

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-hrjovchev-razvitie-na-hudojestvenata-fotografia.pdf>

**Развитие на художествената фотография в контекста на техническите
революции в края на ХХ век
(Феноменът на постфотографията – теории и практики)**

Христиан Йовчев

Резюме: Текстът поставя въпроса за статута на художествената фотография в съвременната масова техно-демократизация на света и заедно с това разглежда практиките на постфотографията като реакция на институционализацията и завършеността на модерния фотографски канон. Чрез анализ на произведенията на две от емблематичните имена на фотоконцептуализма Джеф Уол и Андреас Гурски са изведени основни характеристики на постфотографията. Изследван е нейният абстрактен, минималистичен, енигматичен и дори фантастичен език; склонността ѝ да инсценира – не само чрез режисиране на сюжети и манипулиране на визуалния материал, но и чрез разширяване на границите на фотографското, чрез включването на нови медиуми и жанрови форми в него.

Ключови думи: постфотография, фотоконцептуализъм, Джеф Уол, Андреас Гурски

Христиан Йовчев е автор на критически текстове за музика, кино и литература. Има бакалавърска степен по Културология, в момента е магистър в програмата „Изкуства и съвременност (XX-XXI век)“ в СУ.

Постфотографията като феномен, възникнал в самия край на турбулентния ХХ век, има истински сложно и проблематично развитие. Множество са линиите, които се преплитат, за да доведат до заплетения възел на тези нови фотографски подходи. Въпреки това – или именно заради това – е нужно преди прочита на конкретни примери от практиката да бъдат въведени няколко основни характеристики, които да хвърлят ограничена, но все пак възможно най-концентрирана светлина над проблема за постфотографията – както за „почвата“, върху която възниква, така и за границите на самото понятие.

В историята на фотографията съществува дългогодишен дебат относно нейния статут – изкуство ли е или не е? Макар в известен смисъл този спор да е потенциално неизчерпаем, малко след средата на ХХ век (приблизително и грубо обобщено) фотографията бива призната като изкуство чрез процеса на нейното институционализиране. Тоест – тя влиза в галериите и музеите; установяват се също така закономерности, авторитети, постулати – теоретични и практически – като задължителна база за всички тези, които искат да се занимават с това „изкуство“. Концепти като автор, творба, автентичност, оригиналност се обособяват като величини от особено значение. По този начин фотографията постепенно намира място в канона на визуалните изкуства и най-сетне – създава свой собствен канон.

Именно в отношение с тази традиция възникват постфотографските практики – реакция срещу институционализацията и „завършеността“ на модерния фотографски канон. Това в действителност прави тези нови фотографски модели постмодерни, разбирано буквално – тоест антимодерни, следмодерни, противопоставящи се на установеното през модернизма статукво.

Възникването им съвпада с някои много важни промени, които се случват към края на ХХ век. Именно тогава все по-често започва да се говори за постмодернизъм и нова технологическа революция – залог за абсолютна промяна на всяка сфера от човешкия живот. Промени, разбира се, засягащи и полето на фотографското. „В края на ХХ в. изкуството навлиза в нова ера на артистична масова продукция. Две главни развития водят до тази ситуация. Първото е появата на дигиталните технологии за производството на образи на потребителския масов пазар, а второто е промяна в разбирането за изкуство, промяна в правилата, според които нещо бива разпознато като изкуство или не.“¹

Възниква една противоречива ситуация, в която съ-съществуват противоположни модели за творчество. Единият е институционализираният модернистки канон – приет, признат, постепенно оценствен като „класика“. На неговото неотменно присъствие реагират новите пост-фотографски практики. Тук идва моментът да се зададат основните категории, характеристики и най-обща граници, в които да се мисли и разбира фиволно споменаваният дотук термин постфотография.

Важно е да се спомене на първо място, че тези нови практики предизвикват разбирането за фотографския процес затворен в отношението заснемане–проявяване–поставяне (ако говорим за художествена фотография в контекста на музейна творба). Този процес е видян като ограничаващ, затворен в себе си, дори банален. Новите,

¹ К. Терзиев, *Ре-композиция*, Изток-Запад, София: 2012, 59.

революционно настроени артисти, които боравят с фотографията като инструмент, виждат тази форма за създаване на фотографско творчество като изчерпана, остаряла. Започват активно да се търсят интеракции с други жанрове, с други медии, с инструменти за създаване и обработка. Този тип фотография критикува традицията не чрез предзададените ѝ форми, т.е. чрез самата нея, какъвто е случаят с практиките на ре-фотографията (апроприация). Изкуството на апроприацията – по своята контрамодерна критичност спрямо категории като автор, творба, оригинал – също попада под знаменателя на постфотографията, но от различен тип, заслужаващ отделно изследване, който няма да бъде засегнат тук. В този текст употребата на понятието постфотография ще се отнася конкретно до онези фотографски практики, които наричаме синонимно още инсцениращи или концептуални, търсещи взаимодействие с нови медии и разработващи нови визуални кодове и език.

Посредством дигиталните инструменти и неограничената свобода за намеса в негатива започват да се създават такива изображения, които не биха съществували иначе – които са практически невъзможни, нереални, особени, нетипични. Пикторализъм, доведен до небивала крайност. Започват да се „поставят” фотографски сцени, да се манипулират изображения, за да представят разиграването на принципно невъзможни ситуации – практика, която противоречи на документалните търсения и претенцията за автентичност на модернистката фотография.

Има и още една съществена промяна, която засяга не техническата, а визуалната страна на фотографията. За разлика от практиките на артистите, разработващи апроприации, при този тип постфотография се търси нов визуален език, който да се разграничава от модернисткия такъв – по-абстрактен, минималистичен, енигматичен, а понякога и фантастичен. Джеф Уол – един от фотографите, които ще разгледам на следващите страници, – е не само основна фигура в практическото поле на концептуалната фотография, но и един от нейните важни теоретици. В своята статия „Белези на безразличие’: Аспекти на фотографията в или като концептуално изкуство” (1995), Уол разглежда контекста, в който се налага възникването на постфотографията, или както той я нарича още, концептуалната фотография. Той смята, че тези нови практики се изнасят в полето на концептуалното като реакция на две конкретни тенденции в сферата на фотографското.

От една страна стои т.нар. от автора фотожурнализъм, който „концептуализмът подрива по линия на артистичната му субективност с претенция за обективност, чрез представяне на пародийни репортажи без събитие.”² Тоест, постфотографията стъпва върху идеята за репортажното, но отрича неговата претенция за обективно отразяване на реалността. Концептуализмът употребява документалното, но иронично – пародира го, паразитира върху него. Това твърдение се разгръща отново в посока отричане на документалната претенция на фотографията, зададена от модернизма, за която бе споменато по-рано.

² L. Scouter, “The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography”, достъпно на <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html>; посетен на 17 май 2015 г.)

На второ място – и това вече се отнася до новия визуален език на постфотографията – новите практики възникват в едно особено отношение едновременно като реакция и като продължение върху основата на редуktivизма на поп-арта чрез естетизирането на аматьорската фотография като своеобразен авангард. Какво се има предвид тук? Фотографската естетика, заявява Уол, остава изконно и тясно свързана, определяна и имитираща естетическите категории на „Великите изображения”, т.е. на огромната традиция на високото художествено изкуство. Това, впрочем, е нещо, което често бива отбелязвано от много други теоретици на фотографията (Базен, Бенямин, Арнхайм, Барт). Най-обобщаващо звучи твърдението на Ролан Барт: „И в миналото, и сега, Фотографията е навестявана от призрака на Живописца [...] със своите копия и оспорвания тя е създала абсолютната, патерналистична Референтност, сякаш е родена от картината.”³ За да създаде авангард, значи, фотографията, която не може да избяга от репрезентативността на своя медиум, трябва да се отърси от традицията, която я обуславя естетически. „Фотографията, обяснява Уол, може да бъде интегрирана в радикалната логика на авангардите, единствено ако елиминира естетическата си признателност към Великите изображения, акумулирана в процеса на имитирането им.”⁴

Тази алтернатива, това старо въставане срещу традиционното, се случва именно през аматьорската фотография. Способстващ за нейната поява е технологическият бум от края на ХХ век – с излизането на пазара на все по-достъпни и автоматизирани фотоапарати. Нещо повече, не само „семейните” фотоапарати стават масово разпространени, но и огледално-рефлексните (SLR) камери с висока резолюция, считани за професионална и сложна апаратура, стават все по-достъпни. Твърдението на Бойс, че всеки човек е творец, става технически постижимо – всеки човек може да бъде артист, да създава изображения с претенцията за изкуство, стига да се сдобие с така или иначе поевтинелите и масово достъпни фотоапарати.

Потопът от произволни изображения, без отношение към традицията, постепенно започва да бъде употребяван от фотографския авангард на аматуристите (Уол дава за пример творчеството на Едуард Русча). Концептуалната фотография се ражда именно върху тази основа – на тънката граница между отхвърлената традиция на великите изображения и от друга страна, върху ежедневните, масови и без-смислени аматьорски кадри. Тя използва формата на произволното, неестетически издържано изображение, показващо баналности, но го изпълва с напълно различен смисъл, с идеи, или казано директно, с концепции–провокации.

Така изображенията на концептуалната фотография се натоварват с послания, създадени и насочващи към даден контекст, търсеци да провокират по-скоро мисъл, а не емоционална съпричастност. Тази идея Уол отнася към естетическата теория на Теодор Адорно, който твърди: „Естетиката не може да зависи вече от изкуството като факт. Ако изкуството трябва да остане вярно на своето призвание, то трябва да се превърне в анти-изкуство, трябва да развие усещане за самосъмнение, родено в

³ Р. Барт, *Camera Lucida*, София: Агата-А, 2011, 40.

⁴ J Wall, “‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, достъпно на <<http://www.art.ucla.edu/photography/downloads/Wall001.pdf>>, (посетен на 02 юни 2015 г.), 40.

моралната празнина между огромното му съществуване и катастрофите на човечеството – в миналото и в бъдещето. [...] Днес модерното изкуство става абсолютно маловажно в едно общество, което просто го толерира. Тази ситуация влияе и върху самото изкуство, носещо белезите на безразличието – витае неприятното усещане, че изкуството или трябва да бъде различно, или въобще може да спре да съществува.”⁵

Фотографията – в своята модерна традиция – е започнала да носи „белезите на безразличието”, които стават дори още по-видими с технологическия обрат и потопа от аматорски образи. Измъкването от тази клопка, в която фотографията попада, е именно чрез парадоксалното обръщане към употреба на баналното, тривиалното, аматорското, което заради своята смислова изпразненост и произволност позволява да бъде натоварено с контексти, които да провокират и да му вдъхнат нов живот. Превръщайки се в произведения на изкуството, този тип изображения предизвикват скандал именно заради своята формална баналност. Противопоставянето между привидната тривиалност и семплост (както ще видим, в повечето случаи те далеч не са произволни) на изображението и недоловимата на пръв поглед концептуална претенция, скрита зад него, превръща фотографията отново в изкуство, което провокира реакции и не позволява безразличие. „Този тип фотографии са толкова визуално банални, че изискват да бъдат гледани с нов тип интелектуална сериозност“, обобщава историкът на изкуството Луси Скутър⁶. За да илюстрирам изложената дотук теза, ще разгледам конкретни произведения на двама от най-значимите художествени фотографи от края на XX и началото на XXI век – Джеф Уол и Андреас Гурски.

Джеф Уол е роден през 1946 г. във Ванкувър, Канада, където и работи през целия си живот. Завършва живопис, а по-късно продължава образованието си с докторат по „История на изкуството” в Университета на Британска Колумбия. Преподава в няколко различни висши училища в Канада и Европа. Този кратък очерк на академичния му биография е важен – той показва принадлежност и познание на традицията в изучаването на изкуствата, културните теории и нейните различни школи. Както ще видим, творбите му често са интенционално „натоварени с история”, ако можем да се изразим метафорично. Самият Уол, както вече бе споменато, е и един от главните теоретици на постфотографията – има публикувани множество статии и есета към различни критически издания, сборници за изкуство, журнали за фотография.

Важно е да бъде направено уточнение за начина, по който неговите произведения биват поставяни и представяни в музейните пространства. Джеф Уол използва т.нар. *lightbox transparencies*. Това са фотографски позитиви, поставяни в кухи метални кутии. В кухините има луминисцентно осветление, което осветява поставените в рамката на кутията фотографски позитиви. Ефектът е подобен на този от осветените рекламни табла на автобусните спирки. Друг важен момент е, че тези конструкти и съответно изображенията към тях са в огромни мащаби, заемащи цели стени от изложбените зали.

⁵ J. Wall, “Marks of Indifference“, 41.

⁶ L. Scouter, “The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography” (1999), достъпно на <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html> (посетен на 17 май 2015 г.)

Фотографиите на Джеф Уол освен това стоят изцяло зад практиката, която наричаме инсценираща фотография. Всички сцени, които той заснема, независимо от измамното им реалистично присъствие, са режисирани до най-малкия жест.



Mimic (1982)



Passerby (1996)

Нека разгледаме тези две фотографии от ранния му период в контекста на разгърнатата от самия Джеф Уол теза в „Белези на безразличие“ за важността, която аматорската фотография има за развитието на концептуалната. Както *Mimic*, така и *Passerby* изглеждат като неинтенционални, произволни изображения, заснети случайно, с на пръв поглед ниска естетическа стойност, особено поставени като контраст с драматичните изображения на канонични фотографи-модернисти като Атжет, Адамс, Щиглиц, Странд, Арбъс и пр. Ако доведем това размишление до теоретична крайност, бихме заключили, че поставени до една фриволна аматорска снимка, ще е трудно да направим разлика коя от двете е направена от известен фотограф. Какво отличава тогава фотографиите на Уол от аматорските?

От една страна, отбелязва един от основните изследователи на Уол, Джулиан Сталабрас, „фигурите взаимодействат една с друга по начин, който предполага социално напрежение или конфликт – няма значение дали е класов, расистки или джендър...“⁷ Едни своеобразни „инсценирани репрезентации на ежедневни инциденти.“⁸ В *Mimic* например виждаме как бял мъж, подминавайки азиатец, разтяга

⁷ J. Stallabrass, „Jeff Wall, Museum Photography and Museum Prose“, достъпно на <https://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/wall.pdf>, (посетен на 10 юни 2015 г.), 5.

⁸ S. Edwards, „Jeff Wall: Introduction“, *Oxford Art Journal*, Vol. 30 (2007), No. 1, Jeff Wall Special Issue, достъпно на <<http://www.jstor.org/stable/4500041>>, (посетен на 25 май 2015 г.), 1.

веждата си в подигравателен жест. Фотографията е реакция на емиграционната вълна от образовани азиатци към Канада, започнала през 60-те години, която била силно конкурентна и създавала сериозни проблеми на местната работническа класа, обяснява Уолтър Брет Майкълс.⁹ Своеобразни класови разлики също прозират от снимката – азиатецът емигрант е облечен в костюм, носещ някак цялостно „юпи“ усещане за бизнес среда, просперитет, добро материално състояние. Мъжът с момичето, подиграващ се на азиатца, са облечени някак „евтино“, negliжирано, разпуснато (прекалената голота на жената е очевидна) сякаш средата им няма високи изисквания за външния вид, т.е. предполагаемата им работна сфера е по-неблагоприятна в сравнение с тази на емигранта. В *Passerby* пък можем да разчетем една „улична сцена, която е реконструирана така, че да създава впечатлението за спонтанност, която в случая е алегория на градския живот и постоянното усещане за физическа опасност и подозрителност към непознатите.“¹⁰

Фотографиите на Уол следователно са репрезентации на някакъв социален контекст, който авторът намира за проблематичен, и визуалното се разбира през концепцията за този контекст, а не обратното. Тук виждаме как се разгръща идеята на концептуализма – визуалната репрезентация не може и не бива да се чете сама, така тя няма почти никаква стойност. В синхронен прочит между нея и концепта, който стои зад нея, фотографията се изпълва със смисъл, остойността се, естетиката ѝ се разкрива и се обяснява. В този смисъл фотографиите на Уол имат и документално измерение – те целят да насочат зрителя към дадена социокултурна проблематика. Пълното им режисиране обаче ги прави някак инсценирано документални – в тях липсва случайността на репортажната фотография, но не и интенцията за разобличаване на конфликти. Желанието да бъдат разобличени тези конфликти, да бъдат въплътени в изображение, само по себе си е една от най-отличителните черти, които открояват артисти като Уол от произволните изображения на аматьори фотографи.

Особен акцент се поставя и върху споменатата вече техника на излагане, която използва Уол. Големите мащаби на изображенията му предполагат освен общ поглед върху заснетата сцена, и близък, детайлен поглед върху нея. Тази своеобразна покана означава именно – както гласи популярният израз – че „дяволът е в детайлите“. Изображенията на Уол сами по себе си нямат ясен дешифрируем наратив, който да се разкрие след един общ поглед. Точно обратното, казва Сталабрас, „видимите аспекти на социална алиенация са представени чрез начина, по който фигурите обемат пространството в отношение една с друга, чрез визуалния контакт между тях, чрез израженията, жестовете, детайлите на облеклото и средата, в която са поставени.“¹¹

Друг важен момент в практиката на Джеф Уол е употребата на огромния потенциал на дигиталните технологии – основна черта на постмодерната фотография, която бе отбелязана по-рано.

⁹ В. М. Walter, "The Politics of a Good Picture: Race, Class, and Form in Jeff Wall's *Mimic*", *PMLA* (125: 1), 2010, 178-9, достъпно на <http://www.mlajournals.org/doi/abs/10.1632/pmla.2010.125.1.177> (посетен на 05 юни 2015 г.)

¹⁰ C.Cotton, *The Photography As Contemporary Art*, London: Thames & Hudson, 2004, 49.

¹¹ J. Stallabrass, "Jeff Wall", 6.



A Sudden Gust Of Wind (After Hokusai) (1993)

A Sudden Gust of Wind е несъмнено една от най-емблематичните творби на Уол, директен прочит на отпечатаната върху дървена плоскост графика на японския художник Кацушика Хокусай, носеща същото име. Изображението на Уол носи особено двойствено – „тайнствено” – усещане заради странното съчетание на замръзналост в пространството на човешките фигури и динамиката на наклонените дървета, хвърчащите във въздуха предмети и набраздената повърхност на реката. „Това смесване на несъвместими състояния, поставени в драматично напрежение, изригва, за да наруши образа на обикновеното. Някак неприлично насилие нарушава реда на ежедневието. [...] едно внезапно движение създава шокова парализа.”¹² Уол изгражда наситена драматичност с това неестествено отношение между динамично и застинало, което изглежда някак безкрайно, неразрешимо, поставено в рамките на една фотография. *A Sudden Gust of Wind* предизвиква особено безпокойство, защото затваря така силно въздействащото напрежение в границите на една безвременна безкрайност – тук вятърът не стихва, предметите не падат, хората завинаги се борят с порива на стихията. Такова отношение между предметите в изображението трудно би могло да бъде създадено без дигитално колажиране на множество различни фотографии (над сто отделни кадъра са използвани за „сглобяване“ на това „платно“).

Изборът на картината от Хокусай не е случаен. Той е смятан за един от първите японски художници, които отхвърлят дворцовите или митологични сюжети, за да изобразяват сцени от „социалното”, от градското ежедневиe на обикновения човек –

¹² Пак там, 32.

нещо, което самият Уол прави в своите творби. Нещо повече, „творбите на Хокусай са модерни не само заради тематиката си, но и заради процеса им на производство. Картините му са били превърнати в пазарни продукти, въз-произвеждани от гравьори и печатари в масови тиражи.”¹³ С този избор Джеф Уол прави реверанс към тематичния фокус на Хокусай, към иновативната употреба на различни медии, които способстват за разпространението на творбите му, затваряйки този кръг обаче със създаването на единични фотографски произведения, които въпреки свръхтехнологичната си среда на възникване и дигиталните инструменти, с които са създадени, остават уникални и невъзпроизводими оригинали. В действителност изложбите на Уол са *site-specific* устроени – експонатите са единични бройки, пригодени за конкретно пространство. Специфичната им големина и изискване за осветление не позволяват обикновени репродукции в традиционни размери, поставяни в произволни пространства.



A view from an apartment (2004-2005)

От друга страна, няма как да не направят впечатление годините, в които изображения като *A View From an Apartment* и *The Flooded Grave* са създавани. Това говори за продължителен процес на работа и обработка на суровия материал, който Уол е заснел. В случая с *A View From an Apartment* Уол наема и обзавежда жилище, създава среда, в която двата „модела” живеят в период от няколко месеца, през които фотографът заснема множество снимки. След това той използва дигитални техники,

¹³ L. Mulver, “A Sudden Gust of Wind (After Hokusai): From after to before the Photograph”, *Oxford Art Journal*, Vol. 30, достъпно на < <http://www.jstor.org/stable/4500043> > (посетен на 13 юни 2015 г.), 36.

които монтира една върху друга – или по-точно, различни елементи от множеството изображения – в една единствена снимка. Тоест, създава своеобразен колаж, който е така добре „слят”, че зрителят не би могъл да разбере, че тази една снимка се състои от десетки други. Това най-ясно може да се прочете през контраста на гледката от прозореца и интериора в стаята. Виждащото се през прозореца е заснето на същото място, но в друг ден и час, които носят специфичната атмосфера, търсена от Уол – сумрачен, сив, студен, индустриален пейзаж, противостоящ на топлите и меки цветове вътре в самия апартамент. Този контраст е и своеобразният акцент в изображението.



The Flooded Grave (1998-2000)

Дигиталната намеса в този смисъл се оказва важна за съвместяване на несъвместимото, за образуване на немислими ситуации, които обаче имат визуален референт, макар и манипулиран. Така fotografiaта преодолява ограниченията на собствения си медиум – преминава отвъд документалното запечатване на момента, поставя се като извънвремева, става категориална. Стремежът тук е към създаване на идеални, типологични, визуални категории, които не целят да изобразят нещата така, както изглеждат в един момент, а да ги оголят до същността им.

Ситуацията при *The Flooded Grave* е дори по-сложна. „Изработването” ѝ е продължило две години, през които Уол снима няколко различни гробищни парка, „зашивайки” ги накрая в едно „сложно едновременно натуралистично и нереално изображение, в което дъното на гроба е създадено така, че да прилича на морско

дно.”¹⁴ Процесът на заснемането и сглобяването на това единствено изображение говори за сложното техническо изпълнение и усилието, вложено в него – напомня на методологията на един художник, създаващ картина в ателието си¹⁵. „Трудът” на фотографа далеч не се състои в натискане на „спуська” и проявяване на изображението. Тук вече текат процеси на подбор между стотици снимки. Отсяването, обработката и изрязването на конкретни елементи от тях и изключително трудоемкия процес при „зашиването” им към основното изображение. Между всички тези различни детайли, взети от различни снимки, трябва да се създаде синхрон – в цветовата гама, в оформящата се нова композиция и отношението между обектите в нея. Колажът трябва да бъде толкова изчистен, толкова прецизно сглобен, че процепите на структурата му на пъзел да не личат.

За Джеф Уол тези практики на манипулация не са в разрез с фотографското. Перифразирайки изказване на Уол в дискусията именно върху това изображение, Сталабрас уточнява, че каквито и манипулации да се извършват върху снимката, тя все пак си остава резултат от „запечатване на светлина от фотоапарата, отразена от дадена повърхност, и това е същината на фотографския процес.”¹⁶ Принципът, по който фотографията функционира, не се променя – той си остава машинен. Фотографът борави с готови продукти от дейността на апарата – независимо от субективните намеси, резултатът е технически детерминиран от медиума. Без него фотографското изображение, както и по-късните художествени намеси, биха били невъзможни. Тези намеси, казано накратко, биха били невъзможни без фотографската нома, но те не престават да я иронизират, да я надскачат, предизвикват.

Андреас Гурски е следващият фотограф, чрез чиито творби ще опитам да „визуализирам“ теоретичните измерения на постфотографията. Роден през 1955 г. в Дюселдорф и израснал там, още от детска възраст той има сериозен досег с фотографията – баща му е известен рекламен фотограф. В по-късна възраст Гурски започва да изучава фотография – профил фотожурнализъм – в близкия Есен. През 80-те години се обучава в Държавната академия за изкуства в Дюселдорф (оттам са излезли още Йозеф Бойс, Зигмар Полке, Герхард Рихтер) в класа на Бернд и Хила Бехер – емблематични фигури в сферата на концептуализма и минимализма в изкуството. Отново – както при Джеф Уол – Гурски идва от една сериозна академична среда, а опитът му с фотографията датира още от юношеските години. Изборът да го включат в анализа си не е случаен – Гурски е един от най-известните съвременни художествени фотографи, чието творчество не би било възможно без развитието на дигиталните технологии. Машабните му изображения – с огромни размери и изключителни детайли – се разгръщат изцяло чрез употребата на техника, която позволява да се извършват сериозни манипулации и обработка, за да се получат търсените от Гурски резултати и внушения. Нужно е да бъде изтъкнат фактът, че неговата фотография *Rhein II* (1999) е най-скъпо продаденото фотографско платно в света – за крупната сума от 4,3 милиона долара. Това, само по себе си, може да бъде видяно като едно значимо доказателство за

¹⁴ J. Stallabrass, „Jeff Wall”, 11.

¹⁵ C. Cotton, *The Photography As Contemporary Art*, 51.

¹⁶ J. Stallabrass, „Jeff Wall”, 12.

това как прегръщането и взаимодействието на фотографския медиум с дигиталните технологии, всъщност довежда до сериозна както качествена, така и комерсиална еволюция на фотографията като изкуство.

Фотографиите на Гурски са „изображения на съвременната реалност, които едновременно могат да ни съблазнят или отблъснат – или дори двете едновременно. Те не отразяват огледално, а възплъщават този прекрасен, коравосърдечен и студен спектакъл. Благодарение на неговия поглед, често фикционален, ние припознаваме този свят като наш.“¹⁷. Важен белег за изображенията на Гурски, подобно тези на Уол, е, че те са насочени към предмети, места, които считаме за банални и крайно нехудожествени – жилищни сгради, хипермаркети, площади, индустриални зони, фабрики. Фотографиите му са насочени към скуката – сцени с малки фигури – един Брьогел без инцидент, без конфликт¹⁸.

Именно в своята статия „Андреас Гурски и съвременното Възвишено“, изкуствоведът Аликс Олин прави един интересен прочит на творчеството на германския фотограф. Олин изхожда от концепцията на Едмънд Бърк за възвишеното, която прилага с изключителен усет към фотографиите на Гурски. „Всичко, което е по някакъв начин ужасяващо или отнасящо се към ужасяващи обекти, или действа в такъв маниер, е източник на възвишеното. То създава най-силните емоции, които човешкият разум може да изпита“¹⁹, казва Бърк. Това усещане може да бъде предизвикано от различни източници – от величествени природни гледки, изкуство, монументални структури в огромни мащаби. Тези емоции, които човек изпитва при сблъсък с възвишеното, казва Олин, перифразирайки Бърк, не носят удоволствие, а по-скоро „приятен ужас“²⁰.

Още нещо – всичко това, което носи възвишеното, което предизвиква този „приятен ужас“ у нас, е проникнато от Божественото в категориите на Бърк. Тези гледки, предмети, ситуации, които предизвикват усещането за възвишено, трябва да са проникнати от мистичното, божественото, невидимото, свръхреалното, което ние можем да усетим, течащо и бушуващо, в това, което виждаме пред нас. Възвишеното, от своя страна, има свои атрибути, които способстват неговото съществуване – това са категориите на необятното (огромното) и на безкрайното. „Малките неща могат да бъдат привлекателни и красиви, но само физическото величие носи усещане за възвишено.“²¹ Безкрайното във фотографиите на Гурски е виждано като особена архитектурна подреденост на идентични части, която прави една структура да изглежда без начало и без край – която няма обозрими граници. Една изкуствено създадена безкрайност, плод на оптична илюзия и затвореност, цикличност, кръговост на съответното пространство. Нещо повече, подобно на платната на Джеф Уол, тези на

¹⁷ P.Galassi, “Gursky’s World”, *MoMA*, Vol. 4, No. 2 (Feb., 2001), достъпно на <http://www.jstor.org/stable/4420554>, (посетен на 06 юни 2015 г.), 9.

¹⁸ J. Stallabras, “The Iron Cage of Boredom”, достъпно на https://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/PDF/Gursky.pdf (посетен на 06 юни 2015 г.), 3.

¹⁹ A Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, *Art Journal*, Vol. 61, No. 4 (Winter, 2002), достъпно на <http://www.jstor.org/stable/778148> (посетен на 06 юни 2015 г.), 22.

²⁰ Пак там, 22.

²¹ Пак та, 24.

Андреас Гурски също биват излагани в големи размери, като физическото им присъствие някак усилва този ефект.

Именно тези концепти Олин разглежда през творчеството на германския фотограф. „Много от изображенията на Гурски, макар и красиви, с наситени цветове и чудесни композиции, ни оставят с едно неясно, неприятно чувство. Дали заради огромните мащаби, огромните тълпи, или заради уеднаквената естетика на всички предмети в изображенията, [...] снимките ни изглеждат едновременно вдъхновяващи и притеснителни.”²² Детайлите са безкрайни, необозрими, но освен това и абсолютно уеднаквени. Четат се не индивидуално, сякаш всеки един от тях препраща към определени значения, а групово. Във фотографиите му хората са малки и незначителни, някак смачкани под масивните структури или обкръжаващата ги среда. „Дори когато камерата заснема отблизо, а не от далеч, лицата пак се губят в масовката, която предизвиква чувство за объркване и дезинформираност.”²³



99 cents (2001)

²² Пак там, 23.

²³ J. Stallabras, "The Iron Cage of Boredom", 6.



Shanghai (2000)



Paris, Montparnasse (1993)

Във фотографии като *Shanghai, 99 cent, Paris, Montparnasse*, присъствието на необятното и безкрайното е силно осезаемо. Кръговата структура и преливащият жълт цвят в *Shanghai* предполагат една затвореност без начало и без край; в *99 cent* цветовата гама от бяло-синьо-жълто, повтаряща се от „дъно до дъно“ създава също парадоксално монохромно усещане за поредност, еднаквост, цикличност и отново – за безкрай. Всичко това някак ескалира до експес, който несъмнено потиска, в *Paris, Montparnasse* – в това изображение индивидуалното, а именно домът, най-личното и най-собствено обособено място, също изглежда матрично, дори серийно. „Обектите, виждащи се през прозорците, – като купчини книги или музикални уредби – се появяват на повече от едно място. Дали Гурски е манипулирал изображението така, че сградата да изглежда в пъти по-голяма, отколкото всъщност е? Това няма значение, смята Олин. Усещането за изкуствена безкрайност улавя изключително точно съвременната жилищна архитектура и условията на живот на толкова много хора – в жилища-кутии, наподобяващи клетки²⁴. Това е днешното машиноидно възвишено, изразено от серийността и моделната уеднаквеност.

Това, което Бърк вижда като Божествено, проникващо Възвишеното, Олин също открива в работите на Гурски. То по никакъв начин, разбира се, не е обвързано с християнската религиозна традиция, напротив – това е един изконно съвременен дух, проникващ целия ни живот, а именно – силите на глобализацията, превърнали се в нашата нова религия²⁵. Отношението тук е двойствено, особено. От една страна имаме машиноидния принцип на функциониране, който по презумпция е лишен от тайнственост като създаден от човека. Ние сме создатели на тези механизми, в чиято среда съществуваме, и се предполага, че те са очевидни, прозрачни за нас. От друга страна, тези механизми са се усложнили и умножили до такава степен, че всички

²⁴ A. Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, 25.

²⁵ Пак там, 23.

мрежи, от които е изтъкан феноменът на днешното глобално общество, – независимо дали са икономически, политически, технологически – вече имат мистериозен принцип на действие, в който очевидността и прозрачността изчезват. Механизмите стават неясни, прикрити, отдалечени от нашия поглед. Гурски е привлечен именно от продуктите на тази глобализационна култура – огромни архитектурни комплекси, пазари, стоки, производство, в които човек се разтваря и се губи. Това влияние е наследено от неговите преки учители Бернд и Хила Бехер, които заснемат огромни по мащабите си технологични обекти – сгради, конструкции. В техните фотографии се усеща възхищение, благоговение, възхвала на постиженията на човешкия дух, изразени в грандиозните материални конструкции. При Гурски полюсът е обърнат – във време, в което такъв тип архитектура е масово разпространена и потискаща със своето еднообразие, тя се превръща в символ на баналното и серийното.

Тук идва и нуждата от дигиталната обработка на изображенията, която е основна за творчеството на Гурски – процесите на глобализация не трябва – а и не могат – да бъдат разкрити чрез обикновено заснемане. Това би унищожило собствено божественото, което иначе прониква в снимките на немския фотограф. Вместо това резултатите от тези процеси трябва да бъдат видени директно, изчистено и с акцент върху огромните им мащаби, които няма как да бъдат пресъздадени в изображение освен чрез сериозна намеса и манипулация на дигитално ниво. „Фотографията трябва да улавя определено място в определено време; изображенията на Гурски променят мястото и сричат времето. [...] Манипулираната фотография е постмодерен инструмент за представяне на един постмодерен свят.”²⁶

По сходен начин Йоханес Вьолз дефинира фотографията на Андреас Гурски като хиперреализъм, изразен чрез изключителната, неестествена детайлност на снимките му, постигната чрез множество манипулации на изображенията.²⁷ В тях едновременно виждаме съществуващи предмети и гледки, заснети от камерата на Гурски, но те са художествено оформени, променени, бихме могли да кажем „насочени” към представянето на конкретна идея, на конкретен смисъл или усещане – своеобразен реторичен жест. „Можем да прочетем работите на Гурски като ултимативния наратив, фотографско представяне на края на историята, в което самият размер на изображението става метафора за необозримия повсеместен характер на постмодерната ситуация; високата резолюция и големи мащаби на платната предполагат, че този наратив е навсякъде – не може да го избегнем или заобиколим.”²⁸

Манипулациите на Гурски, следователно, не са самоцелни – те насочват към проблематичната реалност, която стои зад тях, и която някак вече е престанала да ни шокира. По този начин Андреас Гурски едновременно остойносттава баналното, освобождава го, отваря го от тривиалните му значения и го използва като канал, през който да преминат, да излязат най-вече други смисли и истини, които трябва да преосмислим и проумеем като важни, но които често ни убягват.

²⁶ Пак там, 29.

²⁷ J. Volz, “The Index and Its Vicissitudes: Hyperrealism from Richard Estes to Andreas Gursky”, *Amerikastudien / American Studies*, Vol. 52, No. 1, (2007), достъпно на <http://www.jstor.org/stable/41158287> (посетен на 08 юни 2015 г.), 95.

²⁸ J. Stallabras, “The Iron Cage of Boredom”, 4.

Настоящият текст бе написан със скромната цел да скицира най-общо и кратко характерните черти от иначе проблематичния и сложен профил на постфотографията, оставяйки настрана множество други важни теми, отнасящи се към феномена и имащи потенциала да бъдат развити в бъдеще. Направен бе опит за създаване на своеобразна основа, върху която да се проследи развитието на този тип фотография, да се разгледат промените, случили ли се с течение на времето, и все по-голямата техно-демократизация, да се разгледат отношенията към тези първообрази – доколко техните механизми днес са употребявани, доколко са отхвърляни, доколко са актуални или проблематични. Предвид липсата на такъв тип изследвания у нас, обобщаващата и схематизираща функция на настоящия текст може да послужи като отправна точка за по-детайлни проучвания както отново около ранните етапи на развитието на постфотографията, така и върху последвалите нейни изменения или проявления, например, не само в световен, но и в български контекст.