

Міністерство освіти і науки України
Національний університет “Києво-Могилянська академія”
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Курсова робота на тему:
«Репрезентація реальності в сюрреалістичній фотографії Лі Міллер та Дори
Маар»



Виконала:
студентка ФГН-3
Суворова Анастасія Максимівна
Науковий керівник:
Павліченко Надія Валеріївна

ЗМІСТ

Вступ.....	3
I. Явище «сюрреалізму» та його принципи в контексті мистецтва фотографії...	5
I.1 Особливості фотографії в сюрреалізмі.....	5
I.2 Концепція судомної краси.....	10
II. Особистість та творчість Лі Міллер.....	14
II.1 Біографія.....	14
II.2 Репрезентація реальності в фотографіях Лі Міллер 1930-их років: елемент відчуження та дистанціювання.....	16
II.3 Репрезентація реальності в фотографіях Лі Міллер 1940-их років: концепція судомної краси в воєнній фотографії.....	22
III. Особистість та творчість Дори Маар.....	30
III.1 Біографія.....	30
III.2 Репрезентація реальності в фотографіях Дори Маар.....	31
Висновки.....	41
Список використаної літератури.....	43
Медіаграфія.....	46
Додатки.....	47

ВСТУП

Актуальність. Сюрреалістична фотографія надзвичайно вплинула на подальший розвиток мистецтва фотографії, вона відкривала нові техніки, експериментувала з формою та сюжетом. Роботи Лі Міллер та Дори Маар в свою чергу вплинули на мистецтво сюрреалістичної фотографії, їхня творчість відкриває цікаві підходи до репрезентації реальності та конструювання сюрреальності. Дослідження їхньої творчості, їхніх методів та підходів до транслювання реальності в фотографії є важливим з історичної точки зору, для повноцінного розуміння сюрреалістичної фотографії, як явища, а також з точки зору їх впливу на мистецтво фотографії.

Ступінь наукової розробки. В україномовному науковому середовищі досліджень творчості Лі Міллер та Дори Маар майже немає. В англomовному вони є, однак переважно у формі есе без детального аналізу, оскільки дослідження сюрреалістичної фотографії найчастіше надають перевагу найбільш популярним особистостям цього напрямку (таким як Ман Рей), в той час як творчості інших фотографів і фотографинь, що також вплинули на цей напрям та розвиток фотографії, надають менше уваги.

Об'єкт і предмет. Об'єктом дослідження було обрано творчий доробок Лі Міллер та Дори Маар. Предметом дослідження є способи репрезентації реальності у сюрреалістичній фотографії Лі Міллер та Дори Маар.

Історичні межі. Лі Міллер 1930-ті - 1940-ві рр.; Дора Маар 1931-1936 рр.

Мета і завдання. Метою дослідження є аналіз того, як сюрреалістична фотографія Лі Міллер та Дори Маар транслює реальність, яка проблематика підіймається в їхніх роботах, які техніки для цього використовуються, а також довести актуальність досліджень їх творчості. Дана мета передбачає такі завдання:

- Визначити поняття «сюрреалізму» та його принципи в контексті мистецтва фотографії

- Дослідити як репрезентувалася реальність за допомогою форми в сюрреалістичній фотографії
- Розглянути творчість Лі Міллер
- Дослідити як репрезентувалася реальність в творчості Лі Міллер, в виборі об'єктів, моделей, композиції та методах зйомки (дослідити на конкретних прикладах)
- Розглянути творчість Дори Маар
- Дослідити як репрезентувалася реальність в творчості Дори Маар, в виборі об'єктів, моделей, композиції та методах зйомки (дослідити на конкретних прикладах)
- Дослідити особливості їх творчості і те як їх роботи вплинули на мистецтво фотографії

Метод. Аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення; історичний, описовий, порівняльний методи.

I. ЯВИЩЕ «СЮРРЕАЛІЗМУ» ТА ЙОГО ПРИНЦИПИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ФОТОГРАФІЇ

I.1 Особливості фотографії в сюрреалізмі

Сюрреалізм – авангардний напрям, який з'явився в 1920-ті роки і який значно вплинув на подальший розвиток мистецтва. Сюрреалізм переважно базується на ідеях ірраціоналізму, автоматизму, концепції «судомної краси» та сюрреальності. Мистецтво сюрреалізму – мистецтво, яке переважно базується на створенні особливої «надреальності» (сюрреальності), викривленої, ірраціональної реальності, в якій причинно-наслідкові зв'язки будуються нетиповим чином.

Цікавим чином фотографія, яка вважається одним з найбільш документальних видів мистецтва, майже одразу була схвалена сюрреалістами, на відміну від живопису. Як зазначає Авер'янова, саме в 1920-ті роки фотографія була відкрита, як актуальний та самостійний вид мистецтва. В епоху модернізму мистецтво намагалось не транслювати реальність, а створювати нові методи її репрезентації та інтерпретації [1]. Ставлення до фотографії було двояким, бо фотографія так чи інакше залежить від свого реального референта, і експерименти з фотографією дадаїстів та сюрреалістів були зосереджені саме на способах подолання цієї залежності [1].

Щоб розуміти, як сприймалося мистецтво фотографії в момент появи сюрреалізму, важливо зазначити, як до неї ставився інший важливий авангардний напрям – дадаїзм. Цікаву точку зору надає Авер'янова в статті «Ман Рэй. Искусство стратегий» («Ман Рей. Мистецтво стратегій») 2018 року, щодо того, як саме мистецтво фотографії бачили дадаїсти. Вона описує одну з тенденцій дадаїзму, коли витвір мистецтва не створюється, а назначається, тим самим «конвертуючи буденність в мистецтво за допомогою символічної

трансформації» [1], що найкраще всього було втілене в реді-мейд. Авер'янова посилається на думку Руйє і його порівняння фотографії з реді-мейдом, в тому контексті, що обидва види мистецтва використовують звичайні речі, як художній матеріал, але якщо реді-мейд виокремлює певну річ з-поміж інших, то фотографія використовує не саму річ, а її копію [1]. Для прикладу вона наводить твори сюрреаліста Ман Рея, який працював як з фотографією, так і з реді-мейдами, і в творчості якого найбільш яскраво простежується їх схожість [1]. Ця ідея також певним чином співзвучна з концепцією «знайденого об'єкту», яка стає провідною в сюрреалістичній фотографії.

Тристан Тцара, який мав провідну роль в дадаїзмі, описував фотографію так: «Коли все, що люди називають мистецтвом охопив ревматизм, фотограф запалив тисячі свічок у своїй лампі, і чутливий папір поступово ввібрав темряву між формами деяких повсякденних предметів. Ним було винайдено силу свіжого і ніжного спалаху блискавки, яка була важливіша за всі сузір'я, що призначені для наших візуальних задоволень» [39]. Позиція Тристана Тцара досить співзвучна з позицією Сальвадора Далі в есе «Фотография — свободное творчество духа» («Фотографія вільної творчості») 1986 року, та з баченням багатьох інших сюрреалістів.

Ставлення до фотографії в сюрреалізмі було схожим зі ставленням до неї дадаїстів. Андре Бретон, засновник цього напрямку, автор великої кількості статей з теорії сюрреалізму, в тому числі автор відомого «Маніфесту сюрреалізму» 1924 року, досить схвально ставився до мистецтва фотографії в контексті сюрреалізму. Як зазначає Розалінд Краус, з двох людей, яких Бретон називає першими справжніми сюрреалістами (Макс Ернст і Ман Рей), один був фотографом [9; 102]. Бретону також належить відома фраза: «Коли ж всі книги, які хоч чогось варті, перестануть ілюструватися малюнками і почнуть виходити тільки з фотографіями?» [9; 102]. Варто зазначити, що після цього висловлення, наступні три великі його твори виходять з фотографіями замість ілюстрацій («Надя» (1928р.), «Сполучені посудини» (1932р.) та «Божевільне кохання» (1937р.)) [9; 102].

Окрім Андре Бретона, інші відомі представники сюрреалізму також схвально ставилися до фотографії як до сюрреалістичного виду мистецтва. Наприклад, Сальвадор Далі описував фотографію, як кульмінацію поетичного мистецтва: «У наше століття, коли живопис все ще тупцює в області проб і помилок, фотоапарат миттєво дає практичні результати. Фотографія з невичерпної фантазією освоює форми нових предметів, які на площині полотна залишаються всього лише символами» [8]. У своєму есе, присвяченому фотографії, Сальвадор Далі формулює думку, що сюрреалізм в мистецтві фотографії в багатьох аспектах навіть перевершує сюрреалізм в мистецтві живопису [8]. Не дивлячись на досить метафоричну форму написання цього есе, там має місце думка, яка для багатьох сюрреалістів була визначною в контексті осмислення мистецтва сюрреалістичної фотографії: саме механізм фотоапарату, який є посередником між фотографом та його творінням, втілює в собі ідею автоматизму. Умовно кажучи фотограф ніби працює в співавторстві з фотоапаратом.

На думку дослідниці І. Шик, сюрреалісти позитивно ставилися до фотографії через те, що фотографія використовує механічний спосіб створення твору, в якому мінімально задіяна суб'єктивність фотографа [16; 10].

Щоб зрозуміти, чому сюрреалісти визначили мистецтво фотографії як те, що підходить для створення сюрреальності, варто проаналізувати автоматизм — метод створення твору мимоволі, коли автор не контролює процес творення. Формування твору за методом автоматизму не має підпорядковуватися ніяким етичним та моральним міркуванням, а також раціональному аналізу або контролю з боку розуму. На думку Андре Бретона, при автоматизмі твір створюється за допомогою не розуму, а несвідомого людини.

Автоматизм був створений на основі багатьох джерел: він має схожі риси з певними спіритичними практиками та психіатричною практикою гіпнозу, а також частково базується на методі «вільних асоціацій» Фрейда про що згадується в самому «Маніфесті сюрреалізму» 1924 року [19].

Автоматизм є одним з найбільш важливих аспектів концепції сюрреалізму, що підтверджується маніфестом Андре Бретона: «Сюрреалізм. Чистий психічний автоматизм, що має на меті висловити, або усно, або письмово, або іншим способом, реальне функціонування думки»[19]. В цій цитаті можна побачити, що А. Бретон буквально ототожнює поняття «сюрреалізму» та «автоматизму».

Як зазначалося вище, визнання мистецтва фотографії в контексті сюрреалізму базувалося як раз на ідеї автоматизму, який виражається в механізації процесу створення фотографії та відсутності повного контролю з боку фотографа.

Дослідниця сюрреалістичної фотографії І. Шик в статті ««Мир фантомов»: автоматизм в експериментальной сюрреалистической фотографии» (««Світ фантомів»: автоматизм в експериментальній сюрреалістичній фотографії») 2019 року детально аналізує те, які аналогії має фотографія з автоматичним письмом. Вона зазначає, що автоматизм процесу створення фотографії полягає в фізико-хімічних процесах які необхідні для створення фотографії[14]. Але найбільш важливим є те, що в процесі створення фотографії, за аналогією з автоматичним письмом, в ролі несвідомого виступає сама Реальність, що «записується на фотографічній пластині» [14]. Також зближає фотографію з автоматичним письмом наявність певних «зміщень» в відображенні реальності, певних її викривлень. Таким чином фотографія апелює до «оптично-несвідомого», про яке говорить Беньямін в «Краткой истории фотографии» (Коротка історія фотографії)(1931). Несвідоме виражається в різниці бачення ока та камери: камера має можливість схопити те, що не можна побачити або складно побачити оком[4]. Несвідоме в фотографії розкриває себе так само як в автоматичному письмі. Схожу думку висловлює Розалінд Краус, аналізуючи те, як фотографія розширює можливості ока, але при цьому передає іншу реальність, «витісняє людину як суб'єкта бачення» [9; 121].

Сюрреалістична фотографія протягом існування видозмінювалася та розвивалася. Дослідниця І. Шик пропонує розділити історію сюрреалістичної фотографії на чотири етапи: 1) 1920-ті, 2) 1930-ті, 3) 1940–1950-ті, 4) 1960–1970-ті роки. На першому етапі – 1920-ті роки – сюрреалістична фотографія шукає нові способи бачення дійсності і розвивається як частина фотографії «Нового бачення» [16; 3]. Це період постійних експериментів, завдяки яким з'являються рейаграми (безкамерна фотографія) та соляризація, розвивається негативна печать, фотомонтаж. Також саме в цей період з'являється «сюрреалістична документалістика», в якій потім проявить себе Лі Міллер. У 1930-ті роки сюрреалізм визнається одним з провідних міжнародних художніх напрямів, що призводить до появи різних регіональних версій сюрреалістичної фотографії [16; 3]. Сюрреалізм популяризується та значною мірою комерціалізується [16; 3]. У 1940–1950-ті роки сюрреалістична фотографія переосмислюється в зв'язку з Другою світовою війною та соціально-політичними змінами, до яких вона призвела [16; 4]. На перший план виступає документальна сюрреалістична фотографія [16; 4]. У 1960–1970-ті роки в сюрреалістичній фотографії відбувається перехід «від модерністської парадигми до постмодерністської», з'являється велика кількість нових фотографів-сюрреалістів, які переосмислюють сюрреалістичні ідеї і надають їм нові сенси [16; 4].

Сюрреалістична фотографія мала набір певних специфічних технік, які допомагали в створенні сюрреальності: соляризація, фотомонтаж, подвійна експозиція, негативна печать, фотограми, тощо. Окремо варто зазначити про фотомонтаж. Саме в фотомонтажі втілюється сюрреалістичний принцип «дивовижних зіставлень» [16; 80]. Фотомонтаж – це техніка, яка допомагала саме конструювати сюрреальність, створювати її. Фотомонтажі найчастіше намагалися робити таким чином, щоб місця склеюк та зіставлень не були помітні – таким чином створюється ілюзія того, що це було дійсно сфотографовано, знайдено, а не сконструйовано. В фотомонтажі знаходить вираження принцип «зіткнення образів», певне протиставлення, яке посилює

емоційність зображення та створює нові сенси[16; 83]. І. Шик зазначає також, що фотомонтажам притаманна певна специфічна сновидійна атмосфера, яка влучно втілює ідеї Андре Бретона стосовно мистецтва сюрреалізму[16; 83].

Ставлення до сюрреалістичної фотографії є неоднозначним. Наприклад, на думку Руйє в 1920-ті роки фотографія як документ все ще переважала над іншими формами фотографії, особливо в контексті зв'язку «фотографії-документа» з пресою [13]. Він зазначає, що фотографія в 1920-ті легко ввійшла в економіку та промисловість, а головним способом використання фотографії стає ілюстрація, яка переважає над експериментальною та художньою фотографією [13]. Для Руйє авангардна фотографія, особливо у вигляді фотомонтажу та фотограмм, є лише передвістям злиття фотографії і мистецтва, яке відбулося в 1980-ті роки [13].

Важливою статтею в контексті осмислення сюрреалістичної фотографії є стаття Розалінд Краусс «Фотографічні умови сюрреалізму», щор була опублікована як розділ її книги «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» («Справжність авангарду і інші модерністські міфи») 1985 року. В цій статті вона аналізує те, як саме сюрреалізм виражається в фотографії і загалом яке місце займає фотографія в сюрреалізмі. Вона починає з того що аналізує те, як Андре Бретон ставився до фотографії, як характеризував та визначав поняття сюрреалізму; вона акцентує на протиставленні зору та письма, а також протиставленні сприйняття та репрезентації [9; 99]. На її думку в концепціях сюрреалізму Бретона має місце страх перед репрезетацією, як обманом, хоча в той самий час репрезентація лежить в основі «судомної краси» [9; 101]. Краусс висуває тезу, що саме в фотографії, яка передає досвід природи як знака, природи як репрезентації, можна знайти вирішення протиріч в концепціях сюрреалізму [9; 120].

I.2 Концепція судомної краси

Якщо у першому «Маніфесті сюрреалізму»(1924), основною концепцією проголошується автоматизм, то пізніше Бретон створює нову концепцію: «чудове», яке знаходить вираження в понятті «судомної краси». На думку дослідника Хела Фостера, «чудове» Бретона не просто доповнило існуючі концепції сюрреалізму, а замінило та витіснило автоматизм [16; 26]. Хоча це звучить досить радикально і хоча автоматизм залишається одним з основних положень сюрреалізму, все ж таки акцент дійсно зміщується на «судомну красу».

Концепція чудового, яка втілилася в поняття судомної краси була описана Бретоном в «Божевільному коханні» (1937). Дослідник Хел Фостер порівнює «чудове» за Бретоном з «жахливим» за Фрейдом, тобто як «дивне, невмотивоване відчуття неспокою, що виникає при зустрічі з чимось колись знайомим, але давно забутим» [16; 26]. Прикладами цього «чудового» Бретон називає манекени та руїни, які сповнені протиріч і які є «колапсом «природного і культурного», «живого і неживого», що демонструє «іманентність смерті в житті» і «зустріч руху зі спокоєм» [16; 26].

На думку Луї Арагона, відомого поета сюрреалізму, концепція «чудового» будується на певній відмові від однієї реальності та розвитком в іншій [29]; коли щось буденне перетворюється на сюрреалістичне, звичайне на незвичне [29].

Саме з поняття «чудового» виникає «судомна», або «конвульсивна», краса. В книзі «Надя», в якій вперше з'являється феномен судомної краси, Бретон пише: «Краса буде КОНВУЛЬСИВНОЮ або не буде зовсім» [6; 9], а в «Божевільному коханні» конкретизує: «Конвульсивна краса буде невинно-еротичною, збуджено-спокійною, чарівно-буденною - або її не буде зовсім» [6; 9]. За Бретоном для створення ефекту конвульсивної краси потрібно «злиття руху зі спокоєм і живого з неживим», а також «гостро сприйнятий момент відкриття чогось нового, при спокої, що наступив після відмови від рішення» [16; 64]. І. Шик також зазначає, що конвульсивна краса, як частина

«чудового», має трансгресивний характер і прагне перш за все вибити глядача з колії [16; 64]. Трансгресія виявляє себе в таких вираженнях судомної краси, як екстаз, еротизм, смерть, божевілля та насильство [16; 64].

Саме концепція «судомної краси» найбільш вдало виразила себе в сюрреалістичній фотографії.

Судомна краса має три аспекти. Перший – це міметичність, відсилання. Як приклад Бретон наводить мімікрію коралів Великого бар'єрного рифа, що імітують рослини, а також «Імператорську мантию» - гігантське покривало з мінералів в гроті, де природні складки схожі на завіси [6]. Розалінд Краус зазначає, що в цих прикладах мімікрія є результатом виробництва знаків в природі, коли одне природне явище стає репрезентацією іншого [9].

Другим аспектом є перерваний рух – явище, коли об'єкт на фотографії втрачає свої основні характеристики, є бракованим; коли предмет, який має перебувати в русі, виявляється зупиненим. Приклад, який наводить Бретон, це фотографія покинутого потягу в лісі. В цій фотографії виражаються усі описані Бретоном умови та характеристики судомної краси: «Образ, що поєднує в собі живе і неживе, природне і створене людиною, і служить наочною ілюстрацією реваншу природи з властивим їй прагненням повернутися до свого попереднього положення над прогресом, ірраціонального над раціональним» [16; 65]. Потяг втрачає свою основну характеристику і стає «знаком тієї реальності, якою він більше не володіє» [9]. Другий приклад, це танцівниця, що кружляє в танці і яку фотографія «зупинила», відобразила статичною – тут так само є вираженням «злиття руху зі спокоєм».

Третій аспект судомної краси це «знайдений об'єкт» - «коли посланець із зовнішнього світу несе в собі інформацію, з якої адресат дізнається про своє власне бажання» [9; 117]; знайдений об'єкт є знаком цього прихованого бажання, він допомагає суб'єкту усвідомити своє бажання, свій внутрішній потяг. Як приклад Бретон описує те, як він і А. Джакометті знайшли на блошиному ринку маску, яка допомогла Джакометті завершити свою скульптуру і яку потім задіяв в своїх роботах Ман Рей, а також ложку, яка

виглядає як черевик і надзвичайно вразила Бретона. Ці два об'єкти, знайдені в зовнішньому світі, несподівано відкрили їм обом певні особисті асоціації, особисті бажання, які були в них давно, але залишались непоміченими. Концепція знайденого об'єкта найбільш влучно розкриває себе в мистецтві фотографії: бо сама фотографія, не тільки сюрреалістична, зосереджена на пошуку якогось конкретного об'єкту та його виокремленні [16; 34].

Цікавим є те, що концепція «знайденого об'єкту» може відсилати як до індивідуальних бажань несвідомого, так і до колективних. І. Шик зазначає, що найчастіше знайденими об'єктами виступали певні повсякденні старі чи зламані речі або ті, що вийшли з вжитку [16; 58]. Знайденими об'єктами також часто були застарілі зображення, плакати, афіші або навіть інші фотографії, які отримували нові сенси, коли виривалися з контексту – ці речі знаходили, їм «надавали друге життя» [16; 58].

Судомна краса в різних своїх проявах є одним з ключових понять для мистецтва сюрреалізму. Вона містить в собі перетин несуміжного (живе-неживе, рухоме-нерухоме), складну систему асоціацій, знаків та посилянь, а також може одночасно виражати як біль, так і насолоду. Судомна краса в усіх своїх аспектах яскраво-виражена в творчості Лі Міллер та Дори Маар.

I. ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧІСТЬ ЛІ МІЛЛЕР

II.1 Біографія

Лі Міллер – фотограф, яка працювала з сюрреалістичною фотографією і яка стала пізніше відома завдяки її воєнним репортажам протягом Другої Світової війни. Дослідження біографії Лі Міллер є важливим в контексті її мистецтва.

Лі Міллер народилася в 1907 році в родині Теодора і Флоренс Міллер. Стосунки Лі Міллер з її батьком були досить суперечливими: з однієї сторони саме батько, фотограф та інженер Теодор Міллер, навчив доньку мистецтву фотографії та виявив в неї хист до цього, але з іншої він часто фотографував свою доньку оголеною, коли вона була в досить зрілому віці (двадцять років). У дитинстві, а саме у віці семи років, Міллер була зґвалтована другом родини, після чого захворіла на гонорею [20].

У 1925 році Міллер переїхала до Парижу і вступила до Школи сценічного мистецтва Ладіслаас Медьеса, де отримала корисні знання та досвід стосовно сценографії [20]. У 1926 році повернулася в Нью-Йорк і приєдналася до «експериментального театру», а в віці дев'ятнадцяти років записатися до Ліги студентів-художників Нью-Йорка на Манхеттені, де вивчала живопис [20].

Свою кар'єру Лі Міллер розпочала в Нью-Йорку, як модель журналу «Vogue», куди її запросив працювати сам засновник видавничого Дому Conde Nast, з яким вона випадково познайомилася на вулиці [20]. Міллер працювала моделлю в таких фотографів, як Арнольд Генті, Ніколас Мюррей і Едвард Стейхен. Фотографії з нею розташовувалися на обкладинках американського і британського видань «Vogue» в березні 1927 року, але після скандалу стосовно її фотографії в рекламі тампонів «Kotex», Міллер переїхала до Парижу [20].

Саме в Парижі вона вперше починає реалізовувати себе як фотографа. Початком для цього було її знайомство з Ман Реєм – одним з найбільш відомих фотографів-сюрреалістів на той момент. В 1929 році вона стає його ученицею і моделлю. Саме Ман Рей навчив Міллер мистецтву сюрреалістичної фотографії, він вчив її тим технікам, які використовував сам, а також концепції «судомної краси». Рей вчив Міллер, що краса може ховатись навіть в жахливому і потворному, а те, що має робити фотограф - це шукати «момент, кут, або оточення, що розкриває цю красу» [27; 210]. Під керівництвом Ман Рея Міллер починає фотографувати сама.

Також саме в Парижі відбувається її знайомство з представниками сюрреалізму. Там вона знайомиться з П. Елюаром, М. Ернстом, Ж. Міро та Пікасо і грає роль у визначному сюрреалістичному фільмі Кокто «Кров поета».

В цей період Лі Міллер випадково відкриває соляризацію – техніку, яка змінює місцями негативні і позитивні частини фотографії та створює обриси, які посилюють контраст світла і темряви. За словами Міллер, під час проявлення фотографії, вона побачила мишу та вимкнула світло раніше, ніж було треба, що призвело до того, що фотографію засвітило. Показавши результат випадкової соляризації Ман Рею, вони прийшли до висновку, що це техніка, яку варто було б розвивати. Експериментуючи вдвох вони створюють найбільш відомі на сьогоднішній день соляризовані фотографії, а сама соляризація досить швидко стає однією з найбільш популярних технік в сюрреалістичній фотографії.

Через розрив з Ман Реєм Лі Міллер в 1932 році повертається до Нью-Йорку, де відкриває свою фотостудію і два роки працює, як фотограф та модель. У 1934 році вона виходить заміж за єгипетського магната Азіз Бея, та переїжджає з ним до Каїру. Саме фотографії цього періоду виявляють її як самодостатнього фотографа-сюрреаліста.

В 1943 році Лі Міллер, яка працювала переважно в студіях, стає акредитованим воєнним кореспондентом для журналу «Vogue» і з Девідом Шерманом, фотожурналістом журналу «Life», робить зйомки воєнних дій.

Міллер була присутньою та фотографувала звільнення Парижа, битву при Сен-Мало, польові шпиталі в Нормандії і звільнення концентраційних таборів Дахау і Бухенвальд [20]. Вона була однією з небагатьох воєнних журналістів-жінок, що робили фотографії на передовій. Свої фотографії вона надсилала до «Vogue» з єдиною приміткою: «Повірте, що це правда» [20].

Після війни Міллер почала страждати від посттравматичного синдрому та алкоголізму. Вона майже перестала фотографувати, народила сина і до кінця свого життя жила зі своєю родиною в Сассексі, періодично приймаючи в себе в гостях таких своїх знайомих, як Пікассо, Ман Рей, Генрі Мур, Жан Дюбюффе, Доротея Таннінг, Макс Ернст та інші [20].

Її син, Ентоні Пенроуз, дізнався про кар'єру своєї матері та вперше побачив її роботи лише після її смерті. Пенроуз створив архів фотографій його матері, видав її біографію і саме завдяки йому на творчість Лі Міллер знову звернули увагу.

II.2 Репрезентація реальності в фотографіях Лі Міллер 1930-х років: елемент відчуження та дистанціювання

Вражаюче життя Лі Міллер – все ще центральний об'єкт багатьох досліджень про неї. Досліджують та акцентують увагу на її травматичному досвіді, її стосунках з Ман Реєм, знайомству з Пікасо та іншими видатними митцями. Її біографію варто досліджувати в контексті її творчості, але саме таких робіт небагато. Майже не досліджений вплив Ман Рея на її творчість – усі дослідження про них позиціонують Міллер як музу, але не як митця. Лі Міллер, як фотограф, була довгий час забута і не дивлячись на зусилля її сина, творчість Міллер все ще не достатньо досліджена.

На початку 1930-х років Лі Міллер починає реалізовувати себе в сюрреалістичній фотографії. У цей період вона була ученицею Ман Рея і він мав на неї неабиякий вплив, що досить помітно в її творчості.

Гарним прикладом її робіт в той період є її невелика серія фотографій оголеної натури, тіло на фотографіях виглядає деформованим, зміненим (Див. додатки 1 та 2). На першій – «Untitled [Nude back]» (Без назви [Оголена чорна]) (Див. додаток 1) – темне волосся моделі зливається з чорним фоном, що створює ілюзію відсутності голови. Межі тіла зливаються і при довгому розгляданні тіло на фотографії ніби перестає бути схожим на тіло, воно ніби знаходиться в повільному процесі перетворення на щось інше.

Подібний підхід до зображення оголеного тіла був поширений серед сюрреалістів. Наприклад, фотографія Ман Рея «Primacy of Matter over Thought» (Першість справи над думкою) 1929 року (Див. додаток 3). Через певне освітлення та ефект соляризації тіло моделі на фотографії також виглядає химерним, волосся частково виглядає природно, частково освітлене до білого кольору, одна рука виглядає природно, друга викривлена, ніби зламана або частково відірвана від тіла; пальці видимі лише на половину – далі вони перериваються білим фоном. Білі обриси навколо фігури візуально лишають картину продовження – відображена реальність обривається, не доходить до краю фотографії. Все разом це створює неприродне зображення: тіло на фотографії перестає сприйматися як тіло, у нього відсутнє відчуття тілесності. Головна героїня спить і її тіло ніби саме перетворюється на сновидіння, знаходячись на певній проміжній стадії. У цьому контексті фотографія відсилає до реальності, так само як фантазія про предмет відсилає до цього предмету.

Але, якщо повернутись до Лі Міллер, то ще більше цей ефект виражається в фотографії «Nude bent forward [thought to be Noma Rathner]» (Оголена, що нахилена вперед [скоріш за все Номат Ратнер]) (Див. додаток 2). Тут має місце не просто ілюзія химерності тіла, тут найбільш яскраво вираженим є мотив перетворення. На верхній половині фотографії тіло ще є пізнаваним, але нижня через освітлення є повністю деформованою. На

фотографії ніби відбувається процес перетворення тіла. Тут знаходить відображення концепція «чудового» за Бретоном: тіло на фотографії втрачає свої основні характеристики, не виглядає тілом; тіло, як живий об'єкт не виглядає живим на фотографії, а ніби знаходиться в проміжному стані між життям та смертю. Також на цій фотографії частково виражає себе один з аспектів «судомної краси», а саме міметичність. Тіло на фотографії ніби імітує інший об'єкт або відсилає до іншого об'єкту - воно не є собою.

І. Шик так коментує оголені натури в роботах Ман Рея і Лі Міллер: «Всі знімки, таким чином, об'єднує те, що людська фігура на них позбавляється індивідуальності, вони «обезголовлені»; в ній підкреслюється тваринне і тілесне, а не людське і інтелектуальне» [16; 72].

Цікавим є також автопортрет Міллер «Self portrait» 1930 року (Див. додаток 4). На фотографії завдяки її позі та певному освітленню, через яке тіло виглядає неприродно білим та сяючим, її оголена натура виглядає як мармурова статуя. Ця фотографія певним чином відсилає до образу манекенів в сюрреалістичній фотографії, а саме зіткнення живого та неживого, природнього та штучного. Ця фотографія також співзвучна з роллю Лі Міллер в фільмі «Кров поета», де вона грає статую.

Але важливим є те, що цей автопортрет вибивається з основних тенденцій зображення жіночого тіла в сюрреалістичній фотографії. Жіночі образи в сюрреалістичній фотографії найчастіше певним чином об'єктивізуються, фетишизуються. Не дивлячись на окремі приклади, такі як фотографія *Assia en masque blanc suspendue à un anneau* (Асія в білій масці, що висить на кільці) (Див. додаток 17) Маар, переважно жіночі образи в роботах Міллер та Маар відрізняються від того, як їх зображували інші фотографи-сюрреалісти. Це також відмічає дослідниця І. Шик, вона зазначає, що творчості жінок-фотографів в сюрреалізмі притаманні певні спроби деконструувати міфи про жінку і жіночу сексуальність [16; 132].

Фотографії 1930-х Лі Міллер можна умовно розділити на портретну та пейзажну зйомки. На портретах зображені переважно її друзі або випадкові

знайомі – ці фотографії більше нагадують просто дружню зйомку, «фотографії на пам'ять». Сюррелістичне світовідчуття знаходить відображення саме в її пейзажних зйомках.

Після заміжжя з Азіз Бесм, Міллер переїжджає до Каїру, де в об'єктиві її фотоапарату попадають пустельні пейзажі та міські вулиці. На цих фотографіях майже відсутні люди, і навіть якщо вони є – вони не грають там основну роль. Вулиці міста, що зображені на її фотографіях виглядають безлюдними і пустельними – головними об'єктами виступають будівлі або окремі речі.

Фотографіям Лі Міллер цього періоду притаманний елемент відчуження. Будівлі виглядають відчуженими від людей, люди – один від одного; пустеля – як головний образ та кульмінація цього відчуження виглядає не мертвою, але й не живою, вона ніби знаходиться в проміжному стані і є відчуженою від будь-яких об'єктів чи істот.

Лі Міллер зображає пустелю переважно у вигляді фрагментованих знімків природних візерунків на піску. На відміну від фотографії «Desert scene» (Див. додаток 5), на двох інших фотографіях (Див. додатки 6 та 7) відсутнє відчуття вражаючої безкрайності пустелі, яке найчастіше намагаються передати. На цих фотографіях сліди на піску схожі на певні знаки чи сліди, що не підлягають розшифруванню. Відчуття безкрайності піску присутнє на фотографії «Sand» (Див. додаток 8) і до того ж воно посилюється відчуттям безкрайності моря – цей перехід від піску до води плавний, межа розмита і від цього пісок та вода утворюють єдине полотно; також це відчуття підсилюється небом. На цій фотографії небо, пісок та вода замінюють одне одного, переходять один в одне і утворюють нескінченне полотно пустельності.

На фотографії «Sand and water» (Див. додаток 9) пісок та вода зняті близько, але за рахунок маленької білої мушлі, яка яскраво виділяється на їх фоні, відчуття нескінченності, відчуття великого простору не втрачається; мушля виглядає маленькою та незахищеною, завдяки їй навіть при такому ракурсі пісок та вода не втрачають своєї сили. Цю фотографію також можна було б розглянути в контексті «знайденого об'єкту» – коли випадковий об'єкт

відкриває людині її потаємні відчуття чи бажання. Навіть якщо не брати до уваги просту аналогію опозиції малого великому, протиставлення маленької людини великому світу, ця фотографія просякнута неабияким відчуттям самотності та безсилля, що в певній мірі співзвучно з тим, як описувала свій стан Лі Міллер в цей період.

Міський пейзаж на фотографіях Лі Міллер виглядає спустошеним та відчуженим від людей. На таких фотографіях як «Street scene» і «Oasis village» (Див. додатки 10 та 11) зображені будівлі виглядають покинутими. На її фотографіях руїни і міські вулиці виглядають однаково.

Кульмінацією цього періоду з робіт Лі Міллер певно можна назвати «Portrait of Space» (Див. додаток 12) – одну з найбільш відомих її фотографій. На фотографії крізь розірвану москітну сітку зображена пустеля; над місцем розриву висить невелика рама, через яку проглядається небо: «пейзаж у "Portrait of Space" є безплідним, а пустельний стан вікна та сітки суперечить уявленням про незайманість - замість цього будується виснажена штучна поверхня. Безпосередній пейзаж, оголений розривом, показує людські сліди. [...] Ця лінійність і сплосчений простір контрастують з іншими, неможливими лініями безлюдного ландшафту, лініями на піщаному ландшафті, які перетинаються і поширюються, здавалося б, безцільно в різні боки, і які відображаються в розриві та хмарних утвореннях» [34] Хаворт-Бут вбачає в цій фотографії «репрезентацію її [Міллер] психологічного стану» [34].

Цікавим елементом є використання рамки в цій фотографії – створюється ілюзія, що зображення в рамці захищено від москітної сітки, що через цю рамку небо проглядає чистим. Розалінд Краусс аналізувала використання рамки в фотографії як знаку чи емблеми[9; 93]. На цій фотографії рамка може інтерпретуватися як сам «портрет простору»[16; 95], або як гра з репрезентативною функцією фотографії – виокремлення, фрагментування; фотографія фрагментує сама себе, вона створює знаки, ставить рамки всередині самої себе.

Саме на фотографіях цього періоду в роботах Лі Міллер знаходить для себе елемент відчуження, відсторонення, який буде важливим елементом її фотографічного бачення під час зйомок воєнних дій. Сюрреалізм фотографій Лі Міллер цього періоду не є явним, він не помітний на окремих фотографіях – він виражає себе в комплексі цих робіт. Сюрреальність робіт Лі Міллер – це відчуження, яке змінює сприйняття об'єктів та пейзажів, це влада простору, яка залишається однаковою, як в пустелі, так і в місті. Разом ці фотографії створюють сюрреалістичну реальність, для якої характерним є змінений меланхолійний стан. Якщо помістити на ці фотографії реді-мейди Ман Рея або віддзеркалення на кшталт робіт Андре Кертеша, вони не будуть виглядати незвично. Можливо роботи Лі Міллер цього періоду варто розглядати не як окремі знімки, а як ціле. Вона конструює особливу реальність, яка повноцінно розкривається лише, коли ці фотографії розглядають разом, як певні фрагменти, а не окремо. «Portrait of Space» – це кульмінація, «портрет» цієї сюрреальності і хоча її можна розглядати виокремлено, саме поряд з іншими фотографіями вона набуває особливого значення.

У цьому контексті цікавий момент зазначає Патрісія Алмер в есе про «Portrait of Space», де описує кочовий елемент творчості Лі Міллер: «[...]сюрреалізм Міллера менше зосереджений (наприклад) на об'єднанні суперечливих реальностей, але замість цього розташований чи, скоріше, зміщений в кочові моменти проміжного стану, потоку, зміщення і розсіювання» [34]. Вона зазначає, що в «Portrait of Space» Міллер акцентує увагу на розпаді певних монолітних структур, з яких утворюються нові формації, новий «потенційно кочовий простір» [34]. Вона також звертає увагу на назву цієї фотографії і те, як вона уособлює цей кочовий елемент її творчості: ««Портрет простору» в назві чітко вказує на процеси, розпочаті фотографією Міллера. Сюжет вдаваного портрета зник з поля зору і з'являється тільки в спогадах, в конотаціях і формальних рисах фотографії - портретному форматі, слові «портрет» в назві та хмарі, що смутно нагадує губи, поруч з двома горбами. [...] Портрет в «Портреті простору» існує тільки як відтінок,

відбитий луною, але відсутній на фотографії, що відкриває простір для відкриття безлічі можливих «портретів» в його рамках. «Портрет простору» змішує жанри портрета та пейзажу, перетягуючи одне в інше, суб'єкт в об'єкт» [34].

Хоча Алмер створює свій аналіз в контексті феміністичного та колоніального аналізу робіт Лі Міллер, цей «кочовий» елемент творчості Міллер, елемент розсіювання є яскраво вираженим, або навіть головним, в її роботах. Цей елемент її творчості буде притаманний і подальшим її роботам, особливо роботам воєнного періоду.

II.3 Репрезентація реальності в фотографіях Лі Міллер 1940-х років: концепція судомної краси в воєнній фотографії

У 1943 році Лі Міллер стає акредитованим воєнним кореспондентом для журналу «Vogue» і хоча жінкам-кореспондентам не дозволялося бути в зоні бойових дій ближче ніж останній медкорпус, Лі Міллер часто порушувала це правило і робила зйомки на передовій. Лі Міллер була присутня в зоні бойових дій і проїхала майже всю Європу від пляжів Нормандії до Парижу, через Люксембург, Бельгію, потім в Ельзас, через Рейн і в Німеччину [25]. Свої фотографії вона надсилала до редакції журналу «Vogue» і її фотографії з Другої світової війни, які публікувались в Vogue, були революційними в контексті цього журналу. У фотографіях, які вона робила для «Vogue», Міллер «підкреслювала зв'язок між жіночністю і культовістю, поміщаючи війну в більш широку західну розповідь про жіночі прикраси та алегоричні зображення» [25]. Її фотографії війни розміщували поряд з фотографіями показів мод – «Vogue» не змінив своєї тематики, але через фотографії Міллер, він транслиував інший жіночий досвід, відмінний від класичних своїх зображень, нарисів та тем.

Як зазначає Клер Горрара, важливість фоторепортажів Міллер для «Vogue» виражається в тому, що репортажі Міллер демонстрували, як мода могла бути залученою до політики, а також те, як французькі жінки стали носіями численних послань про війну, звільнення і відновлення [25]. Пенроуз в 1985 році зазначав, що «видання Vogue матеріалів Лі є досягненням в області модних публікацій, яке ніколи не повторювалося» [36], а на думку Беккі Конекін, публікації воєнних фотографій Міллер стали «свого роду совістю для Vogue під час Другої світової війни» [25].

Хоча сама Міллер вважала, що її фотографії в воєнні часи, це виключно документалістика: «Я займаюся документами, а не творами мистецтва» [36] - все одно її сюрреалістичний підхід до фотографії був яскраво вираженим в її творчості навіть в цей період.

Цікавою є робота П. М. Сальвіо, в якій вона аналізує творчість Лі Міллер, як ту, що пропонує новий погляд на концепцію травматичного досвіду. Вона зазначає, що саме завдяки сюрреалістичній риторичі та техніці кадрування спосіб транслявання та осмислення травматичного досвіду в творчості Лі Міллер набуває сили та виразності [36].

Вона звертає увагу на надзвичайно важливу складову творчості Лі Міллер – візуальне дистанціювання. Міллер часто використовує для цього метод фрагментації, вона розосереджує увагу глядача, показує та розкриває об'єкт з різних позицій, через що одночасно викликає в глядача бажання, як ідентифікувати себе з об'єктом на фотографії, так і дистанціюватися від нього [36]. Схиляючи глядача до емпатії і в той самий час перешкоджаючи цій емпатії вона розкриває проблематику травматичного досвіду на фотографії досить нетиповим чином і через фрагментацію перешкоджає процесу ідентифікації суб'єкта: «Як правило, вона фрагментує та розпорошує позицію своїх глядачів, зокрема, вказуючи на різні місця для суб'єкта, розподіляючи глядача серед кількох позицій "бачення" і провокуючи глядача на боротьбу з тягою до ідентифікації [з об'єктом] або дистанціювання від об'єкта, який в кадрі» [36].

На думку П. М. Сальвіо, травматичний досвід лежить в основі більшості творчих здобутків Міллер, однак найбільш виразним є те, як вона зображувала травматичний досвід війни через призму документального реалізму та сюрреалістичну естетику [36]. На її думку травматичний досвід надзвичайно сильно впливає на традиційні форми репрезентації в цілому, але якщо суспільні форми репрезентації травми часто патологізують або стереотипізують переживання травми, то сюрреалістична фотографія є полем експериментів з різними способами репрезентації особистого травматичного досвіду в контексті загального [36].

Для прикладу вона наводить фотографію «Fire Masks» (Див. Додаток 13), де зображені дві жінки в спеціальних захисних масках на очах, що сидять біля бомбосховища. Маски на цій фотографії, які «блокують зір і при цьому роблять його можливим» [36], які створюють дистанцію між жінками в кадрі та глядачем, на думку дослідниці, підіймають питання щодо того, як саме жінки бачать війну. Порушення візуального контакту в портретній фотографії, створює дистанцію, яка спонукає до цієї дискусії, Міллер «блокує огляд на своїй фотографії жінок в протипожежних масках і одночасно з цим притягує погляд своїх глядачів» [36]. На її думку, тут має місце «оптичне несвідоме» за Беньяміном: «Здатність фотографії спонукати глядача звернути увагу на вимір реальності, який існує, але в той самий час не може бути візуально сприйнятим, артикульованим або безпосередньо пов'язаним з референтом» [4].

Щодо цієї фотографії варто додати, що маски широко використовувалися в сюрреалістичній фотографії. У своїх фотографіях її використовували такі фотографи-сюрреалісти, як Міт'ярд, Лафлін, Рей, Лейріс та інші. Маска в сюрреалістичній фотографії могла бути культурним артефактом, еротичним символом або «формою ідентичності, що уніфікує індивідуальні риси або ж перетворює особистість людини в нескінченний набір театральних образів» [17]. Як зазначає І. Шик, використання маски в сюрреалістичній фотографії могло бути як ритуальним символом, так і «формою самопрезентації» і підіймати широкий спектр тем, таких як колоніалізм,

еротизм, насильство, гендерна ідентичність, самопізнання, смерть та інші [17]. Маска також часто використовувалася в контексті «знайденого об'єкту». Однією з найбільш відомих сюрреалістичних фотографій є робота Ман Рея «Black and white» 1926-го року, вчителя та наставника Лі Міллер.

Маски на фотографії «Fire Masks» виглядають дещо незвичними та театралізованими, хоча вони є необхідністю, а не декоративним елементом. Через використання масок на цій фотографії можна простежити проблематику обмеженості зору та обмеженості будь-якої репрезентації, яку можна вписати також в гендерний контекст (як це робить П. М. Сальвіо). Ці маски виступають як частина життя та побуту в воєнний період і як декоративний елемент, як перешкода для зору і як «спасіння зору», як порушення комунікації з глядачем і як новий спосіб налагодження цієї комунікації, а також як спосіб дистанціювання, який є надзвичайно важливим елементом творчості Лі Міллер. Документальний реалізм та естетика сюрреалізму зіштовхуються на цій фотографії і надають можливість для нетипової репрезентації воєнної дійсності.

Фотографія в якій яскраво вираженим є такий елемент судомної краси, як «зупинений рух» – це «Fortepiano» (Див. додаток 14). На фотографії зображене зламане фортепіано, що стоїть посеред вулиці. Як зазначає Лінн Хільдіч, фортепіано було зроблене однією з найбільш відомих та престижних компаній, яка виготовляла інструменти для багатьох відомих композиторів, а також королівської родини – «John Broadwood & Sons» [28]. На цій фотографії воно зруйноване, воно позбавлене своїх основних характеристик і поміщено в непридатне та несприятливе для нього середовище.

Прикладом втілення «судомної краси» в творчості Міллер є фотографія «Irmgard Seefried Opera singer, singing an aria from 'Madame Butterfly'» (Див. додаток 15). На фотографії зображена оперна співачка Ірмгард Зеєфрід, яка співає арію від мадам Батерфляй серед руїн оперного театру у Відні, Австрія. Лі Міллер так описувала контекст цієї фотографії для «Vogue»: «Опера згоріла після бомбардування. Полум'я висмоктувало повітря зі сходів та холів та гуділо в каміні під відкритим небом. Аудиторія та сцена потрощені,

королівська ложа була вискребена полум'ям, але кімната для пенсіонерів позаду не обгоріла і повністю мебльована. Мармурові сходи не забруднені жаром» [38]. В начерку для «Vogue», вона також описувала становище, в якому опинилися люди, що там проживають, те, як «цілі сім'ї з дітьми, бабусями, чоловіками, що кульгають, нахилялися вперед під колосальним тягарем лісових дров»[38], бо це єдине паливо, яке буде на зиму.

Андре Бретон описував судомну красу, як «злиття руху зі спокоем і одухотвореного з неживим» [6; 7], а також додавав: «Подібна краса виникає в гостро сприйнятий момент відкриття чогось нового, при спокої, що наступив після відмови від рішення. [...] рішення, яке не має логічних підстав і мало б вважатися зайвим, тому що не відноситься до безпосередніх потреб» [6; 7]. На наведеній фотографії на фоні жаху війни, який виражений в описі та зображений в руїнах опери, відкривається силует жінки, що співає ніби для невидимої аудиторії чи для самих руїн. Її спів – це дія, яка не має логічних підстав, це момент краси, що вихвачений із жахиття, краси, що викликає біль, що містить в собі протиріччя; що відбувається в зіставленні живого та не живого і демонструє «іманентність смерті в житті» [16; 32].

Але прикладом найкращого втілення концепції «судомної краси» в творчості Лі Міллер є фотографія «Dead SS prison guard floating in canal» (Див. додаток 16). На фотографії зображений мертвий охоронець СС, тіло якого лежить у воді. На фотографії сонце яскраво відблискує на воді та траві, а лице покійного виглядає умиротвореним, ніби він спить, що створює відчуття спокою та гармонії, яке відчувається не доречним в контексті зображеного сюжету: «Тимчасовість зображення здається призупиненою, плаваючою, як і сам труп. Зображення говорить про завершену дію; вбивство солдата, але тіло, здається, утримується в підвішеному стані між смертю і похованням, в тимчасовому стані незавершеної дії»[31].

В есе «Framing the Perpetrators: Lee Miller's Photography of the Liberation of Dachau» («Обрамлення винуватців: Фотографія визволення Дахау Лі Міллер»)(2019), присвяченому цій фотографії, аналізується те, як зміст

зображення суперечить формі. Фотографія виражає це на декількох рівнях: настрій фотографії суперечить тому, як зображувалися солдати СС – відчуття, які викликає фотографія і відчуття, які викликає її зміст не сумісні і викликають в глядача напруження, занепокоєний стан [31]. Другий аспект, це усвідомлення того, що військовий скоріш за все був вбитий без суду і просто скинутий у воду – це посилює відчуття занепокоєності та дискомфорту в глядача: «[...] це зображення демонструє відчуття зміщення жанру, невідповідності між формою і змістом, оскільки елегантні якості естетики зображення полеглого солдата ставляться під сумнів через природу підрозділу, частиною якого він був, і обставин, що оточують його смерть» [31].

Важливо розуміти, що на цій фотографії Лі Міллер не намагається викликати в глядача емпатію до загиблого. Ентоні Пенроуз, син Міллер, вважає, що на цій фотографії Міллер намагалася виразити думку про те, що смерть цього охоронця була тим, що він заслуговував, проте ця смерть надала йому спокутування [31]. Навряд чи це так, проте навіть в цьому випадку, вона не вимагає від глядача емпатії, не намагається схилити глядача до відмови від своєї політичної або моральної позиції. Вона пропонує побачити зображене під іншим кутом, вона розосереджує увагу і доводить глядача до того моменту, коли він, дивлячись на цю фотографію, починає сумніватися в усьому, що знає і відчуває. Це надзвичайно точно сконструйована сюрреальність, а також найбільш яскраве втілення судомної краси Міллер; в фотографії вона також певним чином торкається теми сну, яка була одною з центральних в сюрреалізмі. Вона створює надзвичайно складний та неоднозначний простір для політичних міркувань. Ця фотографія переосмислює воєнну фотографію як жанр та її канони.

Сюрреалізм Лі Міллер в воєнний період характеризується втіленням концепції «судомна краса», яка набуває подвійної конотації в контексті воєнної реальності. Зламана піаніно є типовим прикладом «знайденого об'єкту», однак фотографія набуває подвійний сенс з точки зору протиставлення розважальної

функції музики в контексті воєнного часу – таким чином, зламане піаніно втрачає не лише свої основні практичні функції (можливість відтворювати музику), але й сама концепція музики, до якої відсилає піаніно, втрачає сенс. Другим яскравим прикладом судомної краси є фотографія співу в руїнах, де виражено протиставлення одухотвореного та неживого, краси та руйнації. Третім прикладом є фотографія «Dead SS prison guard floating in canal», яка викликає суперечливі відчуття у глядача і тим самим створює поле для політичних дискусій.

Навіть в воєнний період Лі Міллер продовжує використовувати такі усталені сюрреалістичні образи, як маски та манекени, а руїни в об'єктиві її фотокамери отримують подвійну конотацію. Це лише декілька прикладів, які свідчать про важливість дослідження її творчих здобутків та детального аналізу її робіт, як воєнного, так і передвоєнного періоду. Щодо воєнної фотографії Міллер, варто також додати її вплив на відомий журнал «Vogue»: її фоторепортажі були нетиповими для цього журналу в той момент. Цей аспект впливу її творчості є цікавим з точки зору дослідження воєнного жіночого досвіду і того, як він репрезентувався. Хоча Міллер й була вимушена працювати за стандартами видавництва (не всі фотографії, які прохала опублікувати Міллер, були опубліковані), велика частина її фотографій все ж публіковалася. «Vogue», як один з найбільш відомих журналів, мав велику аудиторію і тому цей аспект її творчості має значення в контексті того, як репрезентувалася та сприймалася війна.

Творчість Лі Міллер 1920-х та 1930-х розкриває її сюрреалістичне бачення і можливо творчість 1930-х варто досліджувати саме в комплексі її робіт, які разом конструюють специфічну сюрреальність Лі Міллер. Ця робота не має на меті детальне та комплексне дослідження творчих здобутків Лі Міллер, це лише спроба привернути увагу до Міллер, як сюрреалістичного фотографа та довести значущість її робіт, як в контексті сюрреалістичної фотографії, так і воєнної документалістики. Хоча наукові праці, які досліджують творчість Лі Міллер, з'явилися і завдяки старанням сина Міллер,

Ентоні Пенроузу, її роботи почали аналізувати та виставляти в галереях, все ж більшість цих робіт переважно зосереджені на окремих аспектах її творчості (наприклад, вираження травматичного досвіду в її роботах); або аналізують окремі її фотографії, одну чи дві (найчастіше одні з найбільш відомих). У цій роботі був проведений поверхневий аналіз як найбільш відомих її робіт, так і менш відомих. Ця робота має на меті показати, що творчість Лі Міллер потребує комплексного мистецтвознавчого та культурологічного дослідження.

III. ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧІСТЬ ДОРИ МААР

III. 1 Біографія

Дора Маар – сюрреалістичний фотограф, що відома переважно як муза Пікасо.

Дора Маар (при народженні Генрієтта Теодора Маркович), народилася в Парижі в 1907-му році в родині хорватського архітектора Йосипа Марковича і французьки Луїзи-Жюлі Вуазен. Дитинство (з 1910 року) Маар провела в Аргентині, а в 1926-му році разом з родиною повернулася до Парижу, де вона навчалася фотографії. Дослідниця Джесіка Флоренс висуває думку, що можливо на обізнаність Маар в політиці та загалом її політичні позиції, неприязнь до корупції та зацікавленість робочим класом, вплинуло саме дитинство в Буенос-Айрес, де вона була свідком студентських демонстрацій, репресивної політики Іполіто Ірігойєн та в нападів воєнних загонів на квартали робітничого класу [40].

Дора Маар проживала переважно в Парижі, часто відвідувала майстерню Андре Лота, де спілкувалася з сюрреалістами. Після Парижу проживала в Барселоні, потім в Лондоні, після чого повернулася до Парижу і відкрила свою майстерню. В 1930-ті вона почала активно спілкуватися з сюрреалістами і навіть підписала Другий маніфест сюрреалізму (1929).

Визначним моментом в її біографії, який вплинув на все її подальше життя, вважається її знайомство з Пікасо у 1935 році. Маар і Пікасо зустрічалися протягом семи років, під час яких вона була його музою.

Дора Маар займалася як фотографією, так і живописом. І хоча фотографія була їй ближчою і кар'єру вона будувала саме в цій сфері, Пікасо після їх знайомства переконав її перейти до живопису. Тому майже усі її творчі

здобутки в мистецтві фотографії відносяться переважно до періоду з 1931-го до 1936-ий рік.

Творчість Дори Маар майже не досліджена. Переважна кількість статей про Маар оповідає про те, що інтерес до неї, як до фотографа відновлюється і її творчість починають досліджувати як творчість самостійного автора, а не музу Пікасо – однак все одно більшість цих статей орієнтована на опис її відношень з Пікасо, а наукових статей, що досліджують її роботи майже немає. Як влучно зазначає Флоренс: «У біографії Мері Енн Коус «Жінка Пікасо, яка плаче: життя і мистецтво Дори Маар» (2000) одна тільки назва вказує на найпопулярнішу роль Маар» [40; 10]. Майже всі статті та біографії присвячені її стосункам з Пікасо і майже ніде не аналізується її творчість. Є багато невеликих статей та есе про неї, проте майже повністю відсутній науковий аналіз її робіт. Робота Флоренс про Маар починається зі слів: «Дора Маар (1907-1997), найбільш відома як коханка Пікасо з 1936 по 1943 рік, можливо є найбільш охоронюваним секретом сюрреалістів» [40; 7].

III.2 Репрезентація реальності в фотографіях Дори Маар

Дора Маар працювала з фотографією в багатьох напрямках. Серед її робіт багато прикладів фотомонтажу, вуличної зйомки та фотографій еротичного характеру. Вона також працювала як комерційний фешн-фотограф і робила фотографії для реклам.

Хоча суто сюрреалістичними вважають лише частину її робіт, в усій її творчості проглядаються сюрреалістичні мотиви. Серед найбільш популярних сюрреалістичних образів, в своїх роботах вона використовує манекени та маски, а також образ очей.

Цікавим прикладом її сюрреалістичної фотографії є «Assia in Mask on Ring, c. 1934» (Див. додаток 17). На фотографії зображена по пояс оголена

молода модель Ассія, яка тримається за велике кільце над нею. Обличчя моделі приховане за маскою, через що порушується комунікація з глядачем. Ассія на цій фотографії більше об'єкт, ніж суб'єкт – вона сприймається як певний гідрид жінки і манекена; через маску вона позбавлена ідентичності.

У цій фотографії відчувається вплив Ман Рея. Загалом, Ман Рей мав неабиякий вплив на молодих фотографів того часу і як зазначає Флоренс, найбільше з творчості Ман Рея на Дору Маар вплинули саме його еротичні образи [40; 16]. У цій фотографії дійсно простежується певна схожість з творчістю Ман Рея: сильний контраст чорного та білого (чорна маска на світло-білій фотографії «Black and white» Ман Рея (Див. додаток 18) і біла маска на затемненій фотографії Маар), дослідження теми об'єкту та суб'єкту, протиставлення людини і манекену, їх гібрид (як у фотографії «Coat-Stand» Рея (Див. додаток 19), в якій межа між людиною та манекеном, суб'єктом та об'єктом, живим та неживим остаточно розмивається, утворюючи щось третє), схожий підхід до зображення оголеної натури, інше. Фотографія була опублікована в еротичному журналі «Revue Secrets de Paris» – цей контекст тільки підсилює відчуття того як образ моделі на фотографії об'єктивізується та фетишизується, що ще раз привертає увагу до того, як зображувалися жінки в сюрреалістичній фотографії.

Цю фотографію певним чином можна порівняти з фотографією «Fire Masks» Лі Міллер (Див. додаток 13). Однак якщо в фотографії Міллер маска є способом візуального дистанціювання, завдяки якому підіймається проблематика становища жінки в воєнні часи, то в фотографії Маар, маска виступає методом об'єктивізації та фетишизації і ставить питання про становище жінки саме в сюрреалістичній фотографії. Фотографіям Маар часто притаманний певний іронічний підхід, і хоча складно сказати чи є ця фотографія (і її розміщення в еротичному журналі) іронією чи дійсно стійким сюрреалістичним образом, вона все одно певним чином відсилає до цієї проблематики. Якщо на фотографії Ман Рея «Coat-Stand» (Див. додаток 19) модель повністю втрачає свою ідентичність, то на цій фотографії ідентичність є

прихованою за маскою – дивлячись на цю фотографію не можна точно сказати, чи ідентичність моделі в ній прихована, чи відсутня і саме ця невизначеність відкриває широке поле для дискусії.

Дора Маар також активно займалася рекламною фотографією і отримувала замовлення, але навіть її рекламним фотографіям притаманний певний сюрреалістичний гумор.

Наприклад, фотографія «Petrole Nahn, Bottle» (Див. додаток 20) зроблена методом фотомонтажу на замовлення для реклами масла для волосся Petrole Nahn в 1934-го році. На фотографії зображена пляшка з етикеткою Petrole Nahn, з якої спадає густе кудряве волосся. Волосся на цій фотографії утворює «візуальний каламбур» на порівнянні текучості волосся і рідини [40; 19]: «Незважаючи на те, що етикетка пляшки присутня, вона не перемагає. Замість цього нам пропонується розглянути консистенцію і відчуття волосся, майже не звертаючи уваги на рекламований бренд або продукт. Асоціації гладкого, розпущеного волосся з товаром не нав'язані іміджем, а підказані дотепним зіставленням» [40; 20].

Другий візуальний каламбур зображений в її рекламній фотографії для тієї самої компанії через рік (Див. додаток 20): на довгому густому волоссі зображений маленький кораблик. Волосся спадає каскадами, ніби хвилями, і заповнює собою увесь простір фотографії, що робить його схожим на морські хвилі, а «градація драпірування на фотографії не дає волоссю стати просто текстурованим фоном, натомість інтегруючи його в тривимірний простір корабля» [40; 21]. Тут працює те саме уподібнення волосся рідині, але її підхід в цій фотографії можливо навіть кращий. Хоча в минулій фотографії зв'язок гарного волосся з брендом був більш стійким, тут краще розкривається позитивний для цієї реклами асоціативний ряд: порівняння волосся з морем підсилює образ густого та сильного волосся.

Іншою цікавою рекламною фотографією Маар є фотографія, що рекламує крем від зморшок (Див. додаток 22). На фотографії зображена Нюш Елюар, дружина відомого поета-сюрреаліста Поля Елюара, що тримається за своє

обличчя. Зверху цієї фотографії накладена фотографія павутиння, що зводиться до центру її лиця; павук знаходиться в самому центрі свого павутиння, на перенісці моделі. Павутиння використовується тут як метафора старіння (та й самих зморшок на лиці), а привабливе молоде обличчя Ньюш Елюар знаходиться за ним; реклама пропонує позбавлення та спасіння від старості, акцентує на тому, що краса ховається за цими зморшками і її ще можна повернути.

Але ця фотографія цікава для розгляду не тільки в контексті реклами. Жіночий образ на ній зовсім не схожий з образом на «Assia in Mask on Ring, c. 1934» (Див. додаток 17). Модель не об'єктивізується, ніщо не перешкоджає її погляду на глядача. На цій фотографії зображений непереборний рух часу - неминучість старості, як і неминучість смерті обплутує молоде обличчя моделі. Павутиння є недов'язаним, воно майже не перекриває очі, і спокійний погляд Елюар пробивається крізь нього. Фотографія містить в собі хоча й простий, але сильний сюрреалістичний образ; вона зображує неминучість, яка на контрасті з спокоєм фотографії (умиротворений вираз обличчя у моделі, переважання світлих відтінків над темними на фотографії), викликає відчуття тривоги. Вона звертається до улюбленого сюрреалістами образу руйнації і втілює цей образ в дійсно сюрреалістичній манері.

Цікавою роботою щодо рекламної фотографії є останнє есе збірки «Искусство видеть» («Мистецтво бачити»)(1972), в якому зазначається, що реклама завжди показує глядачу майбутнє, показує життя, якого в нього немає, але яке він може отримати: «Мета реклами - змусити глядача відчувати певне незадоволення від того життя, яке він веде. Вона пропонує йому вдосконалений варіант його самого» [5; 308]. Мета реклами створити образ, ідею, за яку людина буде готова заплатити, змусити глядача придбати ідею життя, яке він отримає через товар. Загалом рекламна фотографія була відкрита для нових образів і використовувалася фотографами-сюрреалістами як поле для експериментів. Для рекламної фотографії більш важливим є не реалістичність

зображення, а образ чи метафора, яка зачепить глядача і буде сприйматися в контексті асоціації образу з брендом.

Надзвичайно цікавим є її автопортрет 1930 року (Див. додаток 23). На передньому плані фотографії зображені вентилятор, стіл та книжкова полиця, і лише за ними знаходиться дзеркало, в якому відображена Дора Маар. Ця фотографія розосереджує увагу глядача, вона розставляє акценти нетиповим для автопортрету чином. Сюрреалістичність зображення полягає в зміщенні ролей; на цій фотографії головним героєм здається вентилятор - він знятий крупним планом, в той час, як Маар – це лише маленьке відображення; зображення вентилятора деталізоване, в той час як Маар досить розмите. Усі предмети, що зображені на цій фотографії (вентилятор, книжки, полиця, вимикач) є повноцінними героями сюжету, але сама авторка ніби займає другорядну роль. Дзеркало відмежує дві реальності, і не досить зрозуміло, чи глядач заглядає до сюрреальності, в якій знаходиться авторка, чи навпаки; фотографія певним чином створює враження, ніби сюрреальність знаходиться саме на передньому плані, серед звичних предметів, до яких заглядає авторка. Таким чином фотографія ставить під питання одночасно ідентичність авторки та глядача.

На цій фотографії присутній певний елемент «підглядання», який притаманний усій її творчості. Дослідниця Ірина Кулік в своїй лекції про Маар зазначає, що «те, що знімає Маар видається набагато менше сконструйованим, набагато більше підглянутим»[41]. Це також можна застосувати до творчості Лі Міллер. Якщо сюрреальність на фотографіях Ман Рея переважно є сконструйованою і існує лише в межах фотографії, то роботам Міллер і Маар притаманне саме підглядання, пошук сюрреальності в навколишньому світі і його виокремлення. Вони обидві намагаються «не сконструювати сюрреальність, а знайти докази її існування» [41], об'єкти на їх фотографіях не створені, а знайдені.

Ця фотографія певним чином співзвучна з фотографією Ман Рея (Див. додаток 24). Фотографія знята з такого ракурсу, що модель і її відображення

відрізняються один від одного. Якщо сама модель посміхається та виражає зацікавленість, то відображення в дзеркалі не здається всміхненим і дивиться скоріше з презирством. Але більш цікавим є те, що модель, схиливши голову до глядача, дивиться вниз, в правий нижній кут, а її відображення майже дивиться на глядача. У культурі дзеркало часто використовується як образ жіночого марнославства [16; 110], хоча складно сказати чи можна стверджувати, що таке трактування є вірним для конкретно цієї фотографії. В цій фотографії, як і в фотографії Маар, дзеркало відокремлює дві реальності, зіставляє і в той самий час протиставляє їх одна одній. В цих фотографіях яскраво вираженим є елемент подвоєння, як і на іншій фотографії Маар - «Double Self Portreit» (Див. додаток 28).

Манекени, інший поширений сюрреалістичний образ, зображені на фотографії Маар досить цікавим чином. Наприклад, на фотографії «*Atmannequin en vitrine*» («Манекен за вітриною») (Див. додаток 25) манекен за вітриною всміхається і дивиться вгору – завдяки ракурсу фотографія створює відчуття, що в манекену є емоції. Якщо в фотографіях Ман Рея манекени завжди виражають втрату або відсутність ідентичності, а на фотографіях Міллер з манекенами, вони лише посилюють дистанцію, виглядають відчуженими, то Дора Маар навпаки, ніби намагається зобразити їх живими.

Цікавою є фотографія, на якій зображений інший поширений сюрреалістичний образ, а саме очі (Див. додаток 26). Р. Краус зазначає, що образ очей надзвичайно важливий в сюрреалізмі, бо, на думку Бретона, саме око було втіленням ідеї автоматизму, автоматичного світовідчуття [9; 97]. На цій фотографії три пари іграшкових очей поміщені в землю і дивляться в різні сторони. Цікавим є те, що окрім трьох пар очей є ще один, який лежить поряд з ними. Усі ці очі виглядають штучними через їх пластикові вії, але око, що лежить поряд, виглядає справжнім. Таким чином природне та штучне на фотографії протиставляються: очі, які виглядають штучними, здійснюються та дивляться в різні сторони, в той час як око, що виглядає справжнім наполовину

закопане в землю. Ці очі ніби протиставляються, хоча вони однакові – фотографія грає з тими значеннями та ілюзіями, які сама створює.

Надзвичайно цікавою для розгляду є її фотографія, на якій зображена жінка, що дивиться з вікна зруйнованої будівлі (Див. додаток 27). На даху будівлі росте густа трава, а з самого вікна, біля моделі, виглядають гілки дерева. Ірина Кулік в своїй лекції про Дору Маар зазначає, що на цій фотографії присутній елемент «вивернутого простору, де ліс знаходиться всередині дому [...], а зовнішні та внутрішні простори, природа і цивілізація зливаються»[41].

Велика кількість фотографій Дори Маар працює саме з вивернутим простором, зі зміщенням акцентів, з перестановкою об'єктів, які викликають сюрреалістичне відчуття. Її фотографії, як і фотографії Міллер, працюють з простором, але, якщо в Міллер простір сюрреальності є сталим, вкоріненим, то в фотографіях Маар значення постійно змінюються, сам простір змінює свої характеристики, утворює нові реальності та постійно змінює їх місцями. Так само, як і в ситуації з Міллер, сюрреалізм в фотографіях Дори Маар часто не є очевидним, але переважній більшості її фотографій притаманне сюрреалістичне відчуття реальності, сюрреалістичні образи та підходи до транслявання цих образів – як в її художній, так і рекламній фотографії.

Фотографія, в якій дійсно можна побачити вплив Пікасо на її творчість це «Double Self Portreit» (Див. додаток 28). Фотографія зроблена методом комбінованої зйомки і її лице зображено одночасно з обох ракурсів. Фотографія зроблена таким чином, що її анфас та профіль можна розглядати як окремо, так і разом, при чому завдяки тіням межа, в якій «одне лице» переходить «інше» зміщена і не очевидна.

Найбільш відомою фотографією Дори Маар була «Portrait of Ubu» (Див. додаток 29). На фотографії зображена химерна істота з довгими пазурами, вкрита лускою. Хоча пізніше було встановлено, що на фотографії зображено ембріон броненосця, на момент виставлення цієї фотографії ніхто не знав точно, що це за істота, а на прохання сказати Маар відмовляла, що породжувало в глядачів ще більший інтерес. Створіння на фотографії було

химерним та невизначеним, що викликало схвальні відгуки у інших сюрреалістів.

Окреме значення в цій фотографії має назва. «Pe`re Ubu» – це ім'я персонажа з п'єси «Убю Рой» Альберта Жарра 1896 року, яку надзвичайно цінували сюрреалісти. Pe`re Ubu – боягузливий вчитель, який перетворюється на жорстокого тирана. Істота на фотографії – це Pe`re Ubu до його перевтілення; він ще слабкий та кволий, але в ньому вже видно ким саме він стане в майбутньому.

Завдяки кадруванню та влучно обраному ракурсу, фотографія утворює «незручний» замкнений простір, в якому існує лише цей ембріон [40]. Флоранс також відмічає, що в зображенні помітним є відчуття тиші, яке викликає занепокоєння [40; 56]. «Portrait of Ubu» був виставлений на виставці *Surrealiste d'Objects* в *Galerie Charles Ratton* в 1936 році, потім на Міжнародній виставці сюрреалістів в Лондоні, а через два роки став частиною Інтернаціоналу сюрреалізму в Амстердамі. Ця робота виявилася найбільш популярною і найбільш впливовою в Маар.

Загалом Дора Маар активно просуvala свої роботи на різні виставки і часто отримувала схвальні відгуки від інших фотографів та представників сюрреалізму. Її роботи часто публікувалися в журналах, а також були виставлені в «*Galerie de la Pleiade*» та в «*Galerie Billiet-Vorms*» у Парижі в 1935 році.

Важливе місце в творчості Дори Маар займають фотомонтажі – які насамперед займали важливе місце в сюрреалізмі. Краусс зазначає, що фотомонтаж будується на протиставленнях і для усіх авангардних напрямків фотомонтаж був перш за все способом «пропустити просте зображення реальності крізь фільтр його ж значення» [9].

У книзі «Холостяки» Розалінд Краусс акцентує увагу на одному з фотомонтажів Дори Маар, «Untitled» («Без назви»), (Див. додаток 30): «У прикладах Дори Маар фалічний характер ніг - їх розтягнутість і ригідність – не потребує підкреслення, а також, можливо, не потрібна реєстрація нестачі, яка

буде означати ознаку жіночого компонента цього амбівалентного знака. В одному випадку це відзначається щілиною між двома ногами, зчленованими струмком волосся; в іншому він виконується як фланець драпірування, або жіночі труси як метонімія розколини» [11]

Для фотомонтажів Маар найчастіше використовувала вирізки з інших своїх робіт. Саме в її фотомонтажах набуває особливої сили елемент вивернутого простору. Яскравим прикладом є «Le Simulateur» («Симулятор») (Див. додаток 31). Для цього фотомонтажу вона використовувала перевернуте зображення проходу в Оранжереї у Версалі, який вона сфотографувала в 1935 році, а також хлопчика з вуличної фотографії Барселони 1932-го року; в зображенні переходу, вона зробила вікна замуrowаними, а хлопчика, який на оригінальній фотографії стоїть догори ногами, вона перевертає [40]. Таким чином на фотомонтажі хлопчик виглядає неприродно викривленим, як і увесь простір навколо нього.

Іншим відомим прикладом фотомонтажу Маар є «d'Astorg» (Див. додаток 32), на якій зображена химерна істота з пташиною головою, що сидить на лавці і підтримує рукою рожеве плаття, яке починає спадати з лівого плеча. Не дивлячись на викривлені стіни на задньому плані, фон виглядає досить реалістичним, на відміну від самого створіння, і ця невідповідність викликає в глядача відчуття тривоги. Якщо більшість фотомонтажів Маар створені таким чином, що на них досить не помітним є розрив, фрагменти виглядають природно один поряд з іншим, то ця робота виділяється посиленням відчуттям несумісності зображеної істоти з простором навколо неї.

Фотомонтажі Дори Маар створюють сюрреальність, сповнену протиріч та парадоксів; вони також набагато більш тривожні. Флоранс так коментує фотомонтажі Маар: «Ці дані свідчать про те, що зображення Маар є рідкісними прикладами сюрреалістичного фотомонтажу, якщо не зовсім унікальними. Її фотомонтажі надалі приховують адитивний процес, використовуючи плавні переходи між фоном та фігурою за допомогою поєднання тонів, фокусу та

контрасту. Це поєднання викликає правдоподібну фантазію, яку відстоювали сюрреалісти, демонструючи, як ця робота відповідає найосновнішому та найзручнішому визначенню стилю. Більше того, критики та історики, такі як Краус, що пишуть у каталозі виставки *L'amour Fou*, стверджували, що сюрреалізм - це не просто стиль, а спосіб бачення. Враховуючи цю точку зору, творчість Маар доводить, що її об'єктив був сюрреалістом задовго до 1936 року» [40; 65].

Дора Маар працювала в різних сферах, але і в рекламній, і в еротичній, і в художній фотографії вона використовує різні сюрреалістичні образи, і усім їм притаманне її специфічне сюрреалістичне бачення. Її рекламні фотомонтажі являють собою сюрреалістичні каламбури, як більш прості, так і більш складні.

У своїх роботах Маар створює відчуття вивернутого простору, що найбільш яскраво виражається в її фотомонтажах. На цих роботах зазвичай є елемент протиставлення, переміщення чи розмежування – ліс, що знаходиться всередині дому, дзеркало, відображення в якому відмінне від дійсності. На її фотомонтажах світ є буквально перевернутим, викривленим і викликає суперечливі відчуття. Лише в своїх фотомонтажах Дора Маар конструює сюрреальність, в інших фотографіях вона скоріше шукає її, підглядає за нею.

Творчість Дори Маар майже не досліджена. Наукових робіт, що аналізують її роботи надзвичайно мало. Коли в статтях про Дору Маар говориться про відновлення інтересу до неї, найчастіше мають на увазі виставку її робіт в арт-галереї Tate. Однак окрім цієї виставки майже ніяких досліджень творчих здобутків Маар не було проведено.

ВИСНОВКИ

Творчість Лі Міллер та Дори Маар почали аналізувати та досліджувати лише тридцять років тому, і ґрунтовних досліджень за цей час з'явилося надзвичайно мало. Якщо про Лі Міллер наукові роботи ще можна знайти, то про Маар їх майже немає. Майже недослідженими є біографічний елемент їх творчості, вплив на них інших фотографів-сюрреалістів (таких як Ман Рей), символізм, концепції сюрреальності та «судомної краси» в їх роботах, інше.

Історії життя Лі Міллер та Дори Маар досить схожі. Вони були причетні до однієї групи сюрреалістів, на їх творчість впливали одні і ті самі особистості (Ман Рей, Пікасо, тощо); вони обидві відомі в першу чергу як музи, а не митці – Міллер як муза та модель Ман Рея, Маар як муза Пікасо. Творчість Міллер та Маар почали розглядати та аналізувати лише після їх смерті.

В творчості Міллер та Маар також є певні схожі риси. Вони обидві мало працюють зі сконструйованою сюрреальністю, з виключно постановочним фоном. Сюрреальність в їх роботах є знайденою, підглянутою і виокремленою завдяки певному ракурсу. Жіночі образи на їх роботах нетипові для сюрреалістичної фотографії.

Міллер працює переважно з концепцією «судомної краси». Завдяки певних ракурсам, фрагментуванню, розосередженню уваги її фотографії знаходять або утворюють специфічну сюрреальність. Її роботам 1930-их років притаманне меланхолійне, сновидійне сюрреалістичне бачення. Фотографії 1940-их років передають неканонічне зображення воєнної дійсності, в них війна і її репрезентація переосмислюються, набувають нехарактерних для себе рис та сенсів.

Маар працює переважно зі «знайденими об'єктами». Її творчості притаманний елемент вивернутого простору, який найбільш яскраво виражений в її фотомонтажах. В її роботах знаки та символи майже ніколи не є однозначними – вони розміщуються в умовах викривленого, вивернутого

простору. Її фотографіям притаманне елемент викривлення, елемент подвоєння, нетипове використання образів та їх інтерпретація.

В цій роботі були розглянуті різні роботи Міллер та Маар, був проведений аналіз їх творчості, досліджено їх життєвий та творчий шлях, виявлено певні тенденції, характерні риси, що притаманні їх роботам. Це дослідження є дещо поверховим, але воно від початку мало на меті доказати важливість комплексного дослідження творчості цих двох мисткинь. Їх творчості притаманні як канонічні, так і нетипові для сюрреалістичної фотографії характерні риси. Способи репрезентації реальності в їх роботах не однозначні і не завжди очевидні. Дослідження фотографій Міллер та Маар важливе, як в контексті дослідження сюрреалістичної фотографії, так і в дослідженні мистецтва фотографії загалом. Їх методи, нетипові погляди, підхід до репрезентації реальності та створення сюрреальності заслуговують на окремі мистецтвознавчі та культурологічні дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверьянова О. Н. Ман Рэй. Искусство стратегий. Артикульт. 2018. № 4 (32). С. 142-157.
2. Аверьянова О. Н. Ранние примеры соляризации в фотографии. Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2018. №2. С. 60–67.
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / пер. с нем, предисл., сост. и примеч. С. А. Ромашко. М.: Медиум. 1996. 240 с.
4. Беньямин В. Краткая история фотографии. Ad Marginem. 2013. С. 114
5. Бергер Д. Искусство видеть. Клаудберри. 2012. С. 59
6. Бретон, А. Безумная любовь / пер. с фр. и послесл. Т. Балашовой. М.: Текст. 2006. 188 с.
7. Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма / Пер. с франц. и примеч. М. Лепиловой. Гилея. 2014.
8. Дали С. Фотография — свободное творчество духа. Называть вещи своими именами программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М.. 1986. С. 247–248.
9. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс; пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковой, А. Обуховой. — М.: Художественный журнал, 2003. — 320 с.
10. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Р. Краусс; пер. с англ. и фр. А. Шестакова. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 304 с.
11. Краусс, Р. Холостяки / Р. Краусс; пер. с англ. и коммент. С. Б. Дубина; предисл. Е. Петровской. — М.: Прогресс-традиция, 2004. — 144 с.
12. Куликова, И. С. Сюрреализм в искусстве / И. С. Куликова. — М.: Наука, 1970. — 175 с.
13. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Клаудберри, Санкт-Петербург. 2014

14. Шик И. А. «Мир фантомов»: автоматизм в экспериментальной сюрреалистической фотографии. Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 42–51.
15. Шик, И. А. Интерпретация концепции стадии зеркала Ж. Лакана в сюрреалистической фотографии. Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч.статей. Вып. 4. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 368–373.
16. Шик И. А. Сюрреалистическая фотография 1920-х–1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы : дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / С.-Петербург. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2018. 385 с. : ил.
17. Шик, И. А. Тема маски в сюрреалистической фотографии. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 2. С. 146–150.
18. Шик, И. А. Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч.1. С. 201–205.
19. Breton A. Le surréalisme et la peinture. Paris, 1965, p. 4.
20. Burke, Carolyn. Lee Miller. London and New York: Bloomsbury, 2005. Print.
21. Caws M. A., Kuenzli R. E., Raaberg G. Surrealism and Woman. Cambridge: The MIT Press. 1991. 240 p
22. Cadava, E. Words of light: Thesis on the photography of history. Diacritics, 22(3/4). 1992. P. 85–114.
23. Chau A. (1 January 2017). "The Phallic Woman: A Reexamination of the Problematics of Women and Surrealism". Senior Projects Spring. 2017
24. Felleman L. F. *Dora Maar: Contextualizing Picasso's Muse*. Women in Judaism: A Multidisciplinary e-Journal. 2018
25. Gorrara C. Fashion and the femmes tondues: Lee Miller, Vogue and representing Liberation France. *French Cultural Studies*, 29. 2018. P. 330 – 344
26. Haworth-Booth M. The Art of Lee Miller. London: V&A Publications. 2007

27. Hilditch L. A. BELIEVE IT! Lee Miller's Second World War Photographs as Modern Memorials. *Journal of War and Culture Studies*. 2018. P. 209-222
28. Hilditch L. A. Surreal Landscape of Devastation: An Analysis of Lee Miller's Grim Glory Photographs of the London Blitz. *Imaginations*. 2013. Issue 4:1. P. 21–
29. Hilditch L. A. Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War - From Vogue to Dachau. Cambridge Scholars Publishing. 2017. 31 p.
30. Kaplan B. Landscapes of Holocaust Postmemory. New York, Routledge. 2011. P. 272.
31. Lowe P. Framing the Perpetrators: Lee Miller's Photography of the Liberation of Dachau. *Journal of Perpetrator Research* 2.2. 2019. P. 216–223
32. Lusty, N. Surrealism, Feminism, Psychoanalysis. Farnham: Ashgate Publishing Ltd.. 2015. 174 p.
33. Miller, Lee. "I Worked with Man Ray", *Lilliput*, October 1941, vol. 9, no. 4. 315-324.
34. Patricia Allmer Apertures onto Egypt: Lee Miller gypt: Lee Miller's Nomadic Surr s Nomadic Surrealism " *Dada/Surrealism* 19. 2013. P. 17
35. Rose, J. R. When Reality Was Surreal: Lee Miller's World War II Correspondence for Vogue: Master of Arts Thesis. — Denton, 2003. — 125 p
36. Salvio P. M. Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism of Lee Millercuri_455 521..536. University of New ampshire Durham, New Hampshire, USA. 2015. P. 520-536
37. Tate. "Dora Maar – Exhibition Guide". *Tate*. 2020
38. The Lee Miller Archives. URL:
https://www.leemiller.co.uk/article/About/fL6QSzWLjnBAKavVRh_9BA..a?cl=fL6QSzWLjnBAKavVRh_9BA..a&ts=-KslqNSabKpfTJtmZr_btQ..a
39. Tzara T. Inside-Out Photography: Man Ray. *The Sources of Surrealism : Art in Context*. Aldershot. 2006. P. 266.
40. Flores, J. R. A. Through the Lens of the Muse: the Photography of Dora Maar, 1931–1936: Master of Arts Thesis. Cincinnati. 2003. 122 p.

МЕДІАГРАФІЯ

41. Кулік Ірина. Лекція Ирины Кулик «Ман Рэй — Дора Маар». URL: https://www.youtube.com/watch?v=6UqNw6y9_ZQ. Дата публікації: 27.03.2019. Дата останнього перегляду: 15.06.2021.

ДОДАТКИ



Додаток 1.

Автор: Лі Міллер.

Назва: Untitled [Nude back] (Без назви [Оголена назад]).

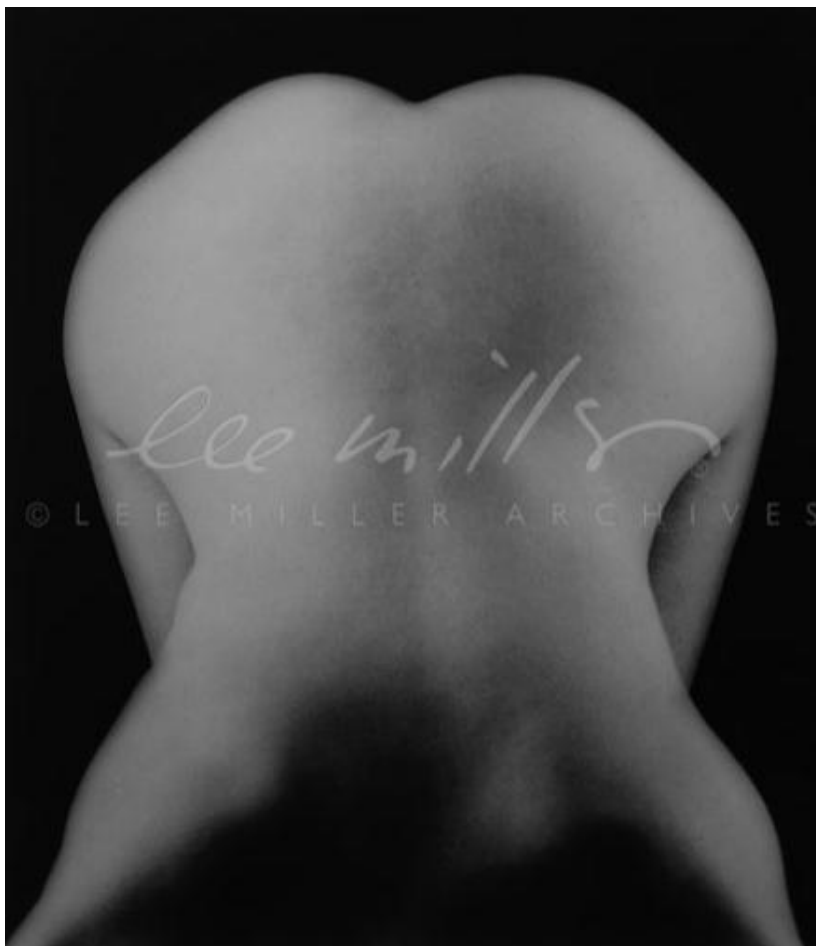
Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1930 року.

Країна: Франція.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/OYhe7bDVwXjX_qvdi-mQSw..a?ts=oqdIJ3VqRwWNcPHwczI1qHmCY9-owc008w381N8js4s.a



Додаток 2

Автор: Лі Міллер.

Назва: Nude bent forward [thought to be Noma Rathner] (Оголена, що нахилена вперед [скоріш за все Ном Ратнер])

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1930 року.

Країна: Франція.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: <https://www.leemiller.co.uk/media/Noma-Rathner-later-married-to-Bill-Copley-/ZSmpuTpc6HfULFAQGybpyw..a?ts=B9IPrmEzyBhnvyxIW9phpARNV29lFRMKw4B8iNe5GIg.a>



Додаток 3

Автор: Ман Рей.

Назва: The Primacy of Matter over Thought (Першість справи над думкою).

Техніка: соляризація.

Рік: 1929.

Зберігається: Man Ray Trust/ADAGP.

URL: <https://www.inframe.gr/single-post/2016/11/25/the-art-of-seeing-07>



Додаток 4

Автор: Лі Міллер.

Назва: Self portrait

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1930 року.

Країна: Франція.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL:

<https://www.leemiller.co.uk/media/O0pnmF2p8fxydgsDVx4XBw..a?ts=N4ajnZ2WHdEvr-JC4rJLJw..a>



Додаток 5

Автор: Лі Міллер.

Назва: Desert scene

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1936 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/u4WBE4sF28s-5smkpW6h_w..a?ts=TChpHptAPX94kLRxLh1JHQ..a



Додаток 6

Автор: Лі Міллер.

Назва: Sand.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1937 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/e_cIIGiSE-m_SYbMAbY-A..a?ts=P6nzhAATtGJPsYHZ7NcdFJ_vFpr_TmnTQBK1kefqX4w.a



Додаток 7

Автор: Лі Міллер.

Назва: Bird Tracks in Sand.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1937 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/Lee-Miller-hung-very-few-of-her-own-photographs-in-her-own-home-favouring-instead-to-surround-herself-with-works-by-oth/sBsmmqESBkPHLtBcBp_OyQ..a?ts=Byy0v3iayeiRiLMmuFzDQPh91GwoQy8uoreXQIhlciQ.a



Додаток 8

Автор: Лі Міллер.

Назва: Sand.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1937 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL:

<https://www.leemiller.co.uk/media/9y2y9KB071dNI27zIyn50A..a?ts=D5g01LmaolzLWzr395tVvYKW42rdujhu1fd6NHmZiWs.a>



Додаток 9

Автор: Лі Міллер.

Назва: Sand and water.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1937 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL:

https://www.leemiller.co.uk/media/Gb8gwP5OFiJu5atbKFAKIQ..a?ts=tYI3BZMzzeYomKNp7GZ_S-PQRPGATEo2bV-6SolDWzE.a



Додаток 10

Автор: Лі Міллер.

Назва: Street scene.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1939 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL:

https://www.leemiller.co.uk/media/rWrnAb8um96kxaXosvY81g..a?ts=cx7xkPkKXwiOSlO25YNif0LkehkTevqqQcacARr_mto.a



Додаток 11

Автор: Лі Міллер.

Назва: Oasis village.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: близько 1939 року.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: <https://www.leemiller.co.uk/media/poYFnh-g3eUtG7lN74wieQ..a?ts=5i5EShIGofiE5Yk4sFhFuw..a>



Додаток 12

Автор: Лі Міллер.

Назва: Portrait of Space [variant with double exposure].

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1937.

Країна: Єгипет.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: <https://www.leemiller.co.uk/media/This-photograph-is-from-the-series-that-relates-to-Lee-Miller-s-iconic-Portrait-of-Space-image-which-is-said-to-have-been-/k6CmA6XuIL9-wLtU9pm8cA..a?ts=3lvAlUgrK2vTEbXuMScURw..a>



Додаток 13

Автор: Лі Міллер.

Назва: Fire Masks.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1941.

Країна: Англія (Downshire Hill, Hampstead).

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/dORQQrxM-1EoAkQG83GFig..a?ts=XKrG5ol9gZ_7KiD125MBMA..a



Додаток 14

Автор: Лі Міллер.

Назва: Piano by Broadwood.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1940.

Країна: Англія.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: <https://www.leemiller.co.uk/media/Lee-Miller-s-daily-journeys-around-London-during-the-Blitz-yielded-some-of-her-most-striking-Surrealist-images-The-pia/Zq1NlgLHlBhXAfuCDJTxkw..a?ts=gIj7VpehHEqfZ97aJv-vpg..a>



Додаток 15

Автор: Лі Міллер.

Назва: Irmgard Seefried Opera singer, singing an aria from 'Madame Butterfly'.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1945.

Країна: Австрія.

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL: https://www.leemiller.co.uk/media/Opera-singer-Irmgard-Seefried-sings-an-aria-from-Madame-Butterfly-amongst-the-ruins-of-the-opera-House-From-the-ou/jkeojZkTOWvSfL8H5eqxTA..a?ts=qTn6XZphQUf1FG_RCTFt5zz0Wk6P8xJHJNPtpXVhur8.a



Додаток 16

Автор: Лі Міллер.

Назва: Dead SS prison guard floating in canal.

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1945.

Країна: Германія (Dachau).

Зберігається в Lee Miller Archives - приватному архіві, призначеному для збереження, публікації і каталогізації робіт Лі Міллер та її чоловіка Роланда Пенроуза (керуючі агенти архіву - Farleys House & Gallery Ltd).

URL:

<https://www.leemiller.co.uk/media/em6WyXpB4OwCP2aR07BrwQ..a?ts=TSGe37J2zafErn0o1KR0lycYBx-WxqRjIDEAqFimnG4.a>



Додаток 17

Автор: Дора Маар

Назва: Assia en masque blanc suspendue à un anneau (Асія в білій масці, що висить на кільці).

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1934.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/assia-en-masque-blanc-suspendue-%C3%A0-un-anneau-kvFTzuCuZQ8KhXloPNGVhQ2>



Додаток 18

Автор: Ман Рей

Назва: Black and White (Чорне та біле).

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1926.

URL: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/noire-et-blanche-black-and-white>



Додаток 19

Автор: Ман Рей

Назва: Coat Stand (Вішалка).

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1920.

URL: <https://artsandculture.google.com/asset/coat-stand-man-ray/KgFnHcW6T7j5hQ>



Додаток 20

Автор: Дора Маар

Назва: Petrole Hahn, Bottle (Петроль Хан, Пляшка)

Рік: 1934.

Техніка: фотомонтаж.

URL: <https://artblart.com/tag/dora-maar/>



Додаток 21

Автор: Дора Маар.

Назва: Petrole Hahn, Bottle (Петроль Хан, Пляшка)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1935.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/study-for-petrole-hahn-wggViF1FWnl6ULCgeNi1cg2>



Додаток 22

Автор: Дора Маар

Назва: Les années vous guettent («Роки вас чекають»)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1936.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/les-ann%C3%A9es-vous-guettent-1uWTPnvoVDoEZ7amuB6cBQ2>



Додаток 23

Автор: Дора Маар

Назва: Autoportrait au ventilateur

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: в період 1925–1929.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/autoportrait-au-ventilateur-GUY-zyTNvFyeXFg2kFmMlg2>



Додаток 24

Автор: Ман Рей

Назва: Nusch Eluard (Нюш Елюар)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1935.

URL: <https://www.moma.org/collection/works/47353>



Додаток 25

Автор: Дора Маар.

Назва: Mannequins dans une vitrine («Манекени у вітрині»).

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1935.

URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6br557>



Додаток 26

Автор: Дора Маар

Назва: Les yeux («Очі»)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1932.

URL: <https://www.photo.rmnm.fr/archive/11-527565-2C6NU0M0HXKZ.html>



Додаток 27

Автор: Дора Маар

Назва: Jacqueline Lamba accoudée à la fenêtre («Жаклін Ламба, спираючись на вікно»)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1935

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/jacqueline-lamba-accoud%C3%A9e-%C3%A0-la-fen%C3%AAtre-bYz6EJhBFUDE4vpQV5IU8Q2>



Додаток 28

Автор: Дора Маар

Назва: Untitled (double-exposed self-portrait) («Без назви (автопортрет із подвійною експозицією)»)

Техніка: срібно-желатиновий друк, подвійна експозиція.

Рік: 1936.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/untitled-double-exposed-self-portrait-0o3Uu5WQFCPT8zvakkNSKw2>



Додаток 29

Автор: Дора Маар

Назва: Père Ubu («Татусь Убю»)

Техніка: срібно-желатиновий друк.

Рік: 1936.

URL: http://www.artnet.com/artists/dora-maar/p%C3%A8re-ubu-mAGBYa2Qo_qpzel69FT3aA2



Додаток 30

Автор: Дора Маар

Назва: Untitled («Без назви»).

Техніка: фотомонтаж.

Рік: приблизно 1936.

URL: https://monoskop.org/images/f/f5/Krauss_Rosalind_E_Bachelors.pdf (сторінка 22)



Додаток 31

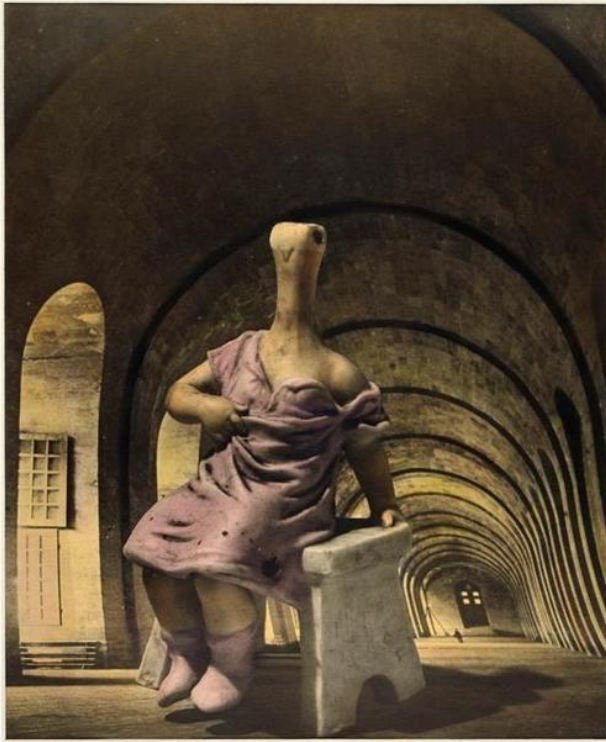
Автор: Дора Маар

Назва: Le Simulateur (Симулятор)

Техніка: фотомонтаж.

Рік: 1936.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/le-simulateur-hxIVvxQB5ElJCdV1DN44zg2>



Додаток 32

Автор: Дора Маар

Назва: 29 rue d'Astorg (вулиця Асторг, 29)

Техніка: фотомонтаж.

Рік: 1936.

URL: <http://www.artnet.com/artists/dora-maar/29-rue-dastorg-Cu6gNvVoPAxtTM1jV1dvsw2>