нового художнього простору, а також сформували типові моделі застосування прийомів та методів.

«Fish Story» Алана Секули є класичним маніпулятивним проектом. Прагнучи створити «живу», «документальну» історію про дійсність, Секула все одно опинився перед потребою розв'язувати проблематику художньої образності, чим мимоволі довів неминучість художньої фотографії в обгортці соціальної репрезентації. Таким чином, проект «Fish Story» вкотре підняв питання складних взаємин фотографічних практик із репрезентацією дійсності.

**Ключові слова:** гостконцептуальна фотографія, Алан Секула, художня мова фотографії, Documenta.

**Volodymyr TARASOV,**  
*orcid.org/0000-0003-2164-9135*  
PhD in History, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Cross-Cultural Practice Methodologies  
Kharkiv State Academy of Design and Arts  
(Kharkiv, Ukraine) [Tarasovv1977@gmail.com](mailto:Tarasovv1977@gmail.com)

## FORMS OF REPRESENTATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY IN ALAN SECULA'S PROJECT “FISH STORY” (1990–1995)

**The purpose** of the work is the problem of representing the artistic language of photography using the example of the application of Alan Sekula's authorial principles in the project "Fish Story" (1990–1995).

**Methodology.** The study has a historical and comparative component, which determined the use of the comparative method of analysis. The methodological tool for studying the artistic language of photography was the method of figurative-stylistic analysis. In some cases, the authors turned to the method of artistic-biographical reconstruction.

**Scientific novelty.** Using the example of the evolution of "Fish Story", the authors traced the evolution of post-conceptual photography from a documentary pseudo-narrative to a universal artistic project. The authors established that within this process the epistemological status of photographic practices changed, which went from the concept of representing reality to determining manipulative forms of reflection.

**Conclusions.** *The series "Fish Story" allowed us to identify two key forms of representation of post-conceptual photography, namely: 1) documentation, which within international forums became a tool for archiving contemporary art; in this aspect, photography became an auxiliary element of the current artistic expression; 2) artistic interpretation, which allowed us to declare our own reflection of reality; in this aspect, authorial art was of particular importance: a special direction of photographic practices, where the role of the author-artist-conceptualist was undeniably high.*

*These forms of representation provoked a transformation of the artistic language of current photography, acted as a catalyst for its typological genesis and an important sign of the acquisition of a new artistic space. These forms also gave rise to typical models of the application of techniques and methods.*

*Alan Sekula's "Fish Story" is a classic manipulative project. In his quest to create a "living", "documentary" story about reality, Sekula found himself faced with the need to address the issues of artistic imagery. In doing so, he effortlessly demonstrated the naturalness of the state of artistic photography as part of social representation. Thus, the "Fish Story" project once again raised the issue of the complex relationship between photographic practices and the representation of reality.*

**Key words:** *Post-conceptual photography, Alan Sekula, artistic language of photography, Documenta.*

**Постановка проблеми.** Алан Секула (1951–2013) – один із найвідоміших американських художників постконцептуальної фотографії, який суттєво вплинув на ключові аспекти фотографічної феноменології початку ХХІ ст.: від визначення та інтерпретації кордонів фотомистецтва до проблематики його репрезентації в різних межах та якостях.

Одним із найбільш важливих фотопроектів у його творчості стала серія «Fish Story» (1990–1995 рр.), яка голосно прозвучала на Documenta-11 у Касселі (2002 р.). Секула був запрошений на Documenta як відомий художник із розлогим бекграундом успішно реалізованих проєктів. На той момент у США та Західній Європі він був відомий, у першу чергу, як автор серійних творів, присвячених соціально-економічній проблематиці та мистецтву повсякдення. Привертала увагу його специфічна манера поєднувати фотографії із текстами, закликаючи глядача до, свого роду, практики візуального читання.

За словами Секули, робота над серією «FishStory» стало результатом низки подорожей, які в цілому тривали майже сім років. Проте, на нашу думку, важливо не уявляти це як безперервну історію. Митець ретельно компілював свою фотографічну та текстову оповідь, ґрунтуючись на принципі концептуального вибору. Серія не є ані літературною оповіддю, ані фотографічним звітом чи, бодай, візуальним щоденником подорожнього. Це – автономне дослідження, де авторська фотографія є доказом художньої ідентичності: через фотографію Секула пояснює себе та декларує власне бачення соціально гострих тем (від економіки морської торгівлі та глобалізації до трансформацій у посткомуністичній Польщі).

Серія «Fish Story» Аллана Секули має незаперечно високий авторитет серед дослідників постконцептуальної фотографії. Вже декілька десятиліть цей проєкт лишається в актуальному полі фотографічних студій, що засвідчує не лише

його розлога історіографія, але й помітний рівень візуального цитування.

Варто також звернути увагу на реконтекстуалізацію проблематики, піднятої митцем ще в середині 1990-х років, у практиках сучасного фото, які долучають до авторської системи Секули нові виклики та змісти.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Дослідження творчості Алана Секули триває з кінця 1980-х – початку 1990-х рр.: часу, коли постконцептуальна фотографія активно репрезентується на світових художніх аренах. Не в останню чергу злет уваги до митця був обумовлений його власною дослідницькою активністю, яка спонукала дискусії, надаючи мистецтвознавцям та арт-критикам джерела та простори для аналізу.

У такому контексті варто окремо відмітити публікацію у 1995 р. «Fish Story» у форматі авторського арт-буку, де фотографічна серія представлена разом із дослідницькими нотатками Секули, а видавнича концепція скоріше нагадувала експозиційні форми комунікації (Sekula, 1995). Книга неодноразово перевидавалася у майже незмінному вигляді аж до 2020-х р., виступаючи у ролі маніфесту художника стосовно декодування його творів: «Значення завжди залежить від макета, підпису, тексту та способу представлення» (Jang, 2019).

Серед найбільш послідовних дослідників його творчості слід, у першу чергу, назвати Бенджаміна Янга з Каліфорнійського університету (США) та Хільде Ван Гелдер з Католицького університету Лувена (Бельгія). Зазначені автори вже декілька десятиліть звертаються до проєктів Секули, тим самим сформувавши навколо його творчості вкрай цінне історіографічне поле. Зважаючи на динамічний розвиток видів, форм та рефлексій сучасної фотографії, їхній доробок на сьогодні сам по собі потребує узагальнення та інтерпретації.

Наприклад, у монографії Б. Янга переконливо продемонстровано, як дослідження Секулою історії концептуальної фотографії у 1970-х – 1980-х рр.

позначилось на вивчення спадщини самого митця у 1990-х та 2000-х рр. (Young, 2018).

**Мета дослідження:** проблема репрезентації художньої мови фотографії на прикладі застосування авторських принципів Аланна Секули у проєкті «Fish Story» (1990–1995 рр.).

**Виклад основного матеріалу.**

**Авторська концепція Алана Секули: нейтралітет, естетизм, дистанціювання.** Як фотограф, Секула пропагує авторську концепцію дистанціювання, яка полягає у максимальній мінімізації присутності камери та автора у фотографії. Цей принцип показаний митцем на прикладі взаємодії двох стратегій фотографічної візуальності, які Секула називає стратегіями нейтральності та естетизму.

Естетизм з точки зору художника пов'язаний із образотворчими тенденціями в актуальному мистецтві другої половини ХХ століття. За допомогою цього терміна він пояснює тенденцію здобуття фотографією власного незаперечного мистецького статусу. Прагнення позначити фото, як художню практику, що є рівнозначною за художніми властивостями «високим мистецтвом» (живопису, малюнку та скульптурі), впливає із значних зусиль фотографів упродовж майже всього ХХ століття так чи інакше зблизити художнє узагальнення фотографії та образотворчого мистецтва (Мархайчук, Тарасов, 2024: 250–252).

Важливо наголосити на тому, що Секула не займається художньою фотографією у її найбільш традиційних формах (у тому числі і на рівні використання нефотографічних техніки: малюнок по фото, робота з маркерами та фломастерами тощо). Його концепція образотворчості фотографії, про яку Секула неодноразово згадував у виступах, спирається на максимальне розкриття предметності кадру та ретельному опрацювання простору і композиції (Loewe, 2015: 189). Саме тому митець практично не використовує швидкі фіксуєчі кадри, а також снєпшоти – випадкові фотографії. Хоча при цьому його роботи виглядають незаплановано випадковими та не вписуються в ординарну схему сприйняття естетики арт-хаузу чи «глянцу».

Секула пропонує цікаве пояснення щодо того, як саме в соціально-економічних та політичних змістах його фотопроєктів знаходить своє місце естетизм та художня образність. Він наголошує на тому, що будь-яке явище чи конкретне місце на планеті потенційно здатне «візуально визначитися певними економічними відтінками, текстурою чи середовищем». Поза тим, те що митець може виявити у цих просторах, завжди залежить від контекстуального погляду. Саме тому фото-

графія, що виглядає документально, має таку значну амплітуду незапланованих випадковостей. Фотографічна практика, перефразовуючи С. Малларме, «повинна поважати кидання гральних кісток» (поважати випадковості – Автори) (Witt, 2021: 170).

У контексті естетизму, як стратегії фотографічної візуальності, Секули належить першість у розробці та ствердженні на актуальних художніх аренах нової моделі фотовиставки: псевдо-архіву. Метафорою такого підходу стала одна з його улюблених референцій, яку він часто вживав в інтерв'ю. З огляду на її масштабність, представляємо її максимально тезово.

Фотографія, на думку Секули, – це особлива «територія віддзеркалень», де можна спостерігати в реальному (одному і тому ж) часі різні форми співіснування минулого та сьогодення. Залишки минулого (фото в контексті свого використання, розмаїття значень, доказів подій тощо) формують основу поняття фотографічний «документ». Такий фотодокумент насправді об'єднує в одне ціле безліч можливостей інтерпретації і тим самим істотно віддаляється від будь-яких інших типів документів (Sekula, 2002: 445).

Ідея нейтралітету фотомистецтва є ще однією стратегією фотографічної візуальності, яка простежується в еволюції фотографії ХХ століття. Вона користується чималою популярністю у сфері документальної фотографії. Для Секули нейтралітет тісно пов'язаний з поняттям «фотографічна істина» / «фотографічний реалізм». Ці складні і одночасно досить розмиті категорії митець визначає так: це віра у те, що зображення може висловити «правду та сутність», які безпосередньо стосуються цього зображення, виливають з його візуальності або стають наслідком візуальності (Sekula, 1981: 16).

Варто додати, що подібні міркування постійно супроводжують дискурси фотографії, проте в творчості Секули ця властивість є елементом авторського маніфесту.

Зокрема, Кайлі Гілкріст підкреслює, що не зважаючи на претензії фотографії на однозначну, документальну правду, у проєктах Секули постійно на першому плані «контингентний, контекстний і діалогічний характер середовища», яке досліджується або рефлексується (Gilchrist, 2019: 30).

Замість того, аби розглядати фотографії як наміри, що відображають певну реальність, або навпаки – як конкретизовані цілі художника, ідеологія нейтралітету передбачає, що фотографії самі по собі є об'єктивними та неупередженими. Вони не потребують стороннього погляду, оскільки

не повинні нав'язувати точки зору. У певному сенсі, художник у такий спосіб намагається ігнорувати критичне розуміння контекстів, які формують фотографії (включаючи задум художника, замовлення роботи, виставку, наклад та поширення, консьюмеризм та історії провенансу тощо) (Lee, 2021: 2).

Його звернення до глядача начебто не містить традиційного для художнього фото заклику до гедоністичного споживання, акцентуючи натомість потребу в фокусуванні певної проблеми, осмисленні її обрисів та форм, демонстрації в різних стадіях існування та розвитку. Саме тексти не дають змоги забути про центральну ідею серії, натомість фотографія провокує емоційне ставлення та пояснює зміст події. Іншими словами, фотографії повертають глядача в текст і навпаки.

Хільде Ван Гелдер звертає увагу на те, що у фотороботах Секули зображення та назви ніколи не пов'язані одна з одною напряму. Відносини між текстовим та зображальним є нелінійними і часто, приміром, підписи та пояснення є «інструментами для посилання на інші образи чи інші тексти». Поза тим, на думку дослідниці, фотографія усе ж таки має пріоритет, оскільки така специфічна гра / взаємодія дозволяє «зображенням брати участь у конфронтаційному діалозі» (Van Gelder, 2007: 71).

Важливо відзначити, що серійна манера простежується і в особливому ставленні Секули до фотографії як традиційного засобу архівування, який за визначенням повинен володіти здатністю до цілісності. Художник часто висловлювався з приводу того, що цілком усвідомлює важливу роль, яку мистецькі колекції та архіви відіграють у збереженні не тільки самих фотографій, але й їх контекстів.

Наприклад, він заперечує право галеристів відбирати та продавати окремі фотографії, оскільки вважає, що поділ мистецького цілого на окремі фракції може призвести до ризику втрати загального погляду, пов'язаного з творами та з проектною культурою певної серії. Саме такі міркування мотивують Секулу відносити дигітальну фотографію до «сумнівного інструментарію», адже художник цифрового контенту практично не здатен впливати, наприклад, на поширення своїх зображень в соціальних мережах або загалом мережі Інтернет, а також контролювати провенанс власних творів (Lee, 2021: 4–5).

**«Fish Story» як простір репрезентації художньої мови фотографії.** Митець розпочав роботу над серією фотографій «FishStory» у 1989 році. Багато варіантів компонування цієї серії були фрагментарними і ставали наслідком компро-

місу із конкретним експозиційним простором, що часто порушувало первинний авторський задум. Проте концептуально, «FishStory» продовжувала існувати у рамках принципів нейтралітету та естетичної цілісності. І лише до на початку 1990-х А. Секулі вдалося отримати грант від Центру сучасного мистецтва Де Вітта у Роттердамі, що дозволило фотохудожнику закінчити зйомку, підсумувати її результати в межах авторського арт-буку та сформуванню експозиційну концепцію виставки (Sekula, Tchen, 2004: 156).

Як вважає Білл Робертс, саме в концептуальному полі Documenta-11 (2002 р., куратор: Оквуи Енвезор) проект А. Секули, на відміну від попередніх спроб презентації, не виглядав ізольованим, адже посів належне місце серед великої кількості фото- та документальних кіноробіт (Roberts, 2012: 4).

За своєю структурою «FishStory» є дуже довгою та вкрай лінійною за формою викладу історією. Це послідовність фотографій та текстів, яка репрезентована двома формами: книжковою формою у вигляді кодексу та експозиційною у вигляді фотопрезентації за експозиційним принципом нейтрального «білого кубу». Обидві версії перетинаються, проте вони не є ідентичними: кожна містить елементи, які відсутні в іншому форматі. Наприклад, книга (яка експонується як включений у простір виставки об'єкт) містить дуже довге есе. Воно є своєрідною культурною історією поглядів на море, як на головного «колективного» героя серії (за словами Секули).

В інтерв'ю художник підкреслював: «Як і у випадку з текстами, одна з моїх точок уваги полягала в тому, щоб розглядати море та морське життя як простір конфлікту людей, груп, товариств та намагатися якимось чином побачити ознаки цього конфлікту в різних графічних режимах, що так чи інакше присутні в історії людства» (Sekula, Tchen, 2004: 155).

Слід зазначити, що Секула залучає до контексту серії традиційні художні уявлення про мореплавство та морську працю, періодично посиляюся візуально та текстологічно на нідерландську «мариністичну» картину, а також на культуру портоланів XVII століття: навігаційних карт із характерною графікою. Текстовий супровід виставки, за словами Секули, вимагає від глядача присутності на своєрідному «довгому дискурсивному читанні», яке спирається на серію розділів та представляє комбінацію зображень і текстів. Ці своєрідні новели – фотографічні та есеїстичні – транслюють авторську історію від одного ідейного вузла до іншого.

Така особлива манера розповіді часто актуалізує дискусії щодо меж, територій та видових характеристик фотографії. Наприклад, Сьюзен Хоган інтерпретує фотографічний простір Секули як «середовище дискурсів», яке має вирішальне значення для «встановлення значення фотографії», підіймаючи питання інтерпретації фото саме як авторської, а не глядацької точки зору (Hogan, 2022: 58–62).

Загальний принцип монтажу фоторобіт включає майже сотню фотографій, розділених на сім розділів. Експозиція має інтерактивну складову: проектори, кожен з яких містить вісімдесят фотографій, що потребують власного способу репрезентації у рамках виставки. Це також фотографія, але особливість її представлення вимагає іншого світла, ритму, контексту репрезентації. Усе це супроводжується аудіальними засобами та друкованим текстом. Таким чином, за словами Секули, серія загалом «більша ніж книга», а також більше ніж просто фотовиставка (Sekula, 1995).

Окремо зазначимо те, що структура послідовності фотографій у певному сенсі «географічно-графічна» (за висловом Секули): уважний глядач побачить закономірність побудови сюжетів і зможе простежити маршрути його «історії риб». Ключовими маркерами є фотознімки портів і верфей Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Роттердама, Гданська, Гонконгу, які формують своєрідні вузли та точки перетину змістів у плетиві оповіді. Таким чином, фотографічна основа серії є досить складним і багатоплановим висловлюванням, яке вимагає від глядача часу та уваги для проникнення в масштаб і контекст робіт.

На наш погляд, серія показує, як фотохудожник здатний визначати та впливати на соціально-політичний контекст, створюючи при цьому цілком естетичну програму, яка містить усі звичні для глядача атрибути «правильного», «художнього» фото: плановість, масштаб, ракурси, деталі, історії, емоційне підґрунтя. Інтерес Секули до міжнародних ринків та мереж споживання товарів, знань, грошей, влади та усього того, що регламентує морська комерційна торгівля, поєднується із особистим досвідом рефлексую чого художника та водночас із його прагненням як дослідника аналізувати документовані за допомогою фотографії події та явища.

Не випадково Гейл Дей і Стів Едвардс характеризують Секулу як «художника-історика сучасної морської економіки» із вкрай широким спектром репрезентації. Його проекти охоплюють умовні території фотографії, кіно, інсталяції, а також неодмінно містять літературну складову

(або як оповідь, або як есеїстичне дослідження) (Day, Edwards, 2021: 161).

Як вважає Р. Лі серія «Fish Story» містить ключову фотографію, яку варто розглянути як центральний меседж. Це робота, що має назву «Панорама. Середня-Атлантика, листопад 1993». У межах серії вона дійсно найбільш тиражована та часто згадується у супровідних текстах (і автора, і дослідників). Незважаючи на те, що А. Секула, на думку вченого, вкрай обережний у своїх висловлюваннях щодо статусу певних творів у серії, саме зазначена робота демонструє первинний авторський задум.

«Панорама» легко сприймається у межах традиційного жанрового фотопейзажу із панорамним горизонтальним представленням. Фрейм кадру складається з горизонту сталевих контейнерних боксів на палубі транспортного судна. Морфологічна концепція простору створює своєрідну псевдо-растрову фактуру, яку навіюють предметні, тонові, геометричні та ін. риси вигляду контейнерів.

Як вважає Р. Лі, у результаті діалог індустріальних об'єктів на передньому плані та природної стихії на другому, надає глядачеві цілу гаму інтерпретацій та безліч «прикладів читання фотографії» (Lee, 2021: 4).

Однак А. Секула, на думку Р. Лі, має намір показати набагато більше, ніж просто інтерпретацію абстрактного поєднання реді-мейду із пейзажем. Його бачення зазвичай ігнорує «просто красиві» сцени, де естетика очевидна сама по собі (Lee, 2021: 4).

На підтвердженні цієї думки наведемо ще один приклад, який показує, як Секула транслює принцип серійності та пов'язує контекст своїх робіт та серій у різних формах репрезентації та у контексті різних арен експонування. Серія робіт, об'єднана ідеєю спільності графічної культури коміксу та фотографії, по суті, формувалася паралельно з «Fish Story» (упродовж 1988–1995 рр.) і містить низку, свого роду, гіперпосилань як на окремі роботи, так і на структуру викладу в цілому. Секула зібрав американські комікси здебільшого про супергероїв та скоординував їхню візуальну канву з раніше виконаними фотографіями (Baker, 2018: 3–4).

Разюча схожість цього зіставлення змушує нас повернутися до ідеї документальної природи коміксів та меж художньої свободи фотографії, які обмінюючись змістами, формують загальні візуальні феномени.

Ван Хелдер називає цю властивість авторської манери Секули «накопичувальним принципом», звертаючи увагу на те, що кожен новий твір, чи то серія фото, текст або кіно, «свідомо спирається

на попередні роботи, ведучи з ними діалог» (Van Gelder, 2013: 129).

Подібна манера роботи присутня і в творчості інших знакових фігур сучасного мистецтва, які працювали на перетині художніх мов фотографії, живопису та кінематографу. Зокрема, така універсальна парадигма простежена нами у колажних творах С.Параджанова (Тарасов, Мархайчук, Конєва, 2021: 86–88).

**Висновки.** Як засвідчує проведений нами аналіз, серія «Fish Story» актуалізувала декілька важливих проблем у річизні розвитку постконцептуальної фотографії.

Візуальність фотографії пройшла складну еволюцію, починаючи від невизнання її художніх якостей до абсолютно автономного та загально-визнаного статусу. При цьому сам генезис цього процесу не був лінійним, в його історії простежується динамізм та асинхронність, що можна побачити на прикладі еволюції «Fish Story» від документального псевдо-нарративу до універсального художнього проекту.

Саме в такій якості «Fish Story» дозволяє визначити дві ключові форми репрезентації постконцептуальної фотографії, а саме:

1) документування, що в рамках міжнародних форумів стало інструментом архівації сучасного мистецтва; у цьому аспекті фотографія виступала як допоміжна система для актуального художнього висловлювання, що зазвичай в очах фахових спільнот критично регламентувало її вторинність;

2) художня інтерпретація, що дозволила заявити про власну рефлексію дійсності; в даному аспекті особливе значення мало авторське мистецтво: особливий напрямок фотографічних практик, де роль автора-художника-концептуаліста була незаперечно високою.

У межах зазначеного процесу змінювався гносеологічний статус фотографічних практик, прой-

шовши шлях від концепції репрезентації дійсності до визначення маніпулятивних форми рефлексії.

Зазначені форми репрезентації спровокували трансформацію художньої мови актуальної фотографії, виступили каталізатором її типологічного генезису і важливою ознакою здобуття нового художнього простору, а також сформували типові моделі застосування прийомів та методів.

На етапі свого становлення фотографія зазіхнула на монополію мистецтва на візуальність. Тим самим вона сама опинилась у «пастці репрезентації», коли в рамках фотографічного пред'явлення глядач вимогливо шукав нерепрезентаційні художні категорії: чесності, правдивості, справжності тощо. У цьому сенсі, «Fish Story» Алана Секули є класичним маніпулятивним проектом. Прагнучи створити «живу», «документальну» історію про дійсність, Секула все одно опинився перед потребою розв'язувати проблематику художньої образності естетики, чим мимоволі довів неминучість художньої фотографії в обгортці соціальної репрезентації.

Проект «Fish Story» вкотре підняв питання взаємин фотографічних практик із репрезентацією дійсності. Зокрема, експозиція проекту в рамках Documenta-11 засвідчила невідповідність ефектів сприйняття та художнього задуму: митець показує дійсність, а глядач бачить художню образність, яка промовляє множинно, багатоголосно та не встановлює «саме ту» авторську конотацію, що присутня в супровідних текстах. Натомість, не маючи це на меті, Секула, свого роду, «протестував» різні майданчики та простори сучасного мистецтва щодо можливостей актуальних форм репрезентації та узагальнив вже існуючий досвід компіляції образності художньої фотографії, соціального документування засобами фото та есеїстичної оповіді, як автономного візуально-нарративну жанру.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мархайчук, Н., Тарасов, В., Фотопроект як простір репрезентації: методологія маніпулятивного звернення у дискурсі сучасної фотографії (на прикладі проектів Documenta 1950–1970-х років). *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. К.: НАУ, 2024. Вип. 3(33). С. 247–253. doi: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.26>
2. Тарасов, В., Мархайчук, Н., & Конєва, М. Колаж як основа творчої методики Сергія Параджанова. *Культура України*. 2021. № 74. С. 81–89.
3. Baker, P. Bouzouki Music: Allan Sekula and the Comics. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. 2018. V.37. №. 1. P. 1–19.
4. Day, G., & Edwards, S. «Recoding the Sea»: Uneven and Combined Capitalism in the Work of Allan Sekula (Telegraph Version) 1. In: Chapman, A., & Hume, N. (Eds.) *Coding and Representation from the Nineteenth Century to the Present: Scrambled Messages*. 2021. Routledge Studies in Cultural History. P. 161–188. <https://doi.org/10.4324/9781003169154>
5. Gilchrist, K. Allan Sekula: Photography, A Wonderfully Inadequate Medium. *Art Monthly*. 2019. № 426. P. 29–30.
6. Hogan, S. How are Photographs Distinctive? In: *Photography*. University of Derby, UK, 2022. Emerald Publishing Limited. 240 p. P. 57–80.
7. Jang, S. Allan Sekula's Fish Story – visualizing globalization, intertextuality, and critical realism. *Photographies*. 2019. № 12(3). P. 353–373.

8. Lee, R. Allan Sekula: Photography Against Illusion and Towards Critical Realism. *Academia Letters*. 2021. Article 700. P. 1–10. <https://doi.org/10.20935/AL700>.
9. Loewe, S. When protest becomes art: The contradictory transformations of the Occupy Movement at Documenta-13 and Berlin Biennale-7. *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. 2015. T. 1. P. 185–203.
10. Muracciole, M., & Young, B. J. Editors' Introduction: Allan Sekula and the Traffic in Photographs. *Grey Room*. 2014. № 55. P. 6–15.
11. Roberts, B. Production in view: Allan Sekula's Fish Story and the thawing of postmodernism. *Tate Papers*. 2012. № 18. P. 1–22.
12. Sekula, A. Reading an Archive. Photography between Labour and Capital. *The Photography Reader* / ed. by L. Wells. London, 2002. XXII, 466 p. P. 443–453.
13. Sekula, A. The traffic in photographs. *Art Journal*. 1981. T. 41. №. 1. P. 15–25.
14. Sekula, A., Tchen, J. Interview with Allan Sekula: Los Angeles, California, October 26, 2002. *International Labor and Working-Class History*. 2004. №. 66. P. 155–172.
15. Sekula, A. Fish Story. Published by Witte de With, Center for Contemporary Art / Richter Verlag, Rotterdam, Dusseldorf, Germany. No Date. [1995]. 206 p. [https://issuu.com/polinecia/docs/fish\\_story\\_allan\\_sekula](https://issuu.com/polinecia/docs/fish_story_allan_sekula)
16. Van Gelder, H. A matter of cleaning up: Treating history in the work of Allan Sekula and Jeff Wall. *History of Photography*. 2007. № 31(1). P. 68–80.
17. Van Gelder, H. Allan Sekula: Imagining a collective future. *Philosophy of Photography*. 2013. №4(1). P. 128–138.
18. Witt, A. Allan Sekula: Photographic Work. *Getty Research Journal*. 2021, № 14(1), 151–179.
19. Young, B. J. Sympathetic Materialism: Allan Sekula's Photo-Works, 1971–2000. Doctoral dissertation: Rhetoric in the Graduate Division of the University of California, Berkeley, 2018. 227 p.

#### REFERENCES

1. Markhaichuk N., Tarasov V. (2024). Fotoproiekt yak prostir reprezentatsii: metodolohiia manipulyativnoho zvernennia u dyskursi suchasnoi fotohrafii (na prykladi proiektiv Documenta 1950–1970-kh rokiv) [Photo project as a space of representation: methodology of manipulative appeal in the discourse of contemporary photography (on the example of Documenta projects of the 1950s–1970s)]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Kultura i mystetstvo*, 3(33). 247–253. [in Ukrainian].
2. Tarasov, V. V., Markhaichuk, N. V., & Konieva, M. (2021). Kolazh yak osnova tvorchoi metodyky Serhiia Paradzhanova. [Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov]. *Kultura Ukrainy*, 74. 81–89. [in Ukrainian].
3. Baker, P. (2018). Bouzouki Music: Allan Sekula and the Comics. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, (37), 1. 1–19.
4. Day, G., & Edwards, S. (2021). «Recoding the Sea»: Uneven and Combined Capitalism in the Work of Allan Sekula (Telegraph Version) 1. In: Chapman, A., & Hume, N. (Eds.) *Coding and Representation from the Nineteenth Century to the Present: Scrambled Messages: Routledge Studies in Cultural History*. 161–188.
5. Gilchrist, K. (2019). Allan Sekula: Photography, A Wonderfully Inadequate Medium. *Art Monthly*, (426). 29–30.
6. Hogan, S. (2022). How are Photographs Distinctive? In: *Photography*. University of Derby: Emerald Publishing Limited. 57–80.
7. Jang, S. (2019). Allan Sekula's Fish Story – visualizing globalization, intertextuality, and critical realism. *Photographies*, 12(3). 353–373.
8. Lee, R. (2021). Allan Sekula: Photography Against Illusion and Towards Critical Realism. *Academia Letters*, (700). 1–10.
9. Loewe, S. (2015). When protest becomes art: The contradictory transformations of the Occupy Movement at Documenta-13 and Berlin Biennale-7. *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, (1). 185–203.
10. Muracciole, M., & Young, B. J. (2014). Editors' Introduction: Allan Sekula and the Traffic in Photographs. *Grey Room*, (55). 6–15.
11. Roberts, B. (2012). Production in view: Allan Sekula's Fish Story and the thawing of postmodernism. *Tate Papers*, (18). 1–22.
12. Sekula, A. (2022). Reading an Archive. Photography between Labour and Capital. *The Photography Reader* / ed. by L. Wells. London, (XXII). 443–453.
13. Sekula, A. (1981). The traffic in photographs. *Art Journal*, (41). 15–25.
14. Sekula, A., Tchen, J. (2002). Interview with Allan Sekula: Los Angeles, California, October 26, 2002. *International Labor and Working-Class History*, (66). 155–172.
15. Sekula, A. (1995). Fish Story. Published by Witte de With, Center for Contemporary Art / Richter Verlag, Rotterdam, Dusseldorf, Germany. 206. URL: [https://issuu.com/polinecia/docs/fish\\_story\\_allan\\_sekula](https://issuu.com/polinecia/docs/fish_story_allan_sekula) [in Germany]
16. Van Gelder, H. (2007). A matter of cleaning up: Treating history in the work of Allan Sekula and Jeff Wall. *History of Photography*, 31(1). 68–80.
17. Van Gelder, H. (2013). Allan Sekula: Imagining a collective future. *Philosophy of Photography*, 4(1). 128–138.
18. Witt, A. (2021). Allan Sekula: Photographic Work. *Getty Research Journal*. 14(1). 151–179.
19. Young, B. J. (2018). Sympathetic Materialism: Allan Sekula's Photo-Works, 1971–2000. Doctoral dissertation: Rhetoric in the Graduate Division of the University of California, Berkeley. 227.