



DOI: 10.19181/inter.2025.17.1.6

EDN: LADMQI

## Рефотография как документация и осмысление «грязной войны» в Аргентине: фотопроjekt Г. Джермано «Отсутствие»

### Ссылка для цитирования:

Мещеркина (Рождественская) Е. Ю. Рефотография как документация и осмысление «грязной войны» в Аргентине: фотопроjekt Г. Джермано «Отсутствие» // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2025. Т. 17. № 1. С. 108–125. <https://doi.org/10.19181/inter.2025.17.1.6> EDN: LADMQI

### For citation:

Meshcherkina (Rozhdestvenskaya) E. Yu. (2025) Re-Photography as Documentation and Understanding of the “Dirty War” in Argentina: G. Germano’s Photo Project “Absence”. *Interaction. Interview. Interpretation*. Vol. 17. No. 1. P. 108–125. <https://doi.org/10.19181/inter.2025.17.1.6>



### Мещеркина (Рождественская) Елена Юрьевна

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»;  
Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва, Россия  
E-mail: [erozhdestvenskaya@hse.ru](mailto:erozhdestvenskaya@hse.ru)

В статье рассматривается особая форма фотографической практики, которая может быть востребована в социологии, — повторная фотография, или рефотография. Это акт повтора фотографии одного и того же места/персонажа/практики с временным лагом между двумя изображениями, взгляд на определенный объект «тогда и сейчас». Рефотографию можно рассматривать: 1) как повседневную фотопрактику; 2) как художественную практику, обыгрывающую прием смещения; 3) как метод научного исследования. Возможностями рефотографии в первую очередь воспользовались исследователи урбанистической среды, демонстрирующей яркую изменчивость. В социальных науках рефотография объектов и субъектов может служить целям обучения, политики, практики и адвокации. Формат рефотографии может быть эвристичен в направлении инструментализации темпоральности и социальных изменений. Практика рефотографии обнаруживает рефлексивный потенциал процедурной последовательности приемов: от-рефлексированного и социально означенного фокуса сравнения; архивных



подтверждений; технически оправданного standpoint; представления о прикладной задаче. Но также присутствуют этические проблемы, которые возникают при рефотогографировании индивидов. Полевые исследования с помощью рефотогографии в социальных науках преследуют множественные цели — документировать ритм изменений конкретной локации на основе первичного изображения, инструментализировать взаимодействия с вещной средой в повседневности, генерировать социальные смыслы в разорванной ткани социальных событий и т.д. В отношении последних в статье анализируется аргентинский фотопроjekt Г. Джермано «Отсутствие», тематизирующий последствия диктатуры военной хунты (1976–1983) в Аргентине. Используемый Джермано в серии диптихов прием рефотогографии производит (а)эффект разорванного травматическим событием времени, в котором кому-то суждено исчезнуть и не состариться вместе с близкими. Диптихи потенциально вызывают не только индивидуальный «пунктум», они также предоставляют формат открытой культурной сцены, через которую зрители могут получить доступ к коллективным формам горевания и сочувствия. Проект рефотогографии Джермано вписывается в разнообразные стратегии художественной практики как сопротивления, отыгрывающие избывание коллективной травмы посредством создания новых эстетических предложений. Искусство фотографии реполитизируется, стремясь подорвать социальные и культурные репрезентации поставторитарного дискурса, так и не предоставившего аргентинскому обществу исчерпывающий исторический гранд-нарратив.

**Ключевые слова:** рефотогография; повторная съемка; визуализация исторической травмы; Г. Джермано; темпоральность; социальные изменения

**Благодарность.** Исследование реализовано при поддержке факультета социальных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в рамках проекта «Опыт локальных конфликтов: переработка, ресоциализация, инвалидность».

## Введение

Военная фотография XX и XXI веков внесла значительный вклад в документирование исторических событий, разворачивая визуальное повествование о военных конфликтах и их влиянии на общества. Яркие аффективные снимки военных фотографов с поля боя, из освобожденных концлагерей, кадры руинированных городов, сожженных деревень, оставленных жителями, или военные портреты, снятые с близкой дистанции, влияли на умонастроения, мобилизовывали и фиксировали социальные изменения. Роль фотографии с фокусом на войне и пост-войне выходит за рамки простого документирования,

она обнаруживает социальные измерения конфликтов, их персонифицируя. Свидетельствуя об экзистенциально сложном человеческом опыте, стоящем за военными конфликтами, фотография создает визуальное повествование вокруг захваченного и взятого в «пунктум» момента времени, передающего опыт войны иногда более эффективно, чем слова. В золотом фонде мировой военной фотографии «Поцелуй матроса и медсестры на Таймс-сквер, празднующих окончание Второй мировой войны 4 августа 1945 года» фотографа Альфреда Эйзенштадта, «22 июня 1941 года на Никольской улице в Москве», когда Евгений Халдей заснял москвичей, слушающих по радио сообщение о начале войны, его же «Знамя Победы над рейхстагом» (1945), «Смерть республиканца» Роберта Капы (1936), «Комбат» Макса Альперта (1942), «Горе» Дмитрия Бальтерманца (1942), «Фонтан „Дети“» в Сталинграде Эммануила Евзерихина (1942), «Обритые женщины-коллаборантки в Париже» Ли Миллер (1944), «Освобождение Освенцима» Ольги Игнатович (1945), «Казнь в Сайгоне» Эдди Адамса (1968), «Напалм во Вьетнаме» Ника Ута (1972), «Освобожденные заложники, женщины и дети, покидают в сопровождении военных больницу в Буденновске, где они удерживались террористами Шамиля Басаева» Эдди Оппа (1995)... Фотографии, документирующие человеческую цену за пережитый опыт, ставшие символом своего времени, отражают также экспрессивный личный способ запечатления фотографом-документалистом тяжелого опыта войны и послевоенной разрухи.

Но последующие поколения рассматривают эти фотографии в других контекстах, вглядываются в лица, распознавая их субъектность, размышляют об этике невмешательства, перепроверяют авторство, дискутируют постановочность.

Как пишет Мелисса Майлз, беспрецедентное значение, которое сегодня приписывается свидетелям событий и их показаниям в различных аспектах современной культуры, смещает фокус с идеи истории как объективного отчета о прошлых событиях на личные повествования [Miles, 2016]. Это происходит ввиду проявленных эмоций и личной памяти, резонирующих с хабитусом рассматривающих. Возникает, а вернее, конструируется усилиями наделенного социальной позицией фотографа *фотосвидетель* — практически новое понятие в публичной истории и *memory studies*, отражающее запрос в современной культуре на ценностно и политически окрашенную работу с фотосвидетельствами, приглашающую к мобилизации социальной памяти и переосмыслению недавнего военного и паравоенного прошлого.

Итак, в центре рассмотрения — теоретический сюжет визуальной социологии, связанный с методологией рефотографии как возможностью вовлечения в публичный дискурс документирующих прошлое фотоматериалов, узнаваемо переснятых и обнаруживающих новые смыслы. Эмпирическим объектом статьи выступает художественный коммеморативный проект как серия семейных рефотографий Густаво Джермано «Отсутствие» (*"Ausencias"*) (Аргентина, 2006). Фотосерия Джермано использует рефотографию как инструмент для вопрошания о роли фотографии в социальной истории страны, более того,



одной из ее самых темных страниц в связи с исчезновением десятков тысяч граждан Аргентины во время военной диктатуры (1976–1983), о смысловой нагруженности зияющих фигур в фотосвидетельствах. Анализируя этот фотопроект, мы намереваемся раскрыть связь между методологическими возможностями рефотोगрафии и социальными эффектами усилий Густаво Джермано, что в совокупности обогащает методический арсенал визуальной социологии и публичной истории.

## Рефотोगрафия как документация изменений

Но что же такое — рефотोगрафия? Как объясняется в Энциклопедии визуальных методов исследования, рефотोगрафия — это акт повтора фотографии одного и того же места с временным лагом между двумя изображениями, взгляд на определенный объект «тогда и сейчас». Некоторые из снимков случайны, обычно делаются с одной и той же точки съемки, но без учета времени года, линз объектива или кадрирования. Некоторые из них очень точны и требуют тщательного изучения исходного изображения [Rieger, 2011: 132]. Рефотогографирование было востребовано там, где производились точные измерения на основе триангуляции точек по фотографиям, сделанным для отслеживания изменений в экологических системах, а также для фотохроники нарастающих или циклических событий. Идет ли речь об эрозии почв или таянии ледников, движении песчаных отмелей или сокращении лесных массивов, рефотогография, фотосъемка, например, из космоса, показывает, как явление меняется со временем. К ландшафтным изменениям и роли человека в них привлек внимание современный геолог и художник Марк Клетт, который разработал метод визуального исследования рефотогографии. Его ранние работы связаны с национальным парком Йосемити и Гранд Каньоном в 1980-х годах, а затем он сфокусировался на городском ландшафте, претерпевшем разрушение. Так возникли проект «После руин», кадры землетрясения и пожара в Сан-Франциско в 1906 году и рефотогография города в 2006 году [Klett, Lundgren, 2006]. Ключевым элементом работы М. Клетта является тщательно выбранная точка съемки для современной фотографии, но при этом максимально точное следование историческому образу [Klett, 2011: 116].

Для разъяснения техники рефотогографии полезны методологические работы Клетта, Ригера и Смита [Klett, 2010; Rieger, 2011; Smith, 2007]. Ригер перечислил следующие шаги для визуального исследования изменений:

1. Выбор предмета, который станет фокусом исследования, и разработка теоретической основы, которая предполагает, какие изменения могут быть ожидаемыми.
2. Определение и идентификация визуальных индикаторов для съемки.
3. Поиск существующей документации или создание такой документации для начального («момент времени 1») измерения.

4. Проведение контрольной съемки («момент времени 2») как соответствующей документации.
5. Анализ накопленных свидетельств [Rieger, 2011: 147–148].

Как только прояснены общая тема и теоретическая перспектива, следует отбор изображений. Ригер [Rieger 2011] отмечает, что есть два пути рассмотреть временной порядок рефотографии: проспективная и ретроспективная. Проспективные исследования начинаются в «момент времени 1» по инициативе исследователя изображения и продлеваются на определенные даты на «момент времени 2» и далее. Этот метод обеспечивает максимальный контроль над исследовательским процессом. Ретроспективные исследования начинаются с «момента времени 1» в прошлом, и этот момент можно определить по наличию архивного изображения искомого объекта. Более поздние изображения, сделанные исследователем в «момент времени 2» и т.д., поставлены в отношение к первичному изображению («моменту времени 1»). Этот метод предлагает меньший контроль над всем процессом исследования. Многие повторные фотопроекты — это ретроспективные исследования, которые начинались с просмотра нескольких онлайн-архивов, как у Клетта и Лундгрена [Klett, Lundgren, 2006].

Как пишет Меткалфе, как только время и его конструкт определены, рефотография переходит в полевую стадию, где исследователь знакомится с условиями окружающей среды оригинальной фотографии [Metcalfе, 2016: 161]. Собственный проект А. С. Меткалфе «Образы академической науки: фотографические свидетельства» (2007–2012) посвящен Университету Британской Колумбии (UBC), который был выбран из-за его богатой истории — от учебного заведения, ориентированного на сельское хозяйство, до современного ведущего научно-исследовательского университета с ассоциированной медицинской школой и множеством лабораторий. Технически этот проект решен методом коллажа при совмещении архивных фотографий и рефотографии главной библиотеки Университета 1925 и 2016 годов<sup>1</sup>.

Важной отправной точкой рефотографии является выбор раннего изображения. Представим здесь триангуляцию Храма Христа Спасителя дореволюционной версии, бассейн «Москва» на том же месте и воссозданный Храм Христа Спасителя, сфотографированные с одного и того же ракурса. Чтобы показать непрерывность между двумя или тремя изображениями, фотографы обычно включают в кадр здание, башню или другой объект, который присутствует во всех версиях. В этом случае производимое впечатление может достигать сильного (э)аффекта. Так, в экспозиции музея Варшавского восстания в одном из залов присутствуют довоенные фотографии Варшавы, контрастирующие с фотографиями разрушенного, но все же узнаваемого города. Но если на фотографиях «тогда и сейчас» нет ничего архитектурно общего, какой-либо архитектурной константы, то эффекта рефотографии не возникает.

<sup>1</sup> Rephotography. *The Difficult Knowledge Project*. URL: <https://blogs.ubc.ca/difficultknowledge/rephotography/> (дата обращения: 08.10.2024).



В целях рефотографирования важно учесть не только контекстуальную совместимость и эффект узнаваемости, но и технологическую переоснащенность с учетом цифровой техники, ведь современные фотообъективы существенно отличаются от старых объективов, нужно также учитывать площадь, которую покрывает объектив, и доступную тогда и сегодня глубину резкости. Кроме того, время года, суток, свет и тени, — эти параметры также подлежат учету при наличии той же исходной точки обзора, что и на дублируемой фотографии.

Неудивительно, что возможностями рефотографии в первую очередь воспользовались исследователи урбанистической среды, демонстрирующей яркую изменчивость. Известны реализованные в этом русле проекты, например, «Городская жизнь сквозь две линзы» в Музее истории Канады. На этой виртуальной выставке совмещены городские виды Монреаля XIX века, снятые Уильямом Нотманом, а затем рефотографированные Анджеем Мацеевским в 2002 году<sup>2</sup>. Другой известный проект под названием «Нью-Йорк меняется» принадлежит Дугласу Леве<sup>3</sup>. Здесь принципу рефотографирования были подвергнуты 114 снимков известного фотографа Беренис Эбботт на ту же тему, но сделанные в период, получивший название Интербеллум (между Первой и Второй мировыми войнами). Французский репортер Винсент Зенон Риго сравнивает виды Реймса в Шампани до и после почти полного разрушения города бомбардировками времен Первой мировой войны<sup>4</sup>.

## Рефотোগрафия как ресурс визуальной социологии

Но изменения со временем демонстрируют и социальные явления. Поэтому рефотোগрафия может быть полезным визуальным методом фиксации изменений и преобладания уже в области социологии, демонстрируя три распространенных основных подхода — фотографии мест, участников или действий, функций или процессов [Gu, 2012: 43]. Что же рефотографирование может дать визуальной социологии? Следуя логике визуальной социологии, частью которой является производство и использование фотографий, «привлечение визуальных документов может служить целям обучения, политики, практики и адвокации» [Pauwels, 2010: 549]. Это разнообразие возможностей открывает перспективу работы со *смещением*, которое стоит в центре рефотографии. Смещение — это пространственно-временное изменение изображения, которое было удалено, стерто<sup>5</sup> или исчезло из его контекстной истории, фиксируемое с возможно более полной точностью [Smith, 2007; Rieger, 2011]. Так,

<sup>2</sup> After Notman Photographic Views of Montreal, A Century Apart. McCord Stewart Museum. URL: <https://www.musee-mccord-stewart.ca/en/exhibitions/after-notman-2/> (дата обращения: 08.10.2024).

<sup>3</sup> New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York by Douglas Levere. PrintCollection. URL: <http://www.newyorkchanging.com/index.html> (дата обращения: 08.10.2024).

<sup>4</sup> Vincent Zénon RIGAUD. URL: <https://www.vincentzenon.com/> (дата обращения: 08.10.2024).

<sup>5</sup> Стертые лица. Центр исторической памяти. URL: <http://www.pmem.ru/5549.html> (дата обращения: 08.10.2024).

Ригер подчеркивает: «Изменение или отсутствие изменений на фотографиях, которые они показывают, мы затем интерпретируем в соответствии с нашими теоретическими ожиданиями» [Rieger, 2011: 133].

Д. Харпер, один из ведущих представителей визуальной социологии, описывает подходы к использованию фотографий в социальных науках. Три подхода, в частности, раскрывают, как фотографии могут порождать смыслы. Во-первых, феноменологический подход предполагает, что «фотограф выбирает точки зрения, которые освещают различные аспекты разворачивающейся социальной реальности» [Harper, 2003: 191]. Другими словами, опции осуществленного выбора обнаруживают пристрастность и точку зрения автора. Фотографирование объединяет как технический процесс, так и художественное самовыражение. Во-вторых, фотографии можно выбирать и упорядочивать в связные визуальные повествования. Хотя видео является наиболее распространенной формой динамического визуального повествования, сумме фотографий также можно придать упорядоченную последовательность, чтобы рассказать историю, что особенно важно в попытках создать объяснительные конструкции. Наконец, в-третьих, Д. Харпер объясняет, что фотовыявление, или фотоотклик (photo elicitation), включает в себя предоставление набора фотографий участникам для генерации их вербального отклика. Именно эти ответы представляют собой культурную работу над генерированием смысла. Метод фотоотклика не использует фотографии в качестве источника данных, напротив, скорее, интерпретатор или исследователь используют фотографии для стимулирования обсуждения в интервью, фокус-группе или публичном дискурсе. Фотографии облегчают диалог и могут генерировать широкие доказательства по сложным для припоминания или обсуждения темам [Tinkler, 2013]. Суммируя идеи Д. Харпера, Линн М. Каллмейн предлагает сосредоточиться на трех перспективах для использования фотографий: документировании социальных изменений, содействии осмыслению и воображению социальных изменений [Kallemeyn, 2018: 115].

Таким образом, рефотография в концептуальном ключе начинается с размышления о происхождении и характере визуальных эффектов, которые могут простимулировать осмысление социальных изменений. Визуальные эффекты в рефотографии берут начало из уже существующих визуальных особенностей первичного изображения, подлежащего рефотографированию. Предмет исследования может быть конкретным объектом или субъектом, поведенческой практикой или идеей. Дизайн рефотографии, вероятно, будет визуально синхронизирован со средой или выбранной техникой фиксации. Смит описывает сенсбилизирующий эффект визуального подхода, «позволяя появиться новому взгляду на исследование благодаря конкретному и активному взаимодействию со значимым местом» [Smith, 2007: 191].



## Фотопроект «Отсутствие» (“Ausencias”)

В качестве эмпирического примера рефотографирования мы представим проект «Отсутствие»<sup>6</sup> Густаво Джермано, известного аргентинского фотографа. Этот проект появился в контексте многих других фоторепрезентаций политических репрессий в латиноамериканских странах, например “Nosotros no sabíamos” Леона Феррари (1976)<sup>7</sup>, который коллажировал газетные вырезки с сообщениями о найденных убитых после военного переворота в различных районах Буэнос-Айреса и на берегах Рио-де-ла-Плата. Эти свидетельства, собранные в книгу, а затем выставленные в музее, конфронтируют с фразой «мы не знали», которой часть граждан оправдывала свое дистанцированное молчание о жестокости, с которой военная хунта управляла страной с 1976 по 1983 год. Другой пример художественной интервенции и широкой анонимной мобилизации известен как «Силуэты» (“El Silhouettezo”). 21 сентября 1983 года по инициативе группы художников, студенческих и молодежных групп, а также при поддержке правозащитных организаций митингующие начали обрисовывать свои силуэты на плакатах, которые они позже установили в окрестностях площади Пласа-де-Майо в Буэнос-Айресе. Идея заключалась в том, чтобы представить силуэты пропавших без вести и выразить протест против военной диктатуры. Человеческие фигуры в натуральную величину распространились с этой главной площади, известной и другими политическими перформансами<sup>8</sup>, на весь город и с этого момента стали узнаваемым визуальным символом из репертуара различных социальных и политических мобилизаций. Арт-обозреватель Buenos Aires Herald Эдвард Шоу фотографировал эти силуэты каждый день, первым документируя историю протеста и составив по следам этой документации музейную выставку [Ryan, 2019]. Не остался в стороне и документальный кинематограф Аргентины. Через три года после возвращения страны к демократическому правлению выходит документальный фильм «Ночь карандашей» (“La noche de los lápices”, Эктор Оливера, Аргентина, 1986) о похищенных и запытаных студентах. Этот фильм наряду с другими, снятыми сразу после диктатуры, составил внутринациональный жанр, который Химена Трикель называет «киносвидетельство» (“Cine testimonio”), то есть кино, снятое в пылу момента, не для того, чтобы проанализировать, объяснить или понять, что произошло, а просто рассказать, «поместить раны в историю» [Grant, 2003: 69].

<sup>6</sup> Аргентинский фотограф Густаво Джермано (Gustavo Germano) — автор фотопроекта «Отсутствие» (“Ausencias”), посвятил свой проект латиноамериканцам, которые бесследно исчезли в период военной диктатуры в Аргентине и Бразилии с 1976 по 1983 год. В этот семилетний период исчезли, были похищены, убиты более 30000 человек из-за подозрений в заговоре против правительства. Людей похищали прямо с улиц. Общества этих стран по-прежнему чувствуют трагедию того времени. Многие семьи так никогда и не узнали, что на самом деле произошло с их близкими. Персональный сайт Г. Джермано. URL: <https://www.gustavogermano.com/> (дата обращения: 08.10.2024).

<sup>7</sup> Nosotros no sabíamos. MACBA. URL: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ferrari-leon/nosotros-no-sabiamos> (дата обращения 8.10.2024).

<sup>8</sup> Одним из самых продолжительных и известных является протест матерей, объединившихся в организацию Madres de Plaza de Mayo (Матери площади Мая). Женщины в белых платках и с фотографиями исчезнувших близких маршировали по площади перед зданием правительства почти каждую неделю с 1977 года, требуя возвращения их сыновей и дочерей.



Рассматриваемый сквозь призму рефотографии проект Джермано «Отсутствие» явно примыкает к этой традиции визуальной репрезентации, но обращается в первую очередь к семейной фотографии. Его личный мотив — похищение и убийство старшего брата Эдуардо. Личное вписано в широкую общенациональную практику как метонимическая ссылка на масштабную трагедию и травму.

Джермано повторял снимок собственной семьи: братья Густаво, Гильермо, Диего и Эдуардо в 1969 году на фотографии слева и братья Густаво, Гильермо и Диего тридцать лет спустя на фотографии справа.



**Фото 1.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>9</sup>

Джермано привлек к работе над проектом ряд исследователей, которые помогли ему проводить фотоархивные изыскания. На этом этапе продуктом коллективной работы стала подборка семейных фотографий. Затем Джермано разыскал и привлек к проекту родственников пропавших без вести, которые фигурировали в оригинале отобранных фотографий. Он отправлялся с ними в то же место, в котором были сделаны первые фотографии. Там он воспроизводил, или рефотографировал, семейную группу или оставшегося члена семьи в тех же позах, которые они занимали на исходных фотографиях. Сохранившиеся в интерьере предметы, например ваза на фото 2, подчеркивают контраст между неизменностью вещной среды и видимым отсутствием одного из персонажей, в то время как другой персонаж из числа родных повзрослел или постарел.

<sup>9</sup> Развитие проекта «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции» как открытом экспонировании // Gustavo Germano. URL: <https://www.gustavogermano.com/portfolio/instalaciones-urbanas/> (дата обращения: 08.10.2024).



**Фото 2.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>10</sup>

Как пишет С. Ван Дембрук, позирование родственников пропавших без вести имеет характер, отличный от постановки обычных семейных фотографий, позирование для этого проекта было частью политической активности участников по осуждению произвола властей [Van Dembroucke, 2010: 8]. Таким образом, акт рефотografiрования приобретает характер политического высказывания.



**Фото 3.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.



**Фото 4.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>12</sup>

Рефотографии, безусловно, имеют более профессиональный характер, они выстроены с точки зрения композиции, освещения, очевиден контраст с семейной фотосъемкой, фотографии исходных версий несут печать времени. Но прежде всего рефотографии проекта «Отсутствие» обнаруживают контрасты выражений лица и направленности взглядов. Позируя для рефотографии, персонажи уже не могут позволить себе не обращать внимания на камеру. Позирование теперь приобретает характер социального взаимодействия, усиливаемый взглядом субъекта фотографии. Фотографируемые знают, какая история стоит за предложением воспроизвести позу, ради каких целей осуществляется повторная съемка. Тем не менее на ряде рефотографий Джермано экспериментирует с инсценируемой спонтанностью, например, на фото 5 немолодой мужчина, уже один, без брата, с видимым усилием сбегает с насыпи, его взгляд устремлен под ноги. Если движение еще возможно реплицировать, то настроение, веселый взгляд братьев в объектив десятилетия назад не подлежат воспроизводству, между этими снимками стоит прожитое, знание о семейной и национальной трагедии и потере, смысл которых отфильтровывают уместные эмоции.

Рассматриваемые в целом, рефотографии представляют собой общий парный объект, к которому применимы принципы гештальта, согласно которому восприятие не может быть объяснено лишь через совокупность элементарных сенсорных ощущений, но требует рефлексивного взаимодействия с ощущениями, например, когнитивного акта выделения фигуры на фоне [Schirillo, Goldstein, 2010]. В случае с рефотографиями в проекте Джермано таким когнитивным усилием становится обнаружение отсутствующей фигуры на том же фоне.

<sup>12</sup> Там же.



Важным условием, соблюденным Джермано, стал узнаваемый общий контекст изображения на последующих фотографиях, снятых с одной точки обозрения. В таком случае последующая визуальная проекция обнаруживает и фокусирует восприятие на изменившихся персонажах и на том новшестве, которое отличает поздние версии от первичной. Джермано, с одной стороны, использует привычный прием семейного альбома, имеющего начало для листания и визуальную последовательность располагаемых снимков от ранних к поздним. Именно это обстоятельство награждает рассматривающего эмоциональными открытиями, имеющими отношение к течению времени и ожидаемым изменениям растущих и старящихся персонажей. С другой стороны, Джермано подготавливает зрителя к аффекту разорванного травматическим событием времени, в котором кому-то суждено исчезнуть и не состариться вместе с близкими. Диптихи потенциально вызывают не только индивидуальный «пунктум» (пронзительность или остроту переживания), ту небольшую психическую травму, которую Барт описал как форму проективного горя, которую мы испытываем, в частности, когда смотрим на определенные фото-портреты и думаем: «А ведь он умрет...», — они также представляют формат открытой культурной сцены, через которую зрители могут получить доступ к коллективным формам горевания и сочувствия.

Какие принципы гештальта здесь отыграны? В первую очередь, это принцип близости: предметы, находящиеся рядом друг с другом во времени или пространстве, воспринимаются объединенными. В результате принцип близости порождает два эффекта: объединяет, или интегрирует, элементы, создавая принадлежность, но также разделяет элементы, не объединенные близостью. Рядоположенные диптихом в парном объекте фотографии одновременно обещают узнавание молодых лиц, их черт в повзрослевших персонажах и наталкивают на мысль о чьем-то исчезновении. Амбивалентность такого смещения, не вытекающая из самого изображения, предъясняется вовне, к тому же сопровождаемая взглядом свидетеля. Другой принцип гештальта — принцип схожести — заключается в том, что похожие предметы стремятся сгруппироваться. Общий контекст парных фотографий, та же природа, сохранившаяся вещная среда объединяются, несмотря на прошедшие годы. Исчезнувшая фигура на рефотопрографии превращается в ту, о которой знают, помнят, оставляют для нее *место*, которое никем другим не занято. Уместно вспомнить зинovieвскую метафору зияющих высот. Третий принцип восприятия — замкнутости — напоминает о том, что мы стремимся завершить незаконченные фигуры, заполняя существующие пробелы, в данном случае — парного объекта в направлении когнитивного воссоздания образа отсутствующего человека [Schirillo, Goldstein, 2010: 469–472].

Итак, согласно законам гештальта, мы рассматриваем рефотопрографию, упорядочивая свое восприятие, но также важно отметить, что через конструктивную форму парной рефотопрографии мы оказываемся подготовлены к встрече с амбивалентностью смещения, к когнитивному акту обнаружения того, что исчезло. Предъявленная одной, первичной, фотографией диптиха, рефотопрография такого эффекта бы не возымела, легитимируя присутствие только тех, кто на снимке.



**Фото 5.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>13</sup>

Другой заметный актор рефотографии — темпоральность. Она заявляет о себе связью прошлого, когда были живы близкие, и настоящего, в котором им отведено место, не занятое никем, что подчеркивает незаменимость человека, невозможность утраты. Этот эффект торжествующей темпоральности усилен неоднократно благодаря коллекции четырнадцати пар снимков в фотопроекте Джермано, что придает индивидуальной или семейной потере характер коллективной национальной утраты. Но равным образом обнаруживается и сильный жест культурного сопротивления этой темпоральности — общая решимость помнить о травме как коллаборация носителей утраты и тех, у кого есть власть репрезентации. Ведь рефотография предъявлена в публичном контексте галереи и за ее пределами — на стенах домов, растиражирована в медиа.

За кулисами проекта обнаруживаются еще дополнительные исследовательские ракурсы. Так, С. Ван Дембрук предлагает рассматривать сотрудничество Джермано с родственниками исчезнувших с точки зрения биополитической власти в духе Фуко, утверждая, что в художественной практике телесность выступает еще и как объективированное тело. Если трагедия, связанная с жертвами диктатуры, разоблачается фактом бесследного исчезновения, то в рефотографировании художник — это тот, кто готов перенять власть с ее регулирующим контролем, чтобы манипулировать телами для своего замысла [Van Dembroucke, 2010: 18]. Но почему участники согласились на инсценировку, по сути, помещению себя в ситуацию ретравматизации? Насколько телесная манипуляция травматичным сюжетом может быть оправдана приносимыми фотографом новыми смыслами? Проект Джермано довольно

<sup>13</sup> Там же.



непрост с этической точки зрения. Из интервью с Джермано Ван Дембрук извлекает этико-биографическое объяснение этой коллизии: «Тот факт, что я сам пережил потерю кого-то из членов моей семьи из-за этих же преступлений, позволил мне установить более тесные отношения с этими людьми, потому что между нами существует общее братство» [Van Dembroucke, 2010: 18–19]. Очевидно, мандат на преодоление этических препятствий Джермано получил, разделяя общие утраты и ценности той социальной группы, которая несла потери во время военной диктатуры.



**Фото 6.** Источник: проект «Отсутствие» в проекте «Городские инсталляции»<sup>14</sup>

Важно отметить и перформативную сторону выставки, размещенной среди домов на улицах города. Размер изображений на колористически однотонных стенах домов привлекает внимание и сокращает дистанцию с потенциальными зрителями-прохожими. Императив к привлечению взгляда может быть здесь приравнен к императиву помнить. А отсутствие надписей, с одной стороны, анонимизирует визуальный парный образ, с другой — приглашает к аналогиям, идентификациям в силу распространенности этого опыта потерь.

## Заключение

Формат рефотোগрафии может быть весьма эвристичен в направлении инструментализации темпоральности и социальных изменений. Но Д. Харпер, визуальный социолог, предупреждал, что использование фотографий в качестве эмпирических доказательств не подразумевает объективной

<sup>14</sup> Там же.

истины, поскольку фотографии представляют собой интерпретации фотографа, эмпирические фотодоказательства являются «как сконструированными, так и реальными» [Harper, 2003: 183].

Разумеется, дизайн рефотографии побуждает к методологической рефлексии, предусматривающей и процедурную последовательность предпринимаемых приемов (отрефлексированный и социально означенный фокус сравнения; архивные подтверждения; технически оправданный standpoint; представление о прикладной задаче — от изучения до адвокации). Но также присутствуют и этические проблемы, которые возникают при рефотографировании. Они могут быть скрыты, как расчет гештальт-принципов скрытой когнитивной инструментализации при восприятии парного снимка. Но также они могут быть предметом этических конвенций, договорная природа которых обнаруживает диспропорцию властных ресурсов у тех, кто имеет власть репрезентации, и у тех, кто может оправдать ее применение.

Но еще одним важным аспектом аргентинского проекта «Отсутствие» Густаво Джермано и близких к нему является тематизация невыразимого и непредставимого в контексте непроработанной национальной травмы. По признанию Наэли Морено, (ре)конструкция диктатуры все еще не завершена, постоянно переопределяется влияние, которое она оказала на аргентинское и латиноамериканское общество. Растет обширная библиография, множится корпус обнаруживаемых документов, документальная фильмография этого периода, доступные фотографии, свидетельства [Moreno, 2022: 27]. С одной стороны, сложился троп невыразимого в стилистике Шоа, как ее описывает на материале фотодокументов Холокоста Диди-Юберман [Didi-Huberman, 2008] или анализирует на примере фотографий выживших аргентинских женщин Джордана Блеймар, которая метафорично именуется размытые пятна и надписи на стенах тюрем в фотографиях жертвы диктатуры Паулы Латтрингер как своего рода «минеральную память», или память камня, метонимично замещающих образы исчезнувших [Blejmar, 2022]. Сама Паула Латтрингер не сразу нашла собственный изобразительный фотоязык для запечатления таких же, как и она, — выживших. Ее первым проектом была аргентинская скотобойня «Матадор» (“El Matadero”)<sup>15</sup>. С другой стороны, проект Г. Джермано, напрямую работающий с исчезновением, парадоксально возвращает телу его материальность, подвергает сомнению пустоту и наделяет ее символическим значением. Диптихи Джермано сталкивают полноту визуальной репрезентации когда-то присутствовавших и зияющие пустоты исчезнувших по всем известной причине как своего рода делезовскую смысловую складку, которую расправляют разнообразные стратегии художественного сопротивления, пытающиеся сместить дискурс авторитаризма посредством создания новых эстетических предложений. Актуальность реполитизации искусства избывающей травму диктатуры Аргентины, о которой писала Морено [Moreno, 2022: 30], то есть обострения мятежной огранки художественных форм и концепций, отвечает

<sup>15</sup> Paula Luttringer: A Keeper of Memories. *Talking Pictures*. URL: <https://talking-pictures.online/2023/06/10/paula-luttringer-a-keeper-of-memories/> (дата обращения: 08.10.2024).



стремлению подорвать социальные и культурные репрезентации поставо-  
ритарного дискурса, так и не предоставившего обществу в исчерпывающей  
полноте честный исторический гранд-нарратив.

## Литература / References

- Blejmar J. (2022) Mineral Memories: Photography and Disappearance in Argentina. *MAI Feminism & Visual Culture*. P. 1–20. URL: <https://maifeminism.com/mineral-memories-photography-disappearance-in-argentina/> (дата обращения: 08.10.2024).
- Didi-Huberman G. (2008) *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grant C. A. (2003) Still Moving Images: Photographs of the Disappeared in Films about the Dirty War in Argentina. In: A. Hughes, A. Noble (eds.) *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press. P. 63–86.
- Guy N. K. (2012) *The Lens: A Practical Guide for the Creative Photographer*. Sebastopol: Rocky Nook.
- Klett M. (2010) Three Methods of Presenting Repeat Photographs. In: R. H. Webb, D. E. Boyer, R. M. Turner (eds.) *Repeat Photography: Methods and Applications in the Natural Sciences*. Washington: Island Press. P. 32–45.
- Harper D. (2003). Reimaging Visual Methods: Galileo to Neuromancer. In: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds.) *Collecting and Interpreting Qualitative Materials (2nd ed.)*. Thousand Oaks: Sage. P. 176–198.
- Kallemeyn L. M. (2018) Expanding the Role of Digital Photographs in Evaluation Practice: Documenting, Sense-making, and Imagining. *Canadian Journal of Program Evaluation*. Vol. 33. No. 1. P. 114–134. DOI: <https://doi.org/10.3138/cjpe.31106>
- Klett M. (2011) Repeat Photography in Landscape Research. In: E. Margolis, L. Pauwels (eds.) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Thousand Oaks: Sage. P. 114–130.
- Klett M., Lundgren M. (2006) *After the Ruins, 1906 and 2006: Rephotographing the San Francisco Earthquake and Fire*. Berkeley: University of California Press.
- Metcalfe A. S. (2016) Repeat Photography and Educational Research. In: *Visual Research Methods in Educational Research*. London: Palgrave Macmillan. P. 153–171. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137447357\\_9](https://doi.org/10.1057/9781137447357_9)
- Miles M. (2016). Rephotography and the Era of Witness. *Photographies*. Vol. 9. No. 1. P. 51–69. DOI: <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1138995>
- Moreno N. F. M. (2022). Photography and Memory. *Design, Arts, Culture*. Vol. 3. No. 1. P. 26–32. DOI: <https://doi.org/10.12681/dac.31214>
- Pauwels L. (2010) Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research. *Sociological Methods and Research*. Vol. 38. No. 4. P. 545–581. DOI: <https://doi.org/10.1177/0049124110366233>
- Ryan H. E. (2019) Political Street Art in Social Mobilization: A Tale of Two Protests in Argentina. In: *The Aesthetics of Global Protest*. Amsterdam: Amsterdam University Press. P. 99–120. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048544509-008>
- Rieger J. H. (2011) Rephotography for Documenting Social Change. In: E. Margolis, L. Pauwels (eds.) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Thousand Oaks: Sage. P. 132–149.
- Schirillo J. A., Goldstein B. (2010) Gestalt Approach. In: E. B. Goldstein (ed.) *Encyclopedia of Perception*. Thousand Oaks: Sage. P. 469–472.
- Smith T. (2007) Repeat Photography as a Method in Visual Anthropology. *Visual Anthropology*. Vol. 20. No. 2–3. P. 179–200. DOI: <https://doi.org/10.1080/08949460601152815>



Tinkler P. (2013) *Using Photographs in Social and Historical Research*. Los Angeles: Sage.

Van Dembroucke C. (2010) The Absence Made Visible: The Case of Ausenc'as, Gustavo Germano's Photographic Exhibition. *Tensions*. No. 4. P. 1–29. DOI: <http://dx.doi.org/10.25071/1913-5874/37351>

### Сведения об авторе:

**Мещеркина (Рождественская) Елена Юрьевна** — доктор социологических наук, профессор кафедры анализа социальных институтов департамента социологии факультета социальных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; ведущий научный сотрудник, Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва, Россия. **E-mail:** [erozhdestvenskaya@hse.ru](mailto:erozhdestvenskaya@hse.ru). **РИНЦ Author ID:** 531642; **ORCID ID:** 0000-0001-6874-2404; **ResearcherID:** B-1687-2014.

**Статья поступила в редакцию:** 19.01.2025

**Принята к публикации:** 23.02.2025



## Re-Photography as Documentation and Understanding of the “Dirty War” in Argentina: G. Germano’s Photo Project “Absence”

DOI: 10.19181/inter.2025.17.1.6

**Elena Yu. Meshcherkina (Rozhdestvenskaya)** HSE University,  
Institute of Sociology of FCTAS RAS,  
Moscow, Russia  
E-mail: [erozhdestvenskaya@hse.ru](mailto:erozhdestvenskaya@hse.ru)

*The article considers a special form of photographic practice that may be in demand in sociology — repeated photography or re-photography. This is an act of repeating a photograph of the same place/character/practice, with a time lag between the two images, a look at a certain object “then and now”. The possibilities of re-photography were primarily used by researchers of the urban environment, demonstrating vivid variability. In the social sciences, the secondary use of visual documents can serve the purposes of education, policy, practice and advocacy. The format of re-photography can be heuristic in the direction of instrumentalization of temporality and social change. It is not devoid of methodological reflection, providing for a procedural sequence of the techniques undertaken [reflected and socially designated focus of comparison; archival evidence; technically justified stand point; idea of the applied task]. But there are also ethical issues that arise when re-photographing individuals. Field research using re-photography in social sciences can have multiple purposes — to document the rhythm of changes in a specific location based on the primary image, to generate social meanings in the torn fabric of social events. In relation to the latter, the article analyzes the Argentine photo project by G. Germano “Absence”, which thematizes the consequences of the dictatorship of the military junta [1976–1983] in Argentina. The technique of re-photography used by Germano in the series of diptychs produces the affect of a time torn apart by a traumatic event, in which some are destined to disappear*



*and not grow old with their loved ones. The diptychs not only potentially evoke an individual “punctum”, they also provide the format of an open cultural stage through which viewers can access collective forms of mourning and empathy. Germano’s re-photography project fits into various strategies of artistic resistance that act out the elimination of collective trauma through the creation of new aesthetic proposals. The art of photography is re-politicized, seeking to undermine the social and cultural representations of the post-authoritarian discourse, which has never provided Argentine society with an exhaustive historical grand narrative.*

**Keywords:** re-photography, re-shooting, visualization of historical trauma, G. Germano, temporality, social change

**Acknowledgments.** The study was carried out with the support of the Faculty of Social Sciences, National Research University — Higher School of Economics, within the framework of the project “Experience of Local Conflicts: Processing, Resocialization, Disability”.

**Author Bio:**

**Elena Yu. Meshcherkina (Rozhdestvenskaya)** — Doctor of Sociology, Professor, Department of Analysis of Social Institutions, School of Sociology, Faculty of Social Sciences, HSE University; Leading Researcher, Institute of Sociology FCTAS RAS, Moscow, Russia. **E-mail:** [erozhdestvenskaya@hse.ru](mailto:erozhdestvenskaya@hse.ru). **RSCI Author ID:** [531642](#); **ORCID ID:** [0000-0001-6874-2404](#); **ResearcherID:** [B-1687-2014](#).

**Received:** 19.01.2025

**Accepted:** 23.02.2025