

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

| Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

Россия, Москва.

Российский государственный гуманитарный университет. Кафедра истории и теории культуры.

Доцент, кандидат культурологии.

Российский институт культурологии, старший научный сотрудник.

Russia, Moscow.

Russian State University for the Humanities.

History and Theory of Culture Department.

Russian Institute for Cultural Research. Associate Professor, PhD.

[gavr-oksana@yandex.ru](mailto:gavr-oksana@yandex.ru)

## ПОВСЕДНЕВНОСТЬ МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ФАНТАЗМОМ: ФОТОГРАФИИ ДЖУЛИ БЛЭКМОН

В статье на примере работ американского фотографа Джули Блэкмон, посвященных повседневной жизни семьи, рассматривается изменение критериев реальности в современной художественной фотографии. «Реальность» при этом рассматривается не как характеристика объекта изображения, а как режим визуального восприятия. В XX веке повседневность как сфера рутинного и повторяющегося изначально связана с документальной фотографией. С 1980-х годов для фиксации повседневности фотографы начинают открыто использовать постановочную съемку. В 2000-е годы широко задействована цифровая обработка изображения.

**Ключевые слова:** повседневность, фотография, постановочность, tableau, ирония, Джефф Уолл, Джули Блэкмон

### The Everyday between Reality and Phantasm: Julie Blackmon's Photographs

The article explores the changing criteria of reality in contemporary art photography using, as an example, the works of Julie Blackmon, an American photographer who focuses on daily family life. "Reality" is understood as a regime of visual perception, rather than a characteristic of the depicted object. In the 20<sup>th</sup> century, the everyday as a realm of routine and repetition was associated with documentary photography. Since the 1980s, however, photographers openly began using staged images to depict everyday experience. In the 2000s, digital processing is widely employed.

**Key words:** the everyday, photography, staged image, tableau, irony, Jeff Wall, Julie Blackmon

На выставке «Детство. Отрочество. Юность.»<sup>1</sup>, проходившей в 2010 году в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина, под фотографию было отведено всего два небольших зала, но при этом организаторы предложили посетителям довольно неожиданное решение. В первом зале были представлены детские фотографии Викторианской эпохи — знаменитые снимки, выполненные Льюисом Кэрроллом и Джулией Маргарет Кэмерон, в оригинальных отпечатках из коллекций британских музеев. Во втором — фотографии 2000-х годов, главным образом, из Чикагской галереи Кэтрин Эдельман.<sup>2</sup> «Пропущенным» оказался XX век в истории фотографической репрезентации детей и детства, и это выявило удивительное сходство работ XIX и начала XXI века. В обоих случаях искомым изображением становится сложно сконстру-

ированный образ, но при этом оказывается важным зафиксировать его именно при помощи техники фотографии.

Можно было бы сказать, что в обоих случаях менее актуальной является идея реальности, документа, а более востребованной — идея воображения, фантастического. Однако готовы ли мы считать фотографию всего лишь одной из техник создания изображения в ряду других (каковой ее, по всей видимости, считали Кэрролл и Кэмерон)? Или, несмотря на то, что, зачастую, и до момента съемки, и после, фотограф может вмешиваться в процесс создания изображения, непреложным остается тот факт, что в какой-то момент объект съемки находился перед камерой? Если верно последнее, от идеи реальности нам будет не так легко уйти.

Я хотела бы остановиться на работах только одного из фотографов, представленных на выставке, которые кажутся мне особенно интересными. Джули Блэкмон<sup>3</sup> привлекла к себе внимание в 2004 году снимками, запечатлевшими странные и одновременно узнаваемые сцены из жизни семьи, в которой много домочадцев, особенно детей. Что означает жить изо дня в

<sup>1</sup> Первоначально данный текст был подготовлен для международной конференции «Трансформирующееся детство: дискурсы и практики» (23 сентября — 3 октября 2011 г., Москва, С.-Петербург).

<sup>2</sup> В числе представленных на выставке фотографов были Владимир Клавихо-Телепнев (Россия), Джули Блэкмон (США), Аким Липотт (Германия), Кристоф Кларк и Виржини Пуньо (Франция). URL: <http://www.edelmangallery.com/cp-enfance.htm>

<sup>3</sup> URL: <http://www.edelmangallery.com/blackmon-main.htm>



## ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

| Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |



Фото 1. Джули Блэкмон. Камуфляж, 2006.

день рядом с детьми, каким открывается взгляду их мир, столь близкий, но и столь далекий? Слово «сцена» здесь использовано не случайно. Блэкмон работает в жанре «живой картины» (*tableau*).

Популярный в XIX веке вид развлечения для располагавших досугом людей — представление перед публикой «живых картин» — оказался невероятно привлекательным объектом для только что возникшей новой техники изображения, фотографии. Все участники представления стояли неподвижно, и, что едва ли не более важно, сцена была выстроена, она была уже рассчитана на зрителя. Кроме того, и сама фотография была способом проведения досуга. Именно в той среде, где были популярны «живые картины», распространяется любительская фотография. Таким просвещенным любителем был один из изобретателей фотографии, Генри Фокс Тальбот. Его многофигурные композиции, которые современными зрителями воспринимаются как сцены из жизни, были «живыми картинами».

К этому типу фотографии относятся снимки Льюиса Кэрролла и Джулии Маргарет Кэмерон. Хотя формально других зрителей, кроме фотографа, точнее объектива фотокамеры, не было, логика взгляда, которая управляла персонажами, существовала до камеры и помимо нее. Камера ее лишь фиксировала. Фотография показывала не саму запечатленную сцену, а представление об этой сцене. Именно поэтому Кэмерон не видела ничего странного в том, чтобы создавать при помощи фотографии портреты персонажей литературных произведений или сцены из священного писания.

Однако практика представления «живых картин» и ее связь с ранней фотографией, как и более широкий круг эстетических идей XVIII–XIX вв., водящих ситуацию представления «картины» перед взором зрителя, долгое время



Фото 2. Льюис Кэрролл. Алиса Лиддел в виде маленькой попрошайки, 1858. Из коллекции музея Метрополитен, Нью-Йорк.

оставались маргинальными сюжетами истории и теории фотографии. Вновь эта проблематика привлекла внимание исследователей и критиков только в конце 1980-х годов, когда стало очевидно, что актуальные тенденции в художественной фотографии заключаются во все более явном отклонении от логики документального изображения, предполагающего непосредственную связь с реальностью. Фотографы с 1980-х годов начинают с самыми разными целями прибегать к постановочности, а затем и компьютерной обработке изображения (хотя это не всегда может быть очевидным для зрителя). Для описания таких фотографий вновь вводится в оборот понятие *tableau*.<sup>4</sup>

Использованию формы *tableau* в современной фотографии в большой степени посвящены работы влиятельного американского художественного критика и историка искусства Майкла Фрида, в особенности его последняя книга с развернутым заглавием, отсылающим к поэтике заголовков XVIII века «Почему фотография как художественная форма значима сегодня,

<sup>4</sup> Считается, что первым современную фотографию связал с формой *tableau* французский художественный критик Жан-Франсуа Шевриер в 1989 году.



## ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

## | Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |

как никогда ранее».<sup>5</sup> Однако, как неоднократно подчеркивает сам автор и в текстах, и в устных выступлениях, эта книга самым тесным образом связана с более ранней работой Фрида, посвященной эстетической теории Дени Дидро.<sup>6</sup> Эффект сопоставления XVIII и XX веков здесь сродни эффекту соположения фотографий, скажем, Льюиса Кэрролла и Владимира Клявиho-Телепнева (оба изображают ту самую Алису?). Хронология перестает работать как простая последовательность, она предстает как множество «одновременностей»: одновременно актуализируются определенные идеи или практики, например семнадцатого и двадцатого веков, или шестнадцатого и двадцать первого. История ощутимым образом начинает менять свои функции и очертания.

Центральной в своих рассуждениях Майкл Фрид делает фигуру зрителя, точнее, фигуру зрения. Его интересует «глаз смотрящего» (beholder). Фрид подчеркивает, что нельзя дать единого определения тому, что такое *tableau*.<sup>7</sup> Дидро и последователи его эстетики считали образцовым изображение, где все персонажи погружены в собственные переживания и заботы, ничем не выдавая присутствие зрителя (absorption), как в «Клятве Горациев» Жака Луи Давида (1784) или жанровых полотен Шардена. Эдуард Мане в 1860-е годы полностью отказывается от этого приема и, напротив, разворачивает многих своих персонажей прямо к зрителю (facing). Однако и в том, и в другом случае, можно говорить о *tableau*. Здесь более значимо другое различие — между *tableau* как целостным произведением и наброском, фрагментом, где отдельному, законченному произведению противостоит множество взаимозаменяемых набросков или фрагментов, а направленному взгляду, скользкий, необязательный взгляд.<sup>8</sup> Именно акцентирование ситуации взгляда, направленного на изображение, водит проблематику *tableau*. И здесь я буду отходить от линии рассуждения Фрида, поскольку он все же занимается скульптурой и живописью, а там выделение объекта как целого, на которое направлен взгляд, присутствует всегда.

В фотографии мы сталкиваемся с другой ситуацией. На протяжении большей части своей истории фотография бытует, скорее, как фрагмент, чем законченное произведение. Фотографий много, один снимок отсылает другому. Очень многие снимки, особенно в эпоху их тиражирования устаиваются не более, чем мимолетного взгляда. И даже ранние студийные снимки столь небольшого размера, что они не могут диктовать зрителю свои условия. К тому же, они типовые и часто помещаются в альбомы, где одна фотография соперничает за внима-

ние с другой, а перелистывание и вовсе диктует собственный режим восприятия.

Возможно, именно поэтому Фрид, вслед за Шевриером подчеркивает значимость того факта, что в 1980-е годы фотографии увеличились в размере, и теперь они требуют целой стены. Действительно интересный вопрос, который при этом возникает, почему для фотографов, осуществлявших рефлексию медиума в 1970–1980-е годы — а именно это я понимаю под художественной формой фотографии — становится актуальной форма *tableau*? Иными словами, почему становится важным остановить скольжение взгляда<sup>9</sup> и сконцентрировать внимание на каком-то отдельном изображении?

Долгое время в XIX–XX веках фотография отвечала за идею документальности в изображении, иначе говоря, связь фотографии с реальностью не ставилась под сомнение.<sup>10</sup> Мне бы хотелось переформулировать сейчас это утверждение в терминах «взгляда». За реалистичность в фотографии отвечает не само изображение, а характер взгляда, который связан с условиями бытования фотографии и ее социальными функциями. Во многом, именно «открытость», подвижность фотографического взгляда, способность разных снимков отсылать друг к другу обеспечивает статус реальности. Еще более тесно эта характеристика фотографического взгляда связана с идеей повседневности<sup>11</sup>, для которой так важна не только общность опыта разных людей, но и повторяемость.

Обращение к форме *tableau* в фотографии 1970–1980-х годов свидетельствует не о движении фотографии на территорию искусства, а об изменении критериев реальности в фотографии, а значит в культуре в целом. Именно поэтому так интересны работы Джули Блэкмон, в которых идея повседневности в ее рутинности и повторяемости сочетается с формой *tableau*.

Блэкмон родилась в 1966 году в городе Спрингфилд, штат Миссури (США). Она получила художественное образование в университете в своем же городе, что для Америки, где принято уезжать учиться далеко от дома, скорее, редкость. После окончания учебы она продолжала жить там же, по специальности не работала, занималась воспитанием детей. Миссури — штат на Среднем Западе, граничащий со старым Югом. Даже в кратких текстах о Блэкмон всегда подчеркивается эта ее привязанность к месту, к семье: выросла в семье, где было 9 детей, сама воспитывает троих, но неподалеку живет еще и многочисленная родня, племянники и племянницы. Хотя семья и дети — тема универсальная, и это, безусловно, среди прочего, обеспечивает популярность ее работам, нельзя не учитывать специфически американский контекст этой темы. Мир семьи, который создает Блэкмон, тесно связан с большим количеством клише в американской послевоенной культуре, в том числе, клише визуальных. Ее работы являются одновременно критикой и комментарием к этим клише. Сама творческая биография Блэкмон прочитывается

<sup>5</sup> Fried M. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven; L.: Yale University Press, 2008. 410 p. Функцию введения читателя в проблематику выполняет первая глава, названная «Три начала», p. 5–35.

<sup>6</sup> Fried M. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder at the Age of Diderot*. Chicago: Chicago University Press, 1988. 268 p.

<sup>7</sup> 28 и 29 октября 2011 года в галерее Tate Modern в Лондоне проходила конференция «*Tableau*: живопись — фотография — объект», на которой выступал Фрид с докладом о форме *tableau*. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4ENEOifNzpl> Со сводным перечнем всех выступлений в рамках более широкой исследовательской программы, в которую входит эта конференция, «*Tableau Project*», можно познакомиться здесь: URL: <http://tableauproject.blogspot.com/>

<sup>8</sup> Fried M. *Manet's Modernism: or The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: Chicago University Press, 1998. P.266–280.

<sup>9</sup> В этом смысле механическое помещение какой угодно фотографии в рамку, а затем в музейное пространство, — спорный прием. Выставка фотографии требует от куратора сознательного решения, как в каждом конкретном случае должны быть организованы условия взгляда.

<sup>10</sup> Я понимаю, что документальность и реальность не полные синонимы, но здесь нет возможности говорить об этом более подробно.

<sup>11</sup> Кракауэр Э. *Природа фильма: Реабилитация физической реальности*. М.: Искусство, 1974.



## ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

## | Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |

ся как социальный комментарий к вопросу о роли женщины в обществе. Вот пример удачного сочетания заботы о детях и построения карьеры: история успеха. Во время интервью Блэкмон держится обычно очень просто, не отрицая собственной образованности, но не претендуя на исключительный авторитет.

В действительности, история более сложная, как это обычно бывает. Довольно интересно, как в случае Блэкмон, перемещается граница между приватным и публичным, фотографией как любительской практикой и фотографией как искусством. Так ли необычна мать, постоянно фотографирующая своих детей, особенно в современных условиях? В качестве аналога здесь можно назвать блоги многодетных матерей в интернете, которые неожиданно становятся популярными и приносят авторам читательский и коммерческий успех. Можно назвать немало примеров выстраивания концептуального корпуса работ внутри и вокруг собственной семьи, собственно, в американской послевоенной фотографии.

Своих детей, жену и друзей постоянно использовал в качестве моделей в 1950–1970-е годы Юджин Митчард.<sup>12</sup> Однако предметом его снимков не была жизнь его собственной семьи. Более близкий к Блэкмон пример, и хронологически, и типологически, Салли Манн. Ее альбом 1992 года *Immediate Family*, документирующий жизнь ее детей, вызвал неоднозначную реакцию (дети, девочки, часто представлены на ее фотографиях обнаженными). Салли Манн использует архаическую (XIX века) фотокамеру и фотографические процессы. Это создает довольно интересный эффект. Идея близости (*immediate family*), которая в альбоме представлена на тактильном уровне через ту же наготу, через то расстояние, на которое камера может приблизиться к ребенку в самые неожиданные моменты, сочетается с наличием дистанции, которую обеспечивает архаическая<sup>13</sup> техника. Замедление взгляда зрителя для меня указывает на тот общий сдвиг критериев реальности, который еще более последовательно обнаруживается в работах Блэкмон. Собственно, Блэкмон начинала в 1990–2000-е годы с черно-белой фотографии, ориентируясь, как кажется, именно на Салли Манн.<sup>14</sup> Однако настоящее признание приходит к Блэкмон, когда она переходит на цветную фотографию и обращается к форме *tableau*. Хотя у Блэкмон есть серии, одна из самых известных “*Domestic Vacations*”, форма *tableau*, как мы указывали выше, противостоит идее серии, множественности изображений.<sup>15</sup>

При этом важно принимать во внимание, что Блэкмон уже на поколение отстоит от фотографов, начинавших работать с формой *tableau* в 1970–1980-е годы. Наиболее влиятельной фигурой среди них был и остается канадский фотограф Джефф Уолл<sup>16</sup>, один из главных героев в книге Майкла Фрида 2008 года.

<sup>12</sup> Гавришина О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 84–97.

<sup>13</sup> Архаичность техники у Манн связана и с идеей старого Американского Юга.

<sup>14</sup> URL: [http://www.mocp.org/collections/mpp/blackmon\\_julie.php](http://www.mocp.org/collections/mpp/blackmon_julie.php)

<sup>15</sup> В этом отношении работы Блэкмон ближе к работам Тины Барни 1980–1990-х годов, которая также снимала свою семью. Барни работала в цвете и использовала ранний вариант формы *tableau* (для зрителя эффект постановочности не всегда очевиден).

<sup>16</sup> В 2005/2006 году прошла ретроспектива Джеффа Уолла в галерее Tate Modern в Лондоне, в 2007 году — персональная выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке. URL: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>



Фото 3. Салли Манн. Из альбома *Immediate Family*, 1992.

Работы Уолла, историка искусства по образованию, представляют невероятно плодотворную почву для рассуждения об условиях и природе взгляда в фотографии.<sup>17</sup> Он использует постановочность и многоступенчатую компьютерную обработку, собирая изображение из нескольких предварительно отснятых фрагментов. У ряда работ Уолла есть прямые прототипы из числа живописных<sup>18</sup> или графических произведений, при том что связь между работами разных эпох не так уж очевидна. Многие зрители испытывают изрядное потрясение в момент предъявления им прототипа.

В середине 2000-х годов, когда слава Уолла достигает зенита, Джули Блэкмон только начинает выставляться. В чем-то ее работы очень похожи на работы Уолла. Она также предварительно отдельно снимает всех персонажей, необходимые предметы и детали интерьера, а затем собирает их в общую рамку. К ее работам также прекрасно подходит характеристика персонажей как целиком поглощенных своими заботами и ощущениями (*absorption*), которую Майкл Фрид применяет к работам Уолла. У ее работ также есть как конкретные прототипы<sup>19</sup>, так и общий образец. С отсылки к полотнам голландского живопис-

org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/ Сайт предоставляет замечательную возможность рассматривания фотографий в мельчайших подробностях, что так важно для формы *tableau*. В Москве в 2007 году несколько куда более скромных работ Уолла было представлено в рамках Второй московской биеннале современного искусства. Замечательным обрамлением для вставленных в лайтбоксы изображений кажущихся заурядными бытовых поверхностей стали залы анфилады главного здания Музея Архитектуры им. Щусева. Затемнение, необходимое для экспонирования лайтбокс подчеркивало эффект «картинности».

<sup>17</sup> В 2007 году специальный выпуск (Vol.30.1) Джеффу Уоллу посвятил *Oxford Art Journal*.

<sup>18</sup> Пожалуй, самую известную пару составляют *Picture for Women* (1979) Джеффа Уолла и *Бар в «Фолы-Бержер»* (1882) Эдуарда Мане.

<sup>19</sup> Работа *PC* (Персональный компьютер) 2005 года отсылает к *Менинам* Веласкеса 1656 года. Читателю, вероятно, не нужно напоминать о знаменитом тексте о *Менинах* Мишеля Фуко в первой главе «Слов и вещей». На месте зеркала, в котором у Веласкеса отражалась едва видимая королевская чета, присутствие которой, тем не менее, организует изображение, у Джули Блэкмон мы видим экран работающего компьютера.



## ЦИФРОВАЯ КУЛЬТУРА / DIGITAL CULTURE

ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

| Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |



Фото 4. Джефф Уолл. Picture for Women, 1979.



Фото 5. Эдуард Мане. Бар в «Фоли-Бержер», 1882.

ца XVII века Яна Стена Блэкмон начинает свое художественное кредо.<sup>20</sup>

Еще более важно, что и Уолл, и Блэкмон работают со значениями повседневности<sup>21</sup>, при этом представляют повседневность в форме *tableau*. К 1980-м года режим реальности начинает утрачивать связь с подвижным взглядом. Фотографических и электронных изображений становится слишком много. Уже не надо переходить к другому изображению, чтобы ввести идею движения и смысловой взаимосвязи. В отдельно взятом изображении уже содержится другие.<sup>22</sup> Именно поэтому оказывается востребованной форма *tableau*.

Однако и эта форма претерпевает изменения в 2000-е годы. У Блэкмон большой размер не играет уже такого значения. Собственно, выбор среднего формата в ее работах оказался мне свежим и интересным приемом на выставке в Пушкин-

<sup>20</sup> URL: <http://www.edelmangallery.com/blackmon-bio.htm>

<sup>21</sup> Roberts J. The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998. P. 184–198. Раздел, посвященный Уоллу, озаглавлен «Социальная патология повседневной жизни».

<sup>22</sup> Гавришина О. В. Империя света... С.135–145.



Фото 6. Джефф Уолл. Передразнивающий, 1982.

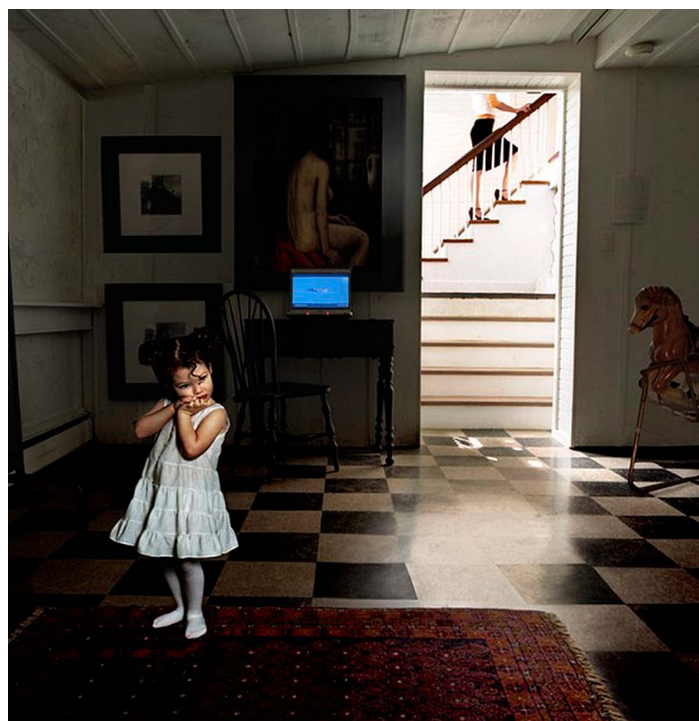


Фото 7. Джули Блэкмон. PC, 2005.

ском музее.<sup>23</sup> В этом смысле, уместна аналогия с «малыми» голландцами. Не случайно ее работы оказываются уместными в рекламном или популярном журнале или на мониторе домашнего компьютера. И хотя некоторые критики считают, что это снижает ценность ее работ, мне так не кажется. Есть и жанровое соответствие. Масштаб вопросов, которые ставит Блэкмон, не сопоставим с уровнем социальной критики, которую можно

<sup>23</sup> Так и в галерее Кэтрин Эдельман предлагается приобрести отпечатки разного размера. URL: <http://www.edelmangallery.com/blackmonp.htm> Понятно, что с возрастанием размера уменьшается количество отпечатков в тираже и возрастает цена.



ГАВРИШИНА Оксана Вячеславовна / Oksana GAVRISHINA

## | Повседневность между реальностью и фантазмом: фотографии Джули Блэкмон |

обнаружить в работах Уолла. Но в этом не только слабость, но и сила ее *tableau*. Они легко пересекают границы высокого и низкого, сохраняя проблематику «взгляда». Проще говоря, они побуждают к внимательному разглядыванию, к остановке самых разных зрителей.

Кроме того, уменьшение масштаба вводит элемент иронии, можно даже сказать пародии, по отношению к большеформатным *tableau* фотографов предыдущего поколения. Но ирония эта направлена не только на институт современного искусства, «серьезных» фотографов и критиков. Она направлена на саму Блэкмон. В одной из более поздних работ на стене «висит» — на самом деле вмонтирована — ее более ранняя знаковая работа «Американская готика», отсылающая к известному одноименному живописному полотну Гранта Вуда 1930 года. Наконец, эта ирония направлена и на зрителя. Начиная с Вольтера, но в особенности у романтиков, ирония — прием, позволяющий переда-

вать сложные, противоречивые значения. Применительно к сфере визуальной ирония означает еще и дистанцию, замедляющую взгляд зрителя. Работы Блэкмон еще удерживают вместе идею реальности и фотографическое изображение. Хотя кажется, что фотография уже бесконечно удалась от реальности, и скоро эта связь прервется, пока мы еще отличаем изображения, в основе которых лежит фотография, от тех, что построены на других принципах. Можно сказать, что увеличивающееся удаление фотографии от самой себя пока усиливает связь с реальностью, а не ослабляет ее. Остановка взгляда означает не статичность, а наложение очень большого числа повторенных траекторий движения взгляда. Подобно тому, как на снятых на очень длинной выдержке фотографиях Хироси Сугимото показ кинофильма в полном людях кинотеатре оборачивается в отпечатке пустым залом с сияющим мерным светом пустым экраном. Так у Блэкмон повседневность воплощается в форме *tableau*.

