DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |

Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7–9
Старший преподаватель Института истории
Кандидат искусствоведения
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
E-mail: d.o.martynova@gmail.com

МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ПОГРАНИЧНОГО В ФОТОГРАФИЯХ И ИНСТАЛЛЯЦИЯХ АНН ВЕРОНИКИ ЯНССЕНС И КЭТРИН ЯСС

В статье проанализирована материальность пограничного в творчестве современных художниц Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс. Объектом исследования являются фотографии и инсталляции Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс, а предметом – взаимоотношения репрезентативного и нерепрезентативного, материального и нематериального в их творчестве. Снимки Янссенс сравниваются с ее инсталляциями, вызывающими зрительные галлюцинации у зрителя. В результате проведенного анализа было установлено, что как в инсталляциях, так и в фотографиях Анн Вероника Янссенс и Кэтрин Ясс используют свет для трансформации и анализа пространства и его восприятия зрителем. Янссенс стремится развенчать окуляроцентричность визуального медиума, а также использовать возможности психологии зрения для непартиципаторного воздействия на посетителя. Свет в ее произведениях становится лиминальным, пороговым, очищающим, а фотодокументации как манифестируют телесность субъекта в пространстве, так и показывают уничтожение его самости внутри туманного пространства. Инсталляции Янссенс основаны на распределении света и цвета в пространстве, на сильных стробоскопических импульсах, раздражающих зрение, уничтожающих объекты, а фотография выступает как индекс, собирающий самость индивида и привязывающий его к locus agendi. Фото выступает в этом контексте как сетчатка. В случае с Кэтрин Ясс материальность фотографии манифестируется с помощью обращения к материалам: фотография в её творчестве – своеобразная скульптура, которую меняет либо сама фотограф, либо среда, в которую она помещает снимок.

Ключевые слова: Анн Вероника Янссенс, Кэтрин Ясс, фотография, материальность в визуальной культуре, пограничность в искусстве, световые инсталляции, искусство XX века, визуальные коммуникации.

Объектом настоящего исследования являются фотографии и инсталляции современных фотохудожниц Анн Вероники Янссенс (род. 1956) и Кэтрин Ясс (род. 1963), а предметом – взаимоотношения видимого и невидимого, материального и нематериального в их творчестве. Научная проблема настоящей статьи связана с тем, что в 2010–2020-е гг. все чаще появляются перформансы, инсталляции и фотопроекты, в которых авторы стремятся зафиксировать ускользающие от глаза феномены, при этом используя невизуальные способы. Достаточно вспомнить проект бруклинской художницы Хизер Дьюи-Хагборг (род. 1982), во время которого она реконструировала облик людей, чьи ДНК она обнаружила на улице, создала их «фотороботы»[1]. Конечно, такие по-

[1] Heather Dewey-Hagborg. Probably Chelsea. — URL: https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea (Accessed: 17.02.2025).

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

пытки не новы: можно вспомнить экспериментальные фотографии сюрреалистов, например рэйографии Ман Рэя, в которых он «лепит» светом объекты, лишая их привычной бытовой или социальной функций. Все приведённые произведения – объекты вмешательства, чья материальность манифестировалась пространственными ограничениями галерей или медиумов. Кроме того, все работы подчёркивают важность детализации и материализации предметности изображения. Однако в современных научных работах тема взаимосвязи материального и нематериального в инсталляциях не находит отклика, как и тема роли фотографии в таких процессах. В связи с этим целью автора этой публикации является изучение воплощения материальности невидимого с помощью фотографии в творчестве А.В. Янссенс и К. Ясс.

В 2020-е гг., в связи с социальными и поколенческими изменениями, пограничность стала одной из важных тем: цифровизация «дематериализует» окружающее, уничтожая их достоверность и вещественность. В какой-то степени любой цифровой объект становится ярким примером «обряда перехода»[2]: «открытым пространством для игры мысли, чувства и воли», своеобразными «моделями миропонимания»[3]. Однако в 1970–1990-е гг. наблюдался иной подход к пороговым темам. Так, Диана Арбус в цикле фотографий «Без названия» 1970–1971 гг. пытается отразить безумие, заставить ощутить его посредством изображения. Однако в случае с этим циклом речь идет, скорее, о попытках заставить зрителя почувствовать то, что запечатлено на носителе, то есть эмоции и телесные ощущения материализуются посредством зафиксированного образа. Однако ряд мастеров XXI века, напротив, стремятся передать ощущение перехода посредством самого медиума. К таким мастерам относится британо-бельгийская художница Анн Вероника Янссенс, начавшая свой творческий путь в 1980-е гг. С помощью фотографии Янссенс стремится сделать невидимое видимым, обнажить скрытые от глаза явления, то есть, сами ее работы являются медиаторами между видимым и невидимым. Это связано с тем, что художница начинала свою деятельность с создания световых конструкций, пытаясь с помощью света изменить отношение зрителя к самому себе и окружающему пространству. Во многом подобный метод совпадает с методами других фотографов поколения Янссенс, например лондонского фотографа Кэтрин Ясс, которая с помощью медицинских лайтбоксов и манипуляций с пленкой и негативами пытается продемонстрировать скрытые пространственные явления. Так, в серии «Списанные» 2011 года Ясс фотографирует автомобильный салон и танцевальную студию перед их сносом. После разрушения построек, Ясс разместила фотографии вокруг мест, где они до этого были, и забрала их только через несколько недель. На фотографии активно воздействовала окружающая среда, и их поверхность материализовала произошедшие со зданиями и местностью изменения; сами снимки подверглись разрушению, как и здания.

Российскому зрителю Янссенс известна благодаря биеннале Манифеста-10, проходившей в 2014 году в Санкт-Петербурге. В рамках биеннале Янссенс представила публике скульптуры-«аквариумы», которые были частью ее световых проекций. Наполненные парафиновым маслом и дистиллированной водой, они вызывали дифракцию и рефракцию света, что позволяло мерцать бликам на стенах музея. По

[2] van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*.The University of Chicago Press. P. 10–12.
[3] Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Transaction Publishers. P. 128–129.

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

выражению самой Янссенс, она стремится избежать в своем творчестве «тирании объектов» и «властной материальности»[4], в связи с чем она с конца 1990-х гг. стала работать с довольно эфемерными средствами: потоками света и облаками пара, создавая своеобразные «туманные скульптуры». «Туманные скульптуры» – плотный, подсвеченный в пустом зале пар. Такая среда становится для посетителя опасной, дестабилизирует его и может вызывать тревогу в силу того, что зритель дезориентирован в пространстве и его сенсорное восприятие меняется. Янссенс пытается изменить окуляроцентричное восприятие действительности зрителем, заставляя его вполне визуальными средствами обратится к осязательному и аудиальному познаниям пространства. Самое яркое произведение из «туманных скульптур и инсталляций» – “yellowbluepink”, выполненная в 2015 году для выставки лондонского музея Wellcome под названием «Состояния души: прослеживание границ сознания». В этой работе основным средством Янссенс также был свет, с помощью которого она будто бы лишала зрителя зрения, заставляя его пережить тревожное состояние. Свет и пар в работе Янссенс были настолько яркими и плотными, что проблемы со зрительным восприятием во время нахождения в сконструированном пространстве ощущались некоторыми как временная слепота, чему даже была посвящена статья в журнале “Lancet”[5].

В 1999 году Янссенс создала такую же дестабилизирующую среду у ворот ремонтируемой церкви[6] (работа называется «Агорафобия»): она установила большие зеркала у них и предложила зрителям изучить пространство посредством зеркал, что дезориентировало и порой даже вызывало головокружение. Дезориентация – это, конечно, пороговое состояние, в котором субъект стремится пересобрать себя, найти точку опоры, но из-за световых и пространственных раздражителей не может. Сама Янссенс так писала об этом важном для понимания ее творчества состоянии: «Сознание, рефлексы, значения, психология – вот темы, составляющие ядро моих экспериментов. Расширяя границы восприятия, делая видимым невидимое, эти эксперименты служат переходом из одной реальности в другую. В центре их – вопрос о пороге между двумя состояниями восприятия, между тенью и светом, определенным и неопределенным, тишиной и взрывом, – о пороге, где образ самоуничтожается»[7]. Задача Янссенс – посредством невизуальных способов уничтожить привычное восприятие того или иного образа, если не подвергнуть его материальность разрушению, то хотя бы вызвать сомнения насчёт реальности, физического воплощения этого объекта.

В работе 2020 года «Закат Б» Янссенс представляет панели, изготовленные из двух слоёв ребристого стекла, включающего в себя комбинацию цветных ПВХ-фильтров. Такое сочетание создаёт эффект переливания и глубокой игры света и цвета внутри стекла. Таким способом Янссенс стремится подчеркнуть материальность света, его пространственность,

[4] Ann Veronica Janssens: Illuminating the Masses // AnOther. URL: https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses (дата обращения: 21.12.2024).
[5] Martin, C. Ann Veronica Janssens: yellowbluepink // Lancet. – 2016. – Vol. 15. – № 9. – P. 908.
[6] Pontégnie, A. Ann Veronica Janssens. Superspace // Art-Forum. – 1999. – Vol. 38. – № 4. – P. 156–157.
[7] Анна Вероника Янсенс // Манифеста 10 = Manifesta 10. The European Biennial of Contemporary Art: Европейская биеннале современного искусства. Государственный Эрмитаж: каталог. – СПб.: Фонд «Эрмитаж-XXI», 2014. – С. 142.

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

зависимость от материальных объектов. В 2013 году Янссенс создаёт серию из четырех цифровых фотоотпечатков под названием «Светофильтры». В ней она анализирует неуловимую и неосязаемую природу света. На каждом отпечатке фотограф запечатлела тёмное окружение, на котором появляются яркие круговые свечения, окружённые аурами из разных цветов. Такие снимки похожи, скорее, на медицинские таблицы, созданные специальным прибором: будто своеобразным анализатором света на сетчатке. Подобными образами Янссенс демонстрирует материальную форму света, заставляя зрителя задуматься о качествах света, его формах и тонких вариациях, насколько по-разному воспринимает цвет камера и человеческий глаз (не говоря о том, что разные глаза по-разному видят те или иные цвета).

Со временем Янссенс пытается материализовать свет, как основной источник человеческого зрительного восприятия, совмещая свои инсталляции с собственными же фотографиями. Так, в 2001 году она совмещает две работы: «Велосипеды» и «Фосфену», которые по сей день экспонируются вместе. Получившаяся инсталляция представляет собой пять велосипедов со светоотражающими вставками на колесах, на которых могут прокатиться посетители, и фотографии людей с закрытыми пальцами глазами. Во время катания на велосипеде колеса отражают свет на стены, пол и фотографию. Использование именно такого сюжета в фотографии не случайно. Его можно сравнить с циклом фотографий Софи Калль «Слепые» 1986 года, посвященным детям с нарушениями и потерей зрения. В этом цикле Калль, как и всегда, совместила нарратив и изображение. Всех детей она спрашивала о том, что для них идеал красоты, текстово и фотографически демонстрируя их ответы. Калль заострила в этой серии внимание наблюдателей на том, что и она, и зритель крадут это изображение у представленных на фотографии детей, а сама идея красоты не имеет буквального воплощения. С помощью этой серии француженка рассуждает со зрителем о сущности зрения и его важности в познании мира, а также о сущности «фотоглаза» и его значения для тех, кто не может зрительно познавать мир.

В черно-белой фотографии «Фосфена» с изображением двух мужчин, давящих пальцами на свои глаза, Янссенс также рассуждает о важности зрения. Как и в своих инсталляциях, где с помощью пара и дыма она создает ощущение небытия, здесь визуально представлено нарушение формулы «я вижу, следовательно, я понимаю». Буквально фосфены – это цветные пятна различных конфигураций, которые появляются в темноте при закрытых глазах. Фосфены можно вызвать искусственно: достаточно легко нажать на глазные яблоки, когда веки прикрыты, что и делают мужчины на фотографии Янссенс. Как и Калль, она показывает зрителю на фотографии феномен, который на самом носителе не запечатлен, мы можем только предполагать, что речь идёт о нём благодаря визуализации и тексту. Однако Янссенс идёт дальше французской коллеги: она материализует предполагаемые фосфены с фотографии в пространстве галереи. Катаясь по залу на велосипедах, зрители видят блики света разной формы, не осознавая, что они сами являются причиной этих материализованных фосфен. В подобном решении художницы можно увидеть и отсылки к ранним фотографическим техникам: аналоговая фотография запечатлевала следы солнечного света, который отражался объектами из реального мира. В этом ключе фотография часто понималась как инструмент для углубления человеческих знаний и контроля

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

над материальным миром. С помощью собственного тела люди также контролировали материализацию фосфенов с фотографий в пространстве галереи. Таким образом, феномен с фотографии материализовался в пространстве, а сама фотография из объекта превратилась в активного соучаствующего телесным процессам зрителя субъекта.

Ещё одна инсталляция Янссенс, в которой использована фотография, – «Голубой блеск» 2020 года[8], подготовленная специально для выставки «Ярко-розовая бирюза». Инсталляция представляет собой россыпь из отражающих голубых блёсток, хаотично разбросанных по полу галереи и напоминающих прибрежные волны. Работа «играет» только при освещении, которое заставляет блёстки мерцать, отбрасывать блики на стены и менять оттенки вокруг себя. Рядом с блёстками Янссенс разместила фотографию повернутого спиной человека, опирающегося на белую стену. Таким образом, Янссенс показывает свершенный акт: от подобного размещения объектов в пространстве создается ощущение, что это сфотографированный контролирует поток блёсток, именно он – причина исходящего от них сияния. Таким образом, выявляется материальность и фото, и сияния, исходящего от рассыпанных блёсток[9]. В своих работах с фотографиями Янссенс специально подчёркивает роль фотографии как средства репрезентации по сравнению с неуловимыми явлениями, создаваемыми ее инсталляциями. Шаткость, изменчивость света, его зависимость от ряда факторов стабилизируется присутствием фото, таким образом, фото становится своеобразным «гарантом спокойствия» в таких нестабильных, шатких, пороговых художественных произведениях. Увидев оптические игры, зритель легко может объяснить их природу, взглянув на визуальные и материальные «улики» – фотографии. Таким образом, в случае с Янссенс фотография не теряет свои сингулярность и достоверность, а напротив, становится единственным объектом, подтверждающим то, что увидел зритель, позволяющим ему пересобрать себя. Здесь Янссенс в какой-то степени обращается к приему, напоминающему прием из кинематографа: в кино, когда героя показывают крупным планом, зритель понимает, что это своеобразное проникновение в душу героя, близкое знакомство с его сущностью. Однако часто, напротив, иррациональной мимикой и словами герой отталкивает зрителя. Создается эффект «далёкого-близкого»: интимное приближение, прямой взгляд героя не гарантируют понимания его характера и роли в фильме. Снимки физически связаны с пространством и светом и расшифровывают происходящее, ими можно манипулировать, обмениваться, то есть они стимулируют акт репрезентации в пространстве галереи, создавая для каждого зрителя индивидуальную историю Снимки создают смысл, передающийся в процессе взаимодействия с ними и элементами инсталляций, сделанных специально для них. То есть фото, вроде бы, объясняет происходящее, но при этом сами световые инсталляции вновь и вновь могут дезориентировать зрителя из-за физического воздействия, раздражения его сетчатки.

Этот же прием характеризует фотодокументации инсталляций Янссенс. Чаще всего документируют взаимодействие зрителя или самой художницы с паром и светом. Так, во время

[8] Ann Veronica Janssens // Mennour. URL: https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark (дата обращения: 23.12.2024).

[9] Подробнее о материальности подсветки: Давыдова, О.С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя // Studia Culturae. – 2018. – Вып. 4 (34). – С. 121.

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

выставки «Сентябрь» 2007 года была сделана фотография «Сентябрь. Купание в красном цвете». В рамках экспозиции Янссенс предлагала зрителю погрузиться в пространство, окутанное красным туманом. Блуждание без ориентира по пространству с размытыми границами заставляло зрителя переосмыслить свой сенсорный опыт. Кроме того, плотность тумана приводила к головокружению и ощущению погружения в бесконечность. Параллельно демонстрировалась серия коротких видеороликов: абстрактных изображений, визуальных эффектов, которые являлись попытками уловить скрытое как от глаза, так и от камеры. Аудиодорожка из видео была ориентиром для зрителей, своеобразной помощью в определении границ пространства. На фотографии было запечатлено путешествие девушки по красному туману. Зритель видит лишь нечёткий контур её тела, туман, окутывающий комнату, еле различим. Таким образом, фотодокументации как манифестируют телесность субъекта в красном мареве, так и показывают уничтожение его самости внутри туманного пространства.

В случае же с Ясс можно также наблюдать развитие визуализации скрытых от глаза феноменов, но другими средствами. На протяжении всего своего творческого пути Ясс исследует с помощью фотофиксации влияние архитектуры на психологические состояния человека. Для этого она экспериментирует с цветовой обработкой и способами экспонирования снимков. Так, Ясс создаёт изображения путём наложения негатива и позитива одного и того же объекта, снятого с интервалом в несколько секунд. Такой приём позволяет показать своеобразные «сумеречные зоны» помещений, что вызывает эмоциональный отклик у зрителя. Например, в серии «Коридоры» 1994 года, в которой Ясс запечатлела коридоры психиатрической больницы в Лондоне, она пытается показать в пространстве между позитивом и негативом, по её собственным словам, то, что позволит зрителю понять своё отношение к больницам[10]. Помимо этого, расфокус, вибрирующее стены создали эффект движения помещения. Эти фотографии она выставляла в световых коробах, которые подсвечивали негативные, будто бы скрытые от глаза части запечатлённых коридоров, а также «материализовывали», связывали изображённое с окружающим пространством и зрителем. Такими способами Ясс показывает, что фотография часто неспособна передать многое в окружающем мире, ставя под вопрос объективность зрительного восприятия и, в то же время, акцентируя объектность самой фотографии. Ведь подобные манипуляции с фото показывают, что это уже больше предмет, а не обычный снимок, сделанный с помощью камеры. Такая фотография не просто демонстрирует какой-то образ, она заявляет о себе как о независимом объекте, способном меняться. Подобный постконцептуальный подход к исследованию среды связан с идеей скульптурности фотографии. Ясс специально манипулирует снимком словно Големом, часто ухудшая качество изображений, подчёркивая его материальность трёхмерность, объектность и активность. По этим же причинам она намеренно использует аналоговые процессы, устраивая мастер-классы и демонстрируя свою студию и специфические способы создания различных фотографий для галереи Тейт. В связи с этим снимки Ясс, как и дагерротипы, уникальны, это зачастую единичные изображения (Ясс контролирует даже вторичное использование своих работ: с 2014 года она просит роялти за любое их ис-

[10] Manchester, E. Catherine Yass “Corridors” // Tate. URL: https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069 (Accessed: 02.02.2025)

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

пользование). Например, в сериях «Ларёк» (1996) и «Камера» (1998) фотограф фиксирует испещрённые граффити, пятнами и следами времени стены мясного рынка и тюрьмы, намеренно деформируя и царапая плёнку. Таким же деформациям Ясс подвергла и кинопленку в видеоработе «Спуск» 2002 года, которая была снята на подъёмном кране, медленно опускающегося вдоль стены здания в лондонском районе Кэнэри-Уорф. Она снимала её на плёнку Super 16 для лучшей передачи текстуры бетона и намеренно выпустила работы на DVD. В процессе показа DVD царапается, собирает пыль, деформируется, а следовательно, каждый раз фильм другой, он сам становится объектом, меняющимся с течением времени. Такой же приём был использован Ясс в серии снимков «Выведенный из эксплуатации» 2011 года. Она сфотографировала автосалон и танцевальную студию до их сноса. После разрушения зданий она разместила их снимки до по всему участку с руинами и забрала снимки оттуда спустя несколько недель. В этом контексте снимок стал самоценным материалом, которым манипулирует даже не художник, а сама среда. Тем самым Ясс показывает, что любая среда – форма коммуникации, любой, даже искусственный объект предельно материален и меняется от любого воздействия.

Таким образом, инсталляции и фотографии Янссенс связаны с концепцией стирания как означающего жеста, своеобразной эстетикой безмолвия[11]. Инсталляции Янссенс основаны на распределении света и цвета в пространстве, на сильных стробоскопических импульсах, раздражающих зрение, уничтожающих объекты, а фотография выступает как индекс, собирающий самость индивида и привязывающий его к locus agendi. Фото становится в этом контексте своеобразной сетчаткой[12]. В случае с Кэтрин Ясс материальность фотографии манифестируется с помощью обращения к материалам: фотография в её творчестве – своеобразная скульптура, которую меняет либо сама фотограф, либо среда, в которую она помещает снимок. В сериях, посвящённых анализу влияния пространств на человека, Ясс стремиться с помощью совмещения позитива и негатива материализовать невидимые человеку «слепые зоны» в окружающих его пространствах. Таким образом, материальность никогда не определяется как нечто стабильное, предопределенное или чисто физическое, она всегда возникает в результате сенсорного контакта с воспринимающим субъектом.

Список литературы

Heather Dewey-Hagborg. Probably Chelsea. URL: https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea (Accessed: 17.02.2025).

van Gennep, A. (1960). The Rites of Passage.The University of Chicago Press.

Turner, V. (1969). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Transaction Publishers.

Ann Veronica Janssens: Illuminating the Masses. AnOther. https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses (Accessed: 21.12.2024).

[11] Dekker, E. The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the Works of Marcel Broodthaers // Contemporary Aesthetics. – 2018. – Vol. 16. URL: https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics (дата обращения: 25.12.2024).

[12] О дематериализации в работах Янссенс писал Фредерик Мофра, см.: Мофра, Ф. Неокитч // Художественный журнал. – 2005. – № 60. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677 (дата обращения: 15.01.2025).

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

Дарья Олеговна МАРТЫНОВА

| Материализация пограничного в фотографиях и инсталляциях Анн Вероники Янссенс и Кэтрин Ясс |

Martin, C. (2016). Ann Veronica Janssens: yellowbluepink. Lancet. Vol. 15. № 9. 908.

Pontégnie, A. (1999). Ann Veronica Janssens. Superspace. ArtForum. Vol. 38. № 4. 156–157.

Анна Вероника Янсенс // Манифеста 10 = Manifesta 10. The European Biennial of Contemporary Art : Европейская биеннале современного искусства. Государственный Эрмитаж: каталог. – СПб.: Фонд «Эрмитаж-XXI», 2014. – 224 с.

Ann Veronica Janssens. Mennour. https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark (Accessed: 23.12.2024).

Давыдова, О.С. Материальность фотографического образа: поврежденные негативы, индексальность, тело зрителя / О.С. Давыдова // Studia Culturae. – 2018. – Вып. 4 (34). – С. 118–127.

Manchester E. Catherine Yass “Corridors” // Tate. URL: https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069 (Accessed: 02.02.2025)

Dekker, E. (2018). The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the The Aesthetics of Silence: A Matter of Spatial Critique in the Works of Marcel Broodthaers. Contemporary Aesthetics. Vol. 16. https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics (Accessed: 25.12.2024).

Мофра, Ф. Неокитч / Ф. Мофра // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – URL: https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677 (дата обращения: 15.11.2025).

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

Daria O. MARTYNOVA

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya Embankment (Universitetskaya naberezhnaya), Saint Petersburg, 199034, Russian Federation
Senior Lecturer at the Institute of History
PhD (in Art Studies)
ORCID ID: 0000-0003-0426-6458
E-mail: d.o.martynova@gmail.com

THE MATERIALIZATION OF THE BORDERLINE IN PHOTOGRAPHS AND INSTALLATIONS BY ANN VERONICA JANSSENS AND CATHERINE YASS

This article analyzes the concept of the borderline in the works of contemporary artists Ann Veronica Janssens and Catherine Yass. The focus of the study are the photographs and installations created by these artists, and the main topic is the relationship between the representational and non-representational, tangible and intangible elements in their works. Janssens's images will be compared to her installations, which create visual hallucinations for the viewer.

As a result of the analysis, it has been found that both Janssens and Yass use light in their installations and photographs to transform and explore space and how it is perceived by the viewer. They aim to challenge the ocular-centric nature of the visual medium and to utilize the possibilities of visual psychology to create a non-judgmental interaction with their audience. The light in her work becomes liminal, threshold, purifying, and the photographic documentation both manifests the physicality of the subject in space and shows the destruction of their self within a foggy environment. Janssens' installations are based on the distribution of light and color in space, strong stroboscopic pulses that disturb vision and destroy objects. Photography acts as an index that captures the individual's identity and binds them to a specific location. In this context, the photo acts as a retina.

In the case of Catherine Yass, the physicality of photography is evident through the use of materials. Photography in her work acts as a kind of sculpture, changed either by the artist herself or the environment in which she places the image.

Key words: Ann Veronica Janssens, Catherine Yass, photography, materiality in visual culture, borderline in art, light installations, art of the twentieth century, visual communications.

References

Dewey-Hagborg, H. Probably Chelsea. https://deweyhagborg.com/projects/probably-chelsea

van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Transaction Publishers.

Janssens, A. V. (2016, January 15). Illuminating the Masses. *AnOther*. https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses

Martin, C. (2016). Ann Veronica Janssens: yellowbluepink. *Lancet*, 15 (9): 908.

Pontégnie, A. (1999). Ann Veronica Janssens. Superspace. *ArtForum*, 38 (4): 156–157.

Anna Veronika Jansens. (2014). *Manifesta 10 = Manifesta 10. The European biennial of contemporary art: Evropejskaja biennale sovremennogo iskusstva*. Gosudarstvennyj Ermitazh: katalog. Fond “Jermitazh-XXI”. (In Russian).

Janssens, A V. *Mennour*. URL: https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens/exhibition-view-of-hot-pink-turquoise-louisiana-museum-of-modern-art-denmark

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.

DOI: 10.52173/2079-1100_2025_1_89

Daria O. MARTYNOVA

| The Materialization of the Borderline in photographs and installations by Ann Veronica Janssens and Catherine Yass |

Davydova, O. S. (2018). Material'nost' fotograficheskogo obraza: povrezhdennye negativy, indeksal'nost', telo zritelja [The materiality of the photographic image: damaged negatives, indexicity, the viewer's body]. *Studia Culturae*, 4 (34): 118–127. (In Russian).

Manchester, E. Catherine Yass "Corridors". *Tate*. URL: https://www.tate.org.uk/art/artworks/yass-corridors-t07069

Dekker, E. (2018). The Aesthetics of silence: A matter of spatial critique in the aesthetics of silence: A matter of spatial critique in the works of Marcel Broodthaers. *Contemporary Aesthetics*, 16: 8. https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=liberalarts_contempaesthetics

Mofra, F. (2005). Neokitch [Neokitch]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 60. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/677 (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2025. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2025. For Private Use Only.