

Ольга Аверьянова

Фотограмма: проблемы индексальности

Ранние фотограммы — цианотипии Анны Аткинс или «фотогенические рисунки» изобретателя негативно-позитивного процесса Уильяма Генри Фокса Тальбота — были созданы в научных или практических целях, но почти сразу воспринимались и в качестве художественной формы, представляя примеры викторианской эстетики.

Легитимизация фотографии как искусства, произошедшая в конце XIX века, позволила фотограмме обрести свое второе воплощение. Рейографии, изобретенные Ман Рэем, оставаясь фотограммами по методу их создания, почти полностью опровергали онтологию фотографии, в частности концепцию индексальности, связанную со спецификой медиума. Автор статьи ставит своей целью ответить на вопрос: может ли абстрактная референциальность рейографий отвечать индексальной сути фотографии.

Ключевые слова:

фотография,
фотограмма, цианотипия,
фотогенический рисунок, рейография,
Тальбот, Аткинс, Ман Рэй,
индексальность.

Излишнее доверие к «правдивости» фотографии со времени ее появления, вместе с попытками познать реальность с ее помощью в итоге привели к тому, что фотография стала синонимом обозначения объекта непосредственно индексально. Это положение существует и до сих пор, но чем сильнее реальность требует для своей легитимации фотографических артефактов, тем глубже кризис реального укореняется в общественном сознании. Распространение цифровых технологий только ускорило этот процесс. Таким образом, проблема индексальности до сих пор остается важным аспектом для понимания сущности феномена.

Теория индексальности фотографии была основана на переосмыслении семиотических категорий Чарльза Пирса, и особенно категории индекса¹. Ее суть сводится к утверждению восприятия фотографического отпечатка как «индекса» физического референта, т.е. «индекса реальности». Обоснование этой концепции мы находим прежде всего в книге «Фотографический акт» (1983) Филиппа Дюбуа, в сборнике статей Розалинд Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1985), в текстах Жана-Клода Лемани «Тень и время. Эссе об искусстве фотографии» (1992), а также в труде Андре Руйе «Фотография между документом и современным искусством» (2005)². Филипп Дюбуа определяет три категории онтологии фотографии: фотография как «зеркало реального», как «трансформация реального» и как «след реального». Индексальность соответствует третьей категории.

1 Основоположник семиотики Чарльз Сандерс Пирс еще в конце XIX века разделил знаки на три большие группы: иконы, индексы и символы, различая их по особенностям связи с референтом. Пирс одним из первых утверждал, что в «фотографической истине» больше от индекса, чем от иконы, т.е. запечатление главенствует над мимесисом. Мимесис описывает, тогда как запечатление подтверждает. Подробнее в см. в кн.: Пирс Ч. С. Начала прагматизма. Том 2. Логические основания теории знаков. Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. СПб.: Алетей, 2000.

2 См.: [6; 11; 12; 15].

Фотография — изображение, созданное посредством химической фиксации светового рисунка объекта при помощи фотокамеры или без нее. Бескамерный отпечаток можно получить посредством несколько простых операций: объект размещается на светочувствительной поверхности, далее экспонируется на свету, после чего фиксируется полученный результат. Отпечаток напоминает «теневого силуэт». В 1802 году английский химик Хамфри Дэви представил Королевскому обществу «Отчет о методе копирования живописи на стекло и рисовании профилей с помощью света на пластинах, покрытых нитратом серебра. Изобретение Томаса Вэджвуда, эсквайра»³. Говоря об опытах Вэджвуда, следует отметить, что собственно необходимого эффекта ученый не получил. Закрепить картинку, для того чтобы сделать ее невосприимчивой к дальнейшему воздействию света, он не смог. Томас Вэджвуд скончался молодым, так и не успев закончить свои эксперименты.

ТАЛЬБОТ: ФОТОГЕНИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Английский фотограф Уильям Генри Фокс Тальбот провел множество экспериментов, связанных с идеей «точного рисования», и был разочарован результатами использования камеры *lucida*⁴ в качестве механизма для упрощения получения изображений. Однако он не прекратил свои попытки, пытаясь найти способы химической фиксации изображений, создаваемых светом, в том числе и при помощи камеры-обскуры⁵: «Как бы было чудесно, если бы можно было заставить эти естественные образы отпечатываться и оставаться на бумаге долгое время» [4]. Для получения контактных отпечатков непосредственно на светочувствительной бумаге им применялись объекты, которые поддавались «прямому» копированию, т. е. плоские. Чаще всего это были натуральные ботанические образцы, кружева или печатная графика.

3 Davy H. An Account of a method of copying Paintings upon Glass, and of making Profiles, by the agency of Light upon Nitrate of Silver. Invented by T. Wedgwood Esq. With Observations by H. Davy // *Journals of the Royal Institution*. 1802. Vol. 1. No. 9. Pp. 170–174.

4 Камера-люцида (камера-люсида, лат. camera lūcida — светлая комната) — оптическое устройство, упрощающее создание рисунков, было запатентовано Уильямом Хайдом Волластоном в 1806 году. Прибор состоял из четырехсторонней призмы, установленной на небольшом штативе над листом бумаги. В результате преломления лучей света смотрящий мог увидеть изображение объектов, расположенных перед призмой, и сделать набросок.

Чтобы получить максимально точный силуэт, фотограф «распрямял» предмет, накрывая его стеклом, для лучшего прилегания к бумаге. Этот вид отпечатков был назван им «фотогеническими рисунками», что означало «световые рисунки».

С момента своего появления фотография действительно рассматривалась как идеальное средство документации, иными словами, объекты как бы рисовали самих себя при помощи только лишь света. Свой первый фотографический альбом Тальбот назвал «Карандашом природы» (*The Pencil of Nature*, 1844–1846), тем самым обращая внимание на «объективность творца». Считалось, что любые манипуляций исключены, так как картинка создавалась не рукой художника, способного фантазировать, а в соответствии с законами науки, в неоспоримость которой верили. «Тальбот писал, что фотография “получается при помощи оптических средств”, но изображение “запечатлено рукою природы”» [16, р. 73]. И Дагер, и Ньепс также выступили с подобными заявлениями. Хершбергер отмечает этот важный маркер, который продемонстрировал отношение ученых к своему изобретению: «...если фотография — открытие, то это кажется более естественным и объективным; в случае, если изобретение, это звучит более культурно и субъективно» [10, р. 44]. Так как фотография изначально понималась как абсолютно «природное явление», следовательно, была истинным документом реальности. Это означало, что грядущим поколениям еще предстоит бороться за право фотографии быть принятой в пантеон изобразительного искусства, являющегося на свет метафоры, аллегории, образы и прочие художественные признаки. Однако это также означало, что фотография воспринималась как абсолютная истина по сравнению с другими иллюстративными технологиями, такими как рисование, графика, живопись, так как исходя из вышесказанного механизм манипуляций просто отсутствовал. Ценность ботанических образцов, полученных контактным способом, связывалась главным образом с достоинствами

5 Камера-обскура (лат. camera obscura — темная комната) — прототип фотографического аппарата. Первоначально — «прибор для рисования» в виде закрытого ящика, в передней стенке которого имеется небольшое отверстие. Лучи света, проходя через отверстие, создают на противоположной стенке ящика перевернутое изображение предмета, что позволяет делать точные натурные зарисовки. Для увеличения яркости и резкости изображения в отверстие вставлялась увеличительная линза. С развитием оптики начали использовать более сложные объективы. После изобретения светочувствительных материалов и способов фиксации изображений камеры-обскуры стали фотокамерами.



1. Уильям Генри Фокс Тальбот
Папоротник. Фотогенический рисунок
из альбома *The Pencil of Nature*.
1844–1846



2. *Asplenium thelypteroides* Michx
Литография из кн.: Daniel Cady Eaton,
The Ferns of North America. Vol. II.
Boston, 1880

силуэтного решения. Отпечатки представляли менее информативное изображение, в отличие, например, от акварельных прорисовок. Достаточно сравнить «фотогенический рисунок» листа папоротника (ил. 1) и раскрашенную гравюру из книг по ботанике того же времени (ил. 2). Плоский силуэт фотограммы — это только лишь специфическое уведомление об объекте, «след реального», т. е. индекс. Но он не дает полной визуальной характеристики вида растения, отличительных особенностей образца, что в определенной степени ставит под сомнение точность «индексальности».

Ролан Барт утверждает, что «фотография всегда предоставляет индексный факт — объективное присутствие, однако она не обязательно предлагает истинный внешний вид» [3, p. 7]. Фотография просто свидетельствует, что когда-то что-то находилось перед камерой или на светочувствительной поверхности, но мы не можем знать наверняка, что это

было. Том Ганнинг также отмечает, что «наша оценка фотографии как точной реплики, визуального тождества, зависит не только от ее индексной основы, но и от нашего признания ее сходства с объектом. О фотограмме можно уверенно сказать, что сходство с предметом, которое она должна представлять не всегда буквально» [8]. Фотограмма может отображать размер, форму объекта, особенности очертания, но она не говорит о цвете, фактуре поверхности или таком важном параметре, как объем. Иными словами, «фотогенические рисунки» не являются учебным пособием, так как «тени» не могут классифицироваться как научная регистрация.

Аткинс: цианотипия

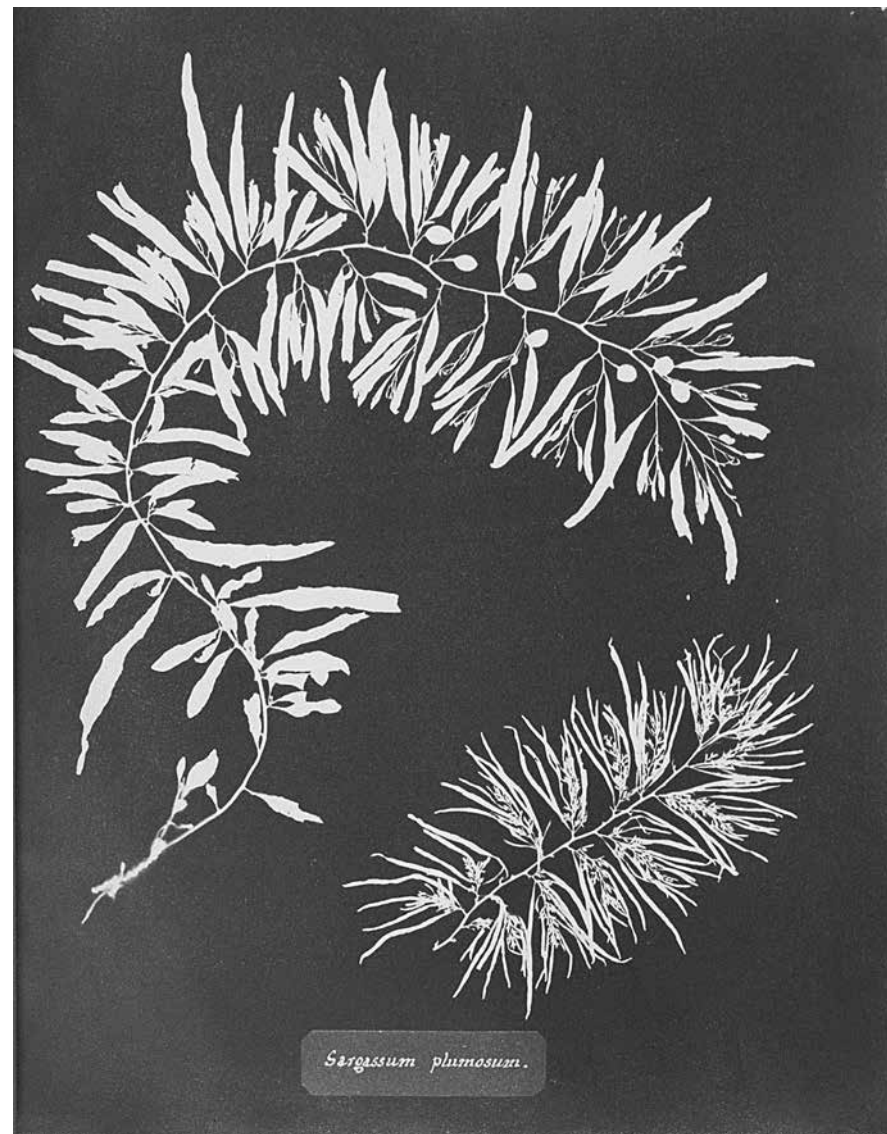
Ботаник и фотограф-любитель Анна Аткинс в качестве иллюстраций своих исследований использовала отпечатки ботанических образцов, созданные по методу цианотипии⁶, близкому фотограмме. Альбом, вышедший в 1843–1853 годах, получил название «Фотографии британских водорослей: цианотипные отпечатки» (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843–1853)⁷. (Ил. 3.) В викторианскую эпоху изучение растений считалось приемлемой «наукой» для женщин. Они занимались растениями в саду, использовали их в качестве домашних средств от всяческих болезней, собирали гербарии и даже делали ботанические зарисовки. Катрина Де Зегер пишет, что «ботаническая иллюстрация рассматривалась как «домашнее творчество», это было занятие, которое позволяло женщинам развивать свои интеллектуальные и художественные способности» [5, p. 79]. Аткинс представила свой труд различным научным учреждениям по всей Британии, демонстрируя

6 Цианотипия — метод фотопечати, изобретенный английским физиком и астрономом сэром Джоном Гершелем в 1842 году. При печати бумага без связующего вещества, пропитанная раствором солей цианида железа, экспонировалась в непосредственном контакте с негативом или объектом, расположенным на ее поверхности. Пигмент проникал в структуру бумаги. Участки, на которые попадал свет, становились яркими от светлого до темного оттенка, другие оставались белыми. Цианотипия долгое время широко использовалась для изготовления светочувствительных копий чертежей и документов.

7 *Impression* — слово, которое Аткинс использует в подзаголовке, имеет несколько значений. Одно из них — «отпечаток». Иная семантика связана со словами «впечатление», «представление», которые могут более многозначно трактовать название альбома. Таким образом, заголовок, включающей столь «образную» характеристику, позже даже ставшую названием целого направления в искусстве (импрессионизм), не могло претендовать на обозначение академического труда.

возможности применения метода в сугубо прикладных целях. Нельзя не обратить внимание на отсутствие в книге конкретной информации, связанной именно с исследовательскими задачами, например, не было указаний на место, где были найдены образцы, не упоминаются цвет и характерные идентификационные особенности видов. Все это означало, что альбом не мог быть использован в качестве глубокого научного исследования. В предисловии к изданию Аткинс пишет, оправдывая неметодологический характер публикации, что «намеренно ушла от систематической установки, для того чтобы представить образцы различных свойств и форм» [9, р. 94]. Подобный комментарий демонстрирует, скорее, заботу об эстетическом качестве отпечатков, обнаруживая возможности пересечения науки и искусства в контексте фотографии как нового визуального феномена. Этот пример можно считать важной вехой в истории фотографии, особенно в связи с довольно уникальной эстетической позицией, которую она занимала в то время, когда не оценивалась еще как художественное явление.

Представление природы самой себя максимально тесно связано с технологией фотограммы, особенно с контактными отпечатками ботанических образцов. Бомонт Ньюхолл находит связи между механизмом фотографического и органическим процессом фотосинтеза, обнаруженным в XVIII веке, наряду с химическими изменениями, которые происходят под действием света с определенными материалами. «Уже в древности было замечено, что свет не только формирует образы, но изменяет природу многих веществ. Хлорофилл растительности при воздействии на него становится зеленым; цветные ткани выгорают. Среди веществ, которые в корне изменяются под действием света, некоторые соли серебра, особенно галогениды...» [13, р. 10]. Эта замеченная связь между фотографией и фотосинтезом также помогает объяснить, почему новый способ фиксирования образцов растений был использован ботаниками: свет имел власть как изменять, так и регистрировать природу. Таким образом, фотография использовалась в качестве средства репрезентации природных форм с самого своего рождения. Бенджамин Дженнокью утверждает даже, что необходимость найти максимально эффективный способ довольно быстрого получения изображений растений, в основном для научных исследований, стала во многом катализатором для фотографических опытов [7]⁸. С определенной долей уверенности можно сказать, что именно индексальность фотографии стала определяющей в данной практике.



3. Анна Аткинс. *Sargassum plumosum*
Цианотипия из альбома *Photographs
of British Algae: Cyanotype Impressions*.
Vol. I. 1843



4. Кристиан Шад. *Шадография*. 1918
Серебряно-желатиновая печать.
16,8 × 12,7. Музей современного
искусства, Нью-Йорк



5. Ласло Мойхой-Надь. *Без названия (Автопортрет)*. 1926–1935
Серебряно-желатиновая печать.
97 × 68. Музей Соломона
Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

Анна Аткинс была прежде всего ботаником, а затем уже фотографом. Поскольку она занималась изучением растений, проявляя свои способности, по сути, в единственной допустимой для женщин научной сфере, ее работа воспринималась менее серьезно, чем труды «ученых мужей», Джона Гершеля или Тальбота. О «фотогеничных рисунках» она узнала от Тальбота, а о цианотипии — от Гершеля, который был другом ее отца. Фотографическое репродуцирование к этому времени настоль-

8 Б. Дженоккьо использует термин «фотографические опыты», имея в виду то историческое обстоятельство, что получение отпечатков без камеры в практике Аткинс и Тальбота представляли собой эксперименты до изобретения фотографии как таковой, использующей оптику.

ко глубоко укоренились в научной практике, что до того, как появились собственно фотографы, были ученые, работающие в области естественной науки, занимавшиеся исследованиями природы и применявшие «контактную» методику получения изображений — фотограмму.

Но фотограммы не передавали буквального сходства с объектом — они демонстрируют только тень, брошенную объектом, а детали, что очевидно, терялись. Прогресс не стоял на месте, и фотограмма вскоре стала восприниматься как не более чем ранний вариант негативно-позитивного процесса [14, р. 128]. Метод получения фотограммы не изменился со временем, просто впоследствии, когда о нем вспомнили фотографы-модернисты, его документальная миссия уже не была определяющей. Мариен Уорнер утверждает, что «нейтральное» видение фотографии рассматривалось не только как благо науки, но и как социально-символическое представление, в котором мир мог бы быть более понятен большому числу людей, т. е. средство демократизации знания» [16, р. 23]. «Нейтральное» видение фотографии породило также убеждение, что именно фотография позволила природе быть раскрытой и понятной. Поэтому, если далее фотографии отводилась роль документирования, то фотограмма, из-за потери детализации и информативности освобождалась от этой своей функции. А это, в свою очередь, означало, что фотограмме осталась только эстетическая роль.

ФОТОГРАММЫ. ВТОРОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

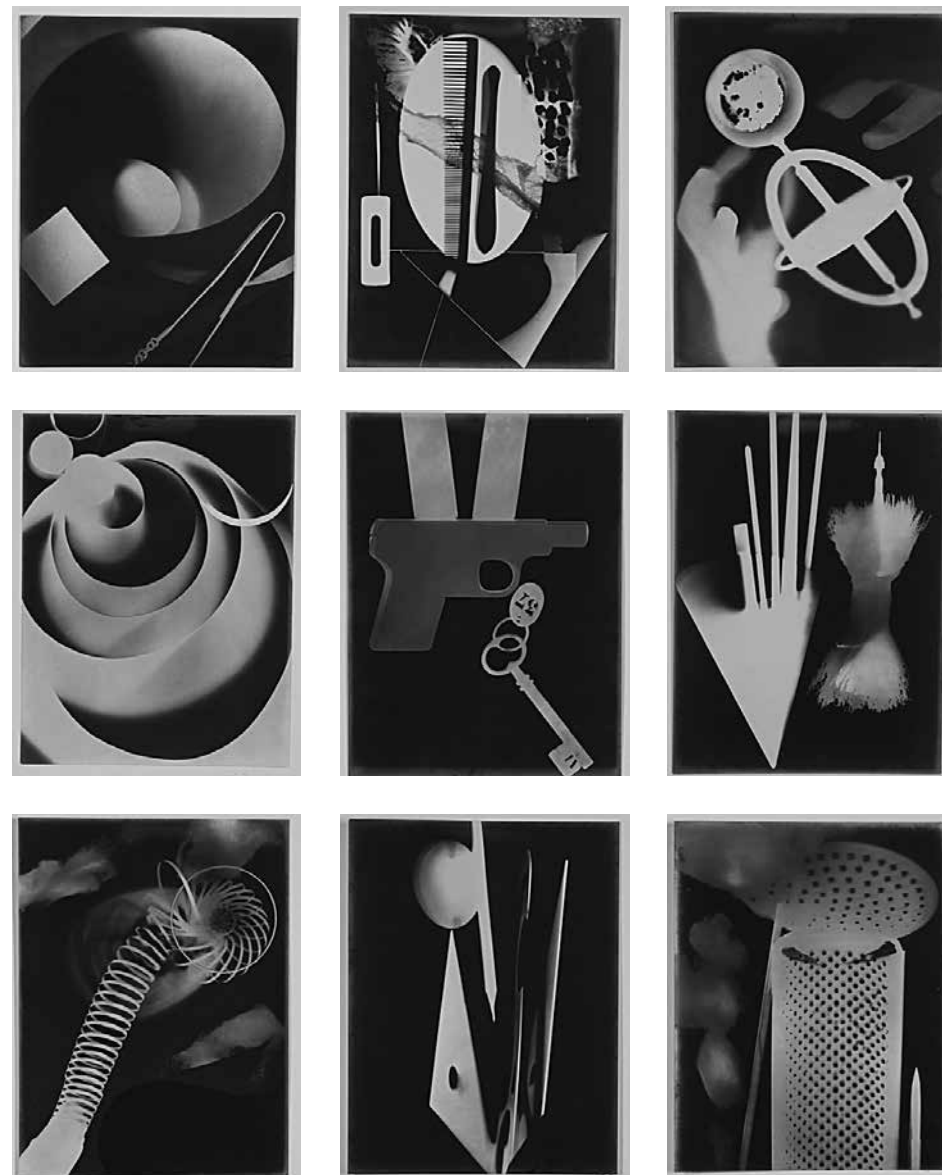
В начале XX века фотографы-модернисты ставят своей целью преодоление *оптики видимости*, а значит, организацию мира по правилам принципиально новой медиальной грамматики. Трансформация реальности, например, становится показателем искусства как такового, и, конечно, фотографического. Отсюда не только смена ракурсов видения, как у представителей школы Баухауза, русских конструктивистов или американских экспериментаторов, но и осознание того, что отпечаток, результат химической и световой реакции, может превратить реальность в метафизику.

В начале 1920-х годов Ман Рэй применил технику фотограммы для создания собственных экспериментальных работ; он назвал их «рэйографиями» (*rayographs*). В отличие от Тальбота, Рэй использовал не только плоские, но и объемные предметы, в том числе прозрачные. Отпечатки кардинально отличались от ранних силуэтных «фотогенических

рисунков». Из-за разной степени прилегания объектов к светочувствительной бумаге, появлялись сложные тональные градации, которые не всегда обозначали реальный объем или моделировали пространство. Рэйографии еще в большей степени, чем ранние фотограммы, оказались удаленными от очевидности, хотя и те и другие по-прежнему обращались с реальностью как референцией. Рэйографии закрепили новое положение фотографической изобразительности на границе между абстрактным и репрезентативным. Лайл Рексер пишет, что «фотограмма [у Ман Рэя] обрела второе воплощение, предшественник фотографии стал одной из моделей современного искусства» [14, р. 129]. Фотограмма теперь – выбор художника, а не профессионального фотографа-практика или ученого. С этого времени фотография начинает восприниматься в том числе и как художественная форма, а ее документальная роль – соответствующей прикладным задачам. Возможность получения полностью абстрактных или узнаваемых, но сильно искаженных образов удовлетворяла в первую очередь творческие потребности. Ласло Мохой-Надь и Кристиан Шад также работали с техникой фотограммы и создали свои, отличные от Ман Рэя, визуальные варианты⁹. (Ил. 4, 5.) «Второе воплощение» фотограммы было относительно коротким – 1920-е и 1930-е годы – период, использующий этот медиум совершенно с иной целью, а именно: с целью создания произведений искусства, имеющих определенную концептуальную программу.

В 1920-е годы именно рэйография становится специфическим маркером авангардных проектов Ман Рэя, что вполне соответствует логике вышесказанного. Однако интересен и другой аспект, связанный с применением художником этой технологии в коммерческой сфере. Этот факт сопоставим с тем, что Тальбот предлагал использовать «фотогенические рисунки» главным образом с практической целью. В 1922 году, в начале своей карьеры в Париже Ман Рэй, как художник-модернист, создает портфолио «Восхитительные поля» (*Les champs délicieux*) под «патронатом» Тристана Тцары. (Ил. 6.) В 1923 году он применяет технику рэйографии в одном из своих экспериментальных фильмов – «Возвращение к разуму» (*Le retour à la raison*). (Ил. 7.) Примерно через десять лет, в 1931 году, Ман Рэй, вновь используя рэйографию,

⁹ Альфред Барр, первый директор нью-йоркского Музея современного искусства, поместил работы этих художников в каталог выставки «Фантастическое искусство. Дада. Сюрреализм» (1936/1937), куратором которой он был; см.: [1].



6. Ман Рэй. Рэйографии из альбома *Les Champs délicieux*. Paris, 1922

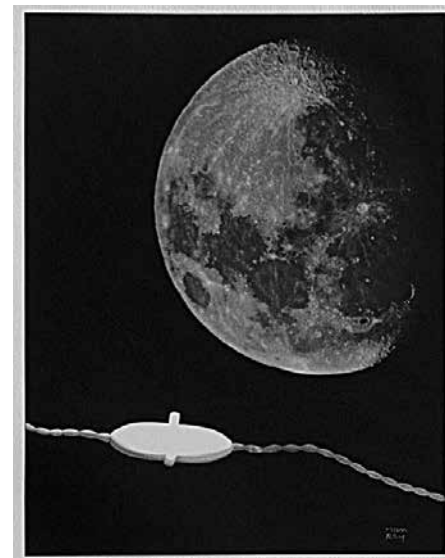
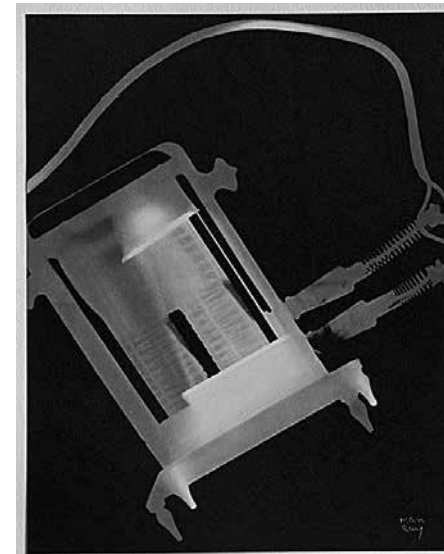
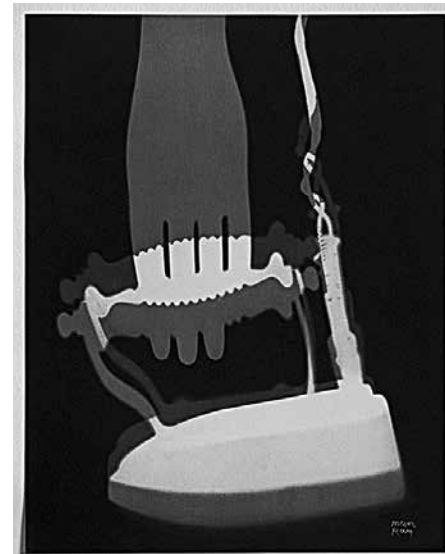
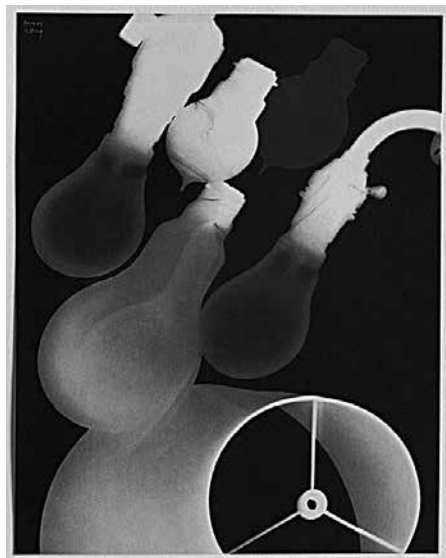
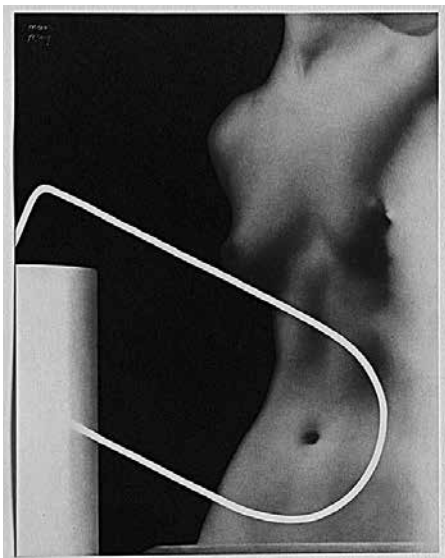
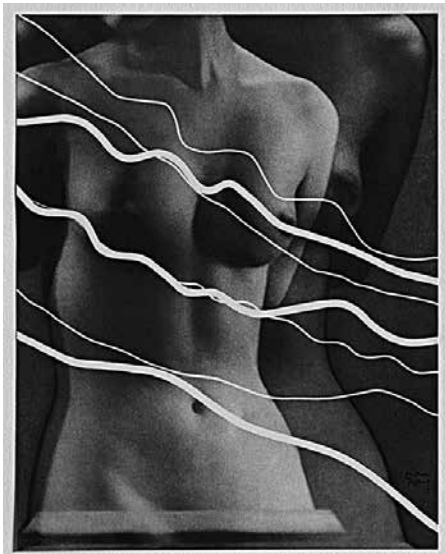
осуществляет рекламный проект для Парижской электрической компании — *Électricité*, иллюстрирующий тему преимуществ электричества в быту. (Ил. 8.) В это время Ман Рэй, уже известный художник и фотограф, нашел другой способ «деконструкции реальности», применив эффект соляризации. Однако, начав успешное сотрудничество с модным журналом *Harper's Bazaar*, художник публикует на его страницах прежде всего фотограммы. Первая была опубликована в сентябрьском номере 1934 года: отпечаток ткани был вырезан таким образом, что напоминал силуэт платья от кутюр. (Ил. 9.) Коммерческие возможности фотограммы, о которых писал Тальбот в комментариях к одному из образцов кружева, с их прямой индексальной формулой, как нельзя лучше подходящей к плоским предметам, теперь были представлены совершенно в другой парадигме. Бескамерные отпечатки Ман Рэя или довольно условны, или вообще абстрактны, т. е. их «индекс реальности» оказывался попросту недостоверным. Из-за потери информативной специфики рэйография как бы освобождалась от обязанностей обозначения. Но рэйография должна была соответствовать высоким стандартам товарной репрезентативности, которые предъявляла реклама. И она успешно им соответствовала при помощи образно-ассоциативного способа, относящегося к языку искусства. Другими словами, рэйография, в отличие от фотогенических рисунков, обнаруживает не индекс реальности, а индекс абстракции.

Историю фотограммы можно проследить с 1830-х годов XIX века. Первоначально этот метод использовался прежде всего для прикладных целей. Позже было осознано, что хотя фотограмма может обеспечить некоторую аутентичность, она не всегда имеет точное репрезентативное значение, т. е. не может поддерживать свою документальную функцию. В XX веке бескамерный процесс стал применяться вновь, и именно из-за тех качеств, которые отвергались прежде: недостаточная референтность. Теперь это условное обозначение, не отвечающее индексальной сути фотодокумента, оказалось самоценным. «Фотогенические рисунки» Тальбота создавались в научных и практических целях, но уже тогда были восприняты в качестве художественного явления, и теперь восхищают нас прежде всего как пример викторианской эстетики. Легитимизация фотографии как формы искус-



7. Ман Рэй. *Le Retour à la Raison*. 1923
Кадр из фильма

ства, произошедшая в конце XIX века, позволила фотограмме обрести второе воплощение уже в XX веке. Ман Рэй применяет технологию фотограммы для воплощения своей художественной стратегии, используя ее абстрактные и символические качества. «Рейография» становится одним из метафорических маркеров модернизма. Оставаясь фотографическим отпечатком по способу создания она почти отвергает онтологию фотографии, связанную с ее индексальностью. Оказалось, что фотография может существовать в другом модусе, где это отрицание торжествует до такой степени, что любая референциальная роль вообще кажется сомнительной. Фотограмма в той или иной степени игнорирует природу узнаваемости фотографии, тем не менее это не лишает ее индекса, который необходимо рассматривать состоящим из двух единиц: *денотации*, когда обозначенное является механической записью референта, и *коннотации* — добавочного сопутствующего



8. Ман Рэй. Рэйографии из альбома *Electricité*. 1931
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



9. Ман Рэй. *Fashion by Radio*. Страница из журнала *Harper's Bazaar*. 1934. No. 9

смысла, т. е. символической ассоциации с референтом. Таким образом, индексальная природа фотографии, связывающая ее с референциальностью реальности, не только не исключена в примерах фотограммы, но представлена более сложными семантическими связями.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Barr A. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, 1936.
2. Atkins A., Schaaf L. *Sun gardens: Victorian photograms*. New York: Aperture, 1985.
3. Barthes R. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
4. Daniel M. *William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography*//Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan

Museum of Art, 2004. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm (дата обращения: 29.03.2018).

5. De Zegher C. *Ocean Flowers and Their Drawings*. In: *Ocean Flowers: Impressions From Nature*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
6. Dubois P. *L'Acte photographique*. Bruxelles: Labor, 1983.
7. Genocchio B. *More Where Art and Botany Coupled, Photography Evolved* // *The New York Times*. 4 July 2004. URL: <http://www.nytimes.com/2004/07/04/nyregion/art-review-where-art-and-botany-coupled-photography-evolved.html> (дата обращения: 28.03.2018).
8. Gunning T. *What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs* // *Nordicom Review*. 2004. No. 1–2. URL: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/134_039-050.pdf (дата обращения 28.03.2018).
9. Hannavy J. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Volume 1, London: Routledge, 2007.
10. Hershberger A. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014.
11. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1985.
12. Lemagny J. C. *L'Ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1992.
13. Newhall B. *The History of Photography, 1839 to the Present*. New York: Museum of Modern Art, 1968.
14. Rexer L. *Photography's antiquarian avant-garde: The new wave in old processes*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
15. Rouillé A. *La photographie, entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
16. Warner M. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing, 2002.