



ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈА РЕАЛНОСТ

Во орагнизација на Уметничката галерија на Универзитетот на државата Калифорнија во Фулerton за американската Агенција за меѓународно комуницирање.

(с) 1979/1981, сите права ги задржува Уметничката галерија на Универзитетот на државата Калифорнија во Фулerton, Конгресна библиотека бр. 79-90205.

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ
„СКОПЈЕ“ Ц.О.

Бр. _____

_____ 19____ год.

СКОПЈЕ

ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈА РЕАЛНОСТ

СОВРЕМЕНАТА АМЕРИКАНСКА ФОТОГРАФИЈА

ИЗДАНИЕ
"С. КОЛЛЕКЦИЯ"
В
И
СЕРИЯ

ОБЪЕКТ НАУЧНА РЕАЛНОСТ

УВОД

ВЪВЕДЕНИЕ

ОБЪЕКТ НАУЧНА РЕАЛНОСТ

Под името ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ е замислена и организирана изложбата на современата американска фотографија за Уметничката галерија на Универзитетот на државата Калифорнија во Фулертон (Fullerton). Ајлин Кауин (Eileen Cowin), Дарил Карен (Darryl Curran) и јас ги одбравме уметниците што ќе излагаат на изложбата, а Декстра Френкел (Dextra Frankel) не бодреше и ни даде стручно мислење што ни беше неопходно за обезбедување средства за овој проект преку Националната задужбина за уметност. Како дел од разновидната програма на Фулертонската галерија, оваа изложба и каталог ја дадоа долго очекуваната можност на Универзитетот и локалното население да ги видат делата во медиумот на фотографијата со понови уметнички насочувања.

Изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ не ги задоволи само потребите на локалната публика, туку одговори и на барањата на регионално и национално ниво. Многу од решенијата што претходеа на концепирањето на оваа изложба се оформени благодареејќи на изложбите на фотографии приредени во 1978 и 1979 година. Изложбата во банката "Security Pacific" под наслов "Фотографски определби: Лос Анџелес, 1979" (Photographic Definitions: Los Angeles, 1979), како и изложбата на Универзитетот во јужна Калифорнија под наслов "Фотографијата на јужна Калифорнија" (Southern California Photography) дадоа пресек на актуелните активности во областа на фотографијата во јужна Калифорнија, додека на национално ниво Музејот на модерната уметност ја приреди изложбата "Огледала и прозорци: американската фотографија по 1960" (Mirrors and

Windows: American Photography Since 1960), а Музејот на уметностите од Санта Барбара (Santa Barbara) изложбата "Ставови: фотографијата од седумдесеттите години" (Attitudes: Photography in the 1970's) кои ги опфатија движењата во уметноста на фотографијата во последните две децении. Овие големи групни изложби беа мошне стимулативни и сеопфатни. Сепак, нивните сличности ги поттикнаа авторите на изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ, доминантните интересирања во современата уметност на фотографијата да ги презентираат на еден алтернативен начин.

Авторите на изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ немаа за цел сеопфатно претставување на проблемите во современата фотографија, односно во уметноста. Сеопфатниот пристап беше оневозможен и со фактот што авторите имаа намера, покрај другото делата на поединечни автори да ги прикажат во целосен облик како и да презентираат дела на помлади уметници или на уметници кои дотогаш не излагале во јужна Калифорнија. Авторите на оваа изложба ги раководеше уште една идеја, а тоа е со главната тема на изложбата да биде опфатена силно изразената разновидност што е присутна во американската уметност на сегашниот миг. Освен тоа, изложбата ја одразува и непосредната поврзаност со доминантните тенденции во ликовната уметност од 1960 година па наваму, останувајќи истовремено строго фотографска по уметниковото потпирање и експлоатирање на квалитетите карактеристични за фотографскиот медиум.

Од името на уметниците, авторите и кустосите на Уметничката галерија на Универзитетот на државата Калифорнија во Фулerton, би сакал искрено

да се заблагодарам на американската Агенција за меѓународно комуницирање, за поддршката што ни ја пружи и што ни овозможи изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ да тргне на меѓународна турнеја. Прикажувајќи ја оваа изложба во уметничките институции на неколку земји, американската Агенција за меѓународно комуницирање повторно ја афирмира важноста и вредноста на ликовните уметности: уметноста има моќ да комуницира, провоцира и поттикнува на јазици кои не зависат од изговорените и пишаните зборови. Исто така, со издавањето, дистрибуцијата и преводот на овој каталог американската Агенција за меѓународно комуницирање дава пример на уметничко образование, достоин за пофалба.

Род Фолдс (W.Rod Faulds)
Уметничка галерија на Универзитетот на државата Калифорнија, Фулертон.

ОПРЕДЕЛБИ,
ОБЈЕКТИ И ИДЕИ ВО
ФОТОГРАФИЈА

Напишал
W.Rod Faulds

На развојот на фотографијата како уметничка форма во голема мерка влијаеја вкоренетите толкувања и определби што служеа за објаснување на нејзината улога во уметноста. Оваа или онаа доктрина секогаш ја "воздигнувала убавината на обичната неманипулирана снимка". Алфред Штиглиц (Alfred Stieglitz) и другите се бореа за фотографијата како уметност. И други заговорници на фотографијата сметаа дека овој медиум треба да биде оценуван по сопствениот систем на естетика, а не по утврдените уметнички термини. Други фотографски догми, пак, говореа во прилог на различни проблеми како што се вистината, чистотата, тоналитетот, општествената одговорност и слично. Многу од определбите беа споредбени: "Кога со некое толкување се обидуваше фотографијата да се воздигне на ранг на уметност, тоа беше секогаш со некаков филозофски концепт, вообичаен при определбата на сликарството". Тешкотијата со компаративниот пристап е во тоа што во некои определби фотографијата се спротивставува на сликарството како да се поларни крајности, додека во други се споредуваат сличните интересирања. Во повеќе од тие толкувања се стеснуваат границите на фотографијата не согледувајќи го нејзиниот естетски потенцијал. Во последниве неколку години моќта и влијанието на многу од овие ставови беа оспорени и отфрлени.

Ласло Мохол (Laslo Moholy) и Мен Реј (Man Ray) ги претставуваат уметниците што ги оспоруваа постојните ставови и ги комбинираа своето уметничко знаење, интуицијата и чувството за авантура со фотографските методи. Обајцата беа свесни за изразните можности на фотографијата. Тие сметаа

дека фотографијата претставува стимулативно визуелно средство кое пружа неколку области на истражување. Нивните откритија беа важни, а нивното влијание во ликовната уметност сè уште е евидентно.

Кон крајот на шеесеттите години, фотографијата претрпе значајни промени во поглед на стилот, мотивот и естетскиот став. Голем број автори ги испитуваат можностите за добивање нова сликовитост, застарени процеси и нови пристапи на материјалите осетливи на светлост. Овие истражувања, комбинирани со влијанието на сликарите, како на пример Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg), предвидоа нови можности за изгледот на самите фотографии. Овие нови пристапи, исто така, укажаа на богатата размена меѓу дотогаш одделните уметнички форми. "Фотографијата значително придонесе за создавање на сегашната ситуација во која е овозможен опстанокот на хетерогените уметнички стилови". Освен овие, изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ ги одразува и другите промени достојни за внимание до кои дојде кон крајот на шеесеттите години: многу уметници создадоа уметнички дела чиј централен елемент беше една идеја. Тие идеи или концепти не беа соопштувани преку уметничкиот објект туку преку јазикот или документацијата. Самиот уметнички процес стана важен предмет на истражување. Многу од овие процеси-уметнички дела бараа вербална односно визуелна документација. Документацијата доби важност затоа што традиционалните галерии и музеи не беа во состојба (ниту беа подготвени) да го олеснат поврзувањето на оваа уметност со времето, текстот и размерот. Од друга страна, одделни

уметници се обидоа да работат со визуелната перцепција и нејзината природа создавајќи посебен амбиент и редуцирање слики и скулптури.

Влијанието и доминацијата на формалистичката апстракција во текот на шеесеттите години придонесоа за појавата на разновидни ставови во уметноста. Клемент Гринберг (Clement Greenberg), тогашен влијателен њујоршки критичар, ја бранеше филозофијата дека во уметноста треба да се работи за уметноста, а не за нашите културни или човечки искуства (што би било формализам). Гринберг апелираше на уметниците да ... "и дадат одредени несведливи движечки суштини на уметноста". Апстрактната уметност на тоа движење беше логична и неемотивна: ја истакнуваше објективноста - субјективно то толкување е нападно (на пр. "Тоа е што е".) Формалистичкото движење се покажа како силно, интелегентно и склоно кон иновации, а неговите ограничени определби го вродија понатамошниот развој што се огледува преку изразувањето на полични и посубјективни гледишта во денешната уметност. Интересна паралела на формалистичката традиција претставуваат фотографиите на Луис Болц (Lewis Baltz). Болц го "сликаше" својот интелектуално-формалистички пристап во своите грижливо организирани црнобели фотографии. Иако на тие фотографии е нагласена формата, тие содржат повеќе содржина и коментар одошто уметничките дела што им служеа како пример. Можеби ја илустрираат тешкотијата (или неможноста) да се постигне вистинската објективност.

Делата на Боб Браун (Bob Brown) - фотографии на разни метални плочи и површини се производ на поголемо редуцирање одошто оние на Болц, иако

иако нивната строга формалност отвора неколку нивоа на толкување. Без намерна употреба на трикови, тие ја испитуваат нашата перцепција на фотографската реалност. Истовремено тие претставуваат убедливи објекти, односно убедливи фотографии на објектот. Нивната "објективност" не наведува да "ги гледаме фотографиите, а не во фотографиите". Двосмисленоста се јавува како резултат на специфичните форми на тие фотографии и прецизноста до детали што се однесуваат на нивниот галериски контекст. Тие не наведуваат да ги доведеме во прашање првобитниот контекст и функцијата на објектот.

И во делото на Стенли Мок (Stanley Mock) се изложени интересни проблеми на перцепцијата. Неговото дело не е редутивно, иако фотографските детали и тоналитетот се редуцирани. Во неговите дела се истакнува физичкото присуство, а и онака недоволната фотографска информација често се чини нејасна. Мок намерно ги омекнува фотографските фигури во своите дела. Изненадувачко е колку овие слики можат да поднесат интервенции, а да не изгубат во својот синтетички контекст. Тој тврди дека фотографската информација е единствена по тоа што е во состојба да се спротивставу на тој визуелен притисок или да се препознае по него. Смета дека обичните слики (од свадби или забави, потоа портрети) се особено јаки заради нивната универзалност. Создавајќи нови амбиенти, Мок на сликите им дава донекаде хумористичен или изопачен изглед на социјализирани ритуални активности.

Претходното искуство на Конрад Глибер (Conrad Gliber) во графичкиот медиум го оформи негово-

то видување и му го даде методот за визуелни истражувања. Користејќи го печатењето во офсет тој ја истражува нашата перцепција на фотографската информација претставувајќи ја во три димензии. Тој ги испитува феномените на повторуваните слики додека се појавуваат и се истакнуваат на рабовите од слоевите хартија за правење фотографии. Тој ги поместува пластовите на хартијата за да добие низа степенести, слоевити и скулптурални дела од хартија со особени облици. Овие дела, како и делата на Стенли Мок, се демонстрација на еластичноста на фотографската информација и на нашата способност да ја препознаеме, протолкуваме и да се идентификуваме со неа.

Уметноста може да биде едно постојано истражување на материјали, идеи, настани и времиња. Ваквиот пристап е особено очигледен во делата на Вида Фримен (Vida Freeman) и Ванда Хемербек (Wanda Hammerbeck). Обете создаваат уметнички дела што се археолошки поврзани. Вида Фримен се занимава со цикличен дијалог со земјата. Најзините фотографии на порцелан и тонираните фотографии се хроника на таа врска. Соединети со тенки луспи на пресувана земја тие даваат исцрпна информација со која се соопштува непрестајната врска на уметникот со земјата во постојана промена. Ванда Хемербек, во серијата дела под наслов "Депонирање" (Deposition Series) документирала и "депонидала" фотографски "фосили" (што сама ги направила) на многу места во Соединетите Држави и во странство. Таа си обезбедила комуникација меѓу себе и потенцијалните пронаоѓачи со тоа што со "фосилите" прило-

жила и прашалник адресиран на нејзино име. Иако посебните интересирања и проблеми на Вида Фримен и на Ванда Хемербек очигледно се разликуваат, обете ја користат фотографијата како составен елемент на своите постапки да ги документираат и да ги создадат тие нови "најдени остатоци".

Стивен Кортрајт (Steven Cortright) ја користи фотографијата во разработката на своите идеи до кои дошол преку постојаната преокупација со книги. Овие "дела-книги" сочинуваат библиотека што Кортрајт ја измени и прилагоди (визуелно, физички, лингвистички и слично) за да ги изрази своите идеи. Во серијата на извонредно внимателно отпечатени колотипии, сликите од книгата служат како катализатор на експлицитно изразените и мошне разработени идеи. Овие лесно прифатливи слики истражуваат еден широк обем на идеи, не нарушувајќи го убедливиот визуелен континуитет.

Кон крајот на шеесеттите години, светот на уметноста се здоби со поголема свест за фотографијата благодарейќи на концептуалната уметност.

"Концептуалните уметници мошне активно го користеа јазикот на фотографијата, иако фотографијата (како медиум) заземаше периферно место во позначајните проблеми со кои се занимаваа"

"Феноменолошките уметнички дела" на Џејмс Хугуин (James Hugunin) се концептуални толку колку што се фотографски. Во повеќето свои дела, објавени во форма на книга, тој ја истражува нивната новинарска природа. Хугуин не се занимава со илустрирање идеи со фотографијата и јазикот туку истражува, испробува разни идеи и

предлага нови за кои го инспирираат фотографијата и јазикот. Неговото дело не тера да ја проучиме сопствената перцепција, а посебно нашите толкувања на вербалните и визуелните појави.

Може да се претпостави дека истражувањата и експериментите што беа правени во медиумот на фотографијата во почетокот на оваа деценија помогнаа овој медиум да биде повеќе воведен во светот, иако главно се работеше за промени во доменот на материјалот и формата. Изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ ги одразува овие промени, но уште позначајно е што таа ги одразува "идејните" промени што се појавија и созреаја во текот на шеесеттите години. Оваа изложба не е само показател на проблемите на виталноста и потенцијалот на медиумот на фотографијата туку се занимава и со истражување на размената на проблемите и интересирањата во светот на уметноста како целина. Фотографијата продолжува самостојно да се развива, а сепак претставува составен дел на постмодерната уметност.

ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ

Напишал

Darryl Curran

Фотографијата последниве години започна да го привлекува вниманието на публиката, музеите, уметничките колекционери, историчарите на уметноста и уметниците. Повеќето од фотографиите продолжија да работат на усовршување на потврдените и традиционални постапки на самиот медиум, потоа на портретирањето, документирањето, социјалниот пејзаж и пикторијализмот. Кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години изразите "експериментирање", "експресионизам" и "манипулирање" беа крилатици. Приближувајќи се кон осумдесеттите години, мал беше бројот на фотографите кои изнајдуваат нови патиишта. Но, со изложбата ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ ви ги претставуваме оние предводници кои им се посветиле на идеите, вообичаени во сликарството и фотографијата, за да ја прошират определбата на уметничката фотографија. Овде се јавуваат неколку проблеми и покрај тоа што фотографските појави "реалност" и "илузија", коишто се само појави, нудат изненадувачки сличности.

Прв истражувач на просторниот илузионизам беше Мартус Гренирер (Martus Granirer) кој со истражување започна кон средината на шеесеттите години. Покрај Џон Фал (John Phahl) и Лиленд Рајс (Leland Rice), тој се насочи на проблемите на перцепцијата и илузијата. Настојувањата на Гренирер се разликуваа од ставовите што доминираа во фотографијата, како што се теоријата на еквивалентот на Мајнор Вајт (Minor White) или опсервацијата на Роберт Френк (Robert Frank) и Ли Фридлендер (Lee Friedlander) на полето на социјалниот пејзаж. Тој конструираше јалови мртви природи од банални, осиромашени објекти

кои со ништо не не предизвикуваат. Ја осветлува-
ше сцената така што предметот што го слика одвај
се забележуваше, а потоа прецизно го фотографи-
раше целиот амбиент. Сликата не се потчинуваше
на утврдените правила на композицијата; предме-
тот беше поставен во средината, работите беа
често нејасни, а тоналитетите беа од средината
на скалата на сивата боја. Првиот успех, слика-
та на дрвена штипалка на штица што беше изложена
на дејствувањето на временските прилики, ја
демонстрираше неговата вештина во создавањето
визуелни илузии. Во таа работа тој се занимаваше
со убавината на структурата на линијата и тек-
стурата. Сепак, откривајќи ги одвај забележи-
телните контури на штипалката и начинот на кој
дамките на белата боја се повлекуваат или на-
предуваат во однос на рамнината на сликата, ста-
нуваме свесни за намерата на авторот. Приближу-
вајќи ѝ се на следната слика, очекувањата на
гледачите се менуваат. Секоја претстава предизви-
кува и наградува. Самиот Гренирер вели: "Ме ин-
тересираше начинот на кој фотоапаратот ги транс-
крибира настаните и посебните карактеристики на
таа транскрипција, како и можните информации што
можат да се добијат единствено со помош на фото-
апарат, но кои гледачот на прв поглед може да ги
превиди. Почнав да изучувам како визуелните пода-
тоци стануваат битни и како добиваат збунувачко
дејство. Камуфлажата, вишокот на податоци, на-
ведувањето на погрешен заклучок и прикривањето
станаа предмет на моето изучување".

Лиленд Рајс, историчар, колекционар, кустос и
критичар на полето на фотографијата, се опишува
самиот себе си како: "... уметник со сензибилитет
на сликар кој ја користи фотографијата како ме-

диум". Гледајќи ги неговите последни остварувања, несомнено ќе се сложиме со таа дефиниција. Рајс ги конструира своите слики за да ја истражи постапката на создавањето илузија со помош на боја. Со слоеви на распрскана боја, со трагови на гребеше и со низа разни предмети се обезбедуваат акценти и контрапунктови таму каде што постои нејасност во поглед на бојата. Тие "патокази" му помагаат на гледачот да создаде одреден став во однос на сликата: да го одреди предниот план и просторната длабочина, или да го задржи сето она што е видено на површината. Нивните слики се мошне привлечни и загадочни. Притоа се и убави.

И Џон Фал е обземен со фотографската реалност-илузија. И тој се занимава со проучување на идеата на начин сличен на Рајс и Грениер. За да создаде успешно илузија Фал најпрвин одбира убав пејзаж на копно или на море. Тој прави измени на пејзажот со додавање индикатори кои ја истакнуваат или смалуваат перспективата - јажина прицврстени со колци, светлечки ленти, точкици, стрелички. Со такви измени, и колку да се незабележителни, предизвикува изненадувачки ефект на фотографските снимки што потоа ги добива. Лажните геометриски направи како да треперат на површината на сликата, како да не се во оригиналниот пејзаж. Фал се служи со боја за да може реалноста на сликата да биде што поубедлива, но тоа не му е цел сама за себе. За својата работа тој вели: "Станав посвесен за чинот на местештото (режирање) на самата глетка и почнав сè повеќе да ја согледувам способноста за доживување на некој одред и исклучителен локалитет низ подолг временски период. Фотографијата до-

биена на тој начин не е, како во некои концептуалистички дела, бележена на активности туку прочистување".

Фотографската јасност, истакнувањето на деталите и раскошноста на боите, накратко се особености на импресивните слики на Хари Бауерс (Harry Bowers). Тој е обземен со илустрирање на дилемата помеѓу перцепцијата на реалноста и перцепцијата на илузијата на реалноста. Темата на неговите дела обично се сатенски фустани (но не фустаните на Џим Дајн (Jim Dine), туку елегантни удобни фустани) или кошули аранжирани на боена основа кои се поставени во рамки под стакло. Со распоредот на негативните површини наспроти набраните ткаенини на облеката се постигнува восхитувачки ефект со поместување на плановите. Формално организираните слики ги отсликуваат самите објекти не давајќи многу повод за согледување на хумористично-визуелниот парадокс.

"Кога реалноста пред објективот би била мерило на медиумот, единствено совршено убав објект би можел да задоволи за да се добие слична фотографија". Овие зборови на Барт Паркер (Bart Parker) ни го олеснуваат толкувањето на неговите фотографии кои личат на ребус. Тој често врамува обични предмети и со тоа не наведува на нивно толкување. Изгледот обично мами. Паркер ужива во искриците што летаат кога неколку слики се судираат, кога соседните слики меѓусебно се дополнуваат, додавајќи си една на друга нијанси во значењето. Пораката што произлегува од тоа може да биде, исто така, наивна или пак зајадлива како и глетката што избива од нив. Паркер во своите дела вметнува и енергични вербални крилатици што при-

донесуваат на осветлувањето или заматувањето на глетката. Тој е извонреден сатиричар чие дело содржи еднаква нишка лукавство и хумор. Целта на оваа изложба е да ги изложиме ставовите на уметниците за кои зборуваме, на тема ОБЈЕКТ-ИЛУЗИЈА-РЕАЛНОСТ.

РЕАЛНОСТ

НИН АБРАХАМ НИКОЛИН Е КИВ

НИ ДОБРО Е

НИ ЖИВЕЕ ВО ФОТОГРАФИЈАТА

НАШИШАН

ЕДОН ГОВИН

РЕАЛНОСТ
ИЛИ АБРАХАМ ЛИНКОЛН Е ЖИВ
И ДОБРО Е
И ЖИВЕЕ ВО ФОТОГРАФИЈАТА

Напишала
Eileen Cowin

Да се пишува за реалноста е работа на метафизичарите; да се пишува за перцепцијата на реалноста визави фотографијата е работа за некој кој својата глава треба да ја подложи на испитување. Овој предмет е истражуван, објаснуван, исцрпуван, прифаќан, отфрлуван, критикуван, расветлуван и анализиран повеќе од 140 години. Би било дрско да помислев дека би можела да изложам некоја своја нова теорија (а да не ја споменувам непријатноста што ја чувствувам кога, како што вели пословицата, шибаме мртов коњ). Дениел Борстин (Daniel Boorstin) во предговорот на книгата "Претстава" (The Image) вели: "Не знам стварно што е "реалност" но некако знам да забележам дали е нешто илузија или не". Во ред, господине Борстин, се сложувам со Вас! И така, чувствувајќи се како токму да добив задача од серијата "Мисија невозможно" (Mission Impossible) ќе тргнам во акција.

1. Фаќање бик за рогови:

Фотографијата како реалност

Фотографијата е документ на реалноста. Тоа е фактички докажен материјал што се користи во судовите, научните истражувања и слично. Ние ја користиме за да го потврдиме она што веќе го знаеме, за да видиме како вистински изгледаме и каде сме биле. Фотографијата никогаш не лаже. (Понекогаш, сепак, се случува фотографот да ја натегне вистината - но за тоа подоцна.)

Многу пред распространувањето на верувањето дека е можно фиксирање на слики, фотоапаратот најпрвин го користеле астрономите, а потоа и уметниците (последниве го корис-

теле за да постигнат што поавтентично видувае, а и како средство за заштеда на работна сила.) Традиционалните проблеми околу камерата опскура и другите уреди придонесоа за подготвување почва за прифаќање на фотографската слика и создавање простор за сè поизразено убедување дека самиот инструмент би можел да стане краен атрибут во прашањата што се однесуваат на визуелната вистина.

А денес, 140 години подоцна, најновиот оглас за "Hasselblad" е доказ дека целта ни е да ја следиме и понатаму правата и тесна патека што води кон "визуелната вистина".

ТАА ЈА ЗБОРУВА ВИСТИНАТА

Како сите апарати "Hasselblad" и типот "SWC" е всушност повеќе апарати во еден. Бидејќи гледа како човечко око - прецизно и без искривување - овој тип апарат претставува едно скоро незаобиколно средство за архитектонскиот или индустрискиот фотограф кој мора да постигне реализам по секоја цена.

Реализам по секоја цена. Охо! Судбина-товар-право на живот на фотографијата: "Кажувај ја вистината, само вистината и ништо освен вистината". Дали тоа мораше да биде така за да морате да продолжите и понатаму така да работите - или понатаму така да гледате? Секогаш знаеме дека е тоа фотографија на нешто-на некого-на некое место- на нешто што навистина постои.

"Оваа фотографија изгледа како вистинска!" И беше во право: тоа беше вистинска слика, на вистинско парче хартија.

Во книгата "Докази" (Evidence), Лари Салтерн (Larry Sultan) и Мајк Мендел (Mike Mandel) собрале вистински слики-доказен материјал од картотеката на агенциите на владата и деловни фирми, и ги објавиле заедно без никаков пишан коментар и документација. Тие слики биле првобитно направени за да ја соопштат фактичката информација, така што претпоставуваме дека би требало нешто да докажат, опишат или покажат. Сепак, без некаков напис или опис за што станува збор, тие станале бесмислени, надреални појави. Помалку реални (вистински)? Какво разочарување! Знаеме дека тоа се вистински, фактички, реални доказни слики, па сепак, не даваат да се објаснат. (Доколку не сте ја виделе таа книга, а сакате да го почувствувате истиот ефект, замолете некого да ви даде фотографии од весници, но без легенди. Потоа обидете се да одредите за што говорат тие фотоси.) Кога ни зборуваа "фотографијата никогаш не лаже" не ни рекоа дека понекогаш е потребно да имате апарат за дешифрирање за да ја сознаете пораката.

Способноста за препознавање на предметот од фотографијата се зема здраво за готово во повеќето култури. Веруваме дека фотографијата е универзален јазик и универзален код. Ние ѝ веруваме на фотографијата. Веруваме во реалноста на фотографијата. (Некој, читајќи ги моите белешки за овој есеј, ќе сака да знае ЗОШТО ние и веруваме на фотографијата. За жал,

одговор нема. Можеби ќе го најдам пред да стигнам до заклучокот.)

Имајќи ја на ум нашата реакција, односно дезориентација во однос на фотографијата од "Докази", интересно е да се проучат извештаите на научниците и антрополозите во кои се опишуваат тешкотиите на припадници на оддалечени и изолирани племиња кои не го познаваат писмото, со перцепција на сликата:

Роберт Лос, шкотски мисионер кој работел во Њаса во XIX-от век, пишуваше: "Земете црнбела слика, домородците не ја гледаат, можете да им кажете дека на сликата е вол и куче, а луѓето ќе гледаат во вас и тој поглед ви говори дека ве сметаат за лажливец. Морате да им укажете на одделни работи: ова е опашка и слично за да ја видат! Уште еден пример, една Африканка, гледајќи во слика на која е прикажана човечка глава во профил, не можеше да замисли каде можело да отиде другото око.

Во извештаите од Африка имаше и такви што се однесуваа на можноста на фото-апаратот да забележи "исечок на реалноста":

"... првата слика што засветли на екранот прикажуваше слон. Веднаш настана излив на бурно возбудување, многумина започнаа да скокаат и викаат, уплашени бидејќи мислеа дека животното е живо... Кога поглавицата откри дека телото на животното е одвај на дебелината на платното, одекна громогласен крик низ споконјатата ноќ".

Написите што ги содржат овие извештаи се напишани пред шест до десет години. Во моите истражувања не бев во состојба да најдам ни еден понов извештај. Сепак, не можам а да не помислам дека досега веќе ја примиле пратката со шифра, заедно со рекламните плакати, разните списанија и телевизиските апарати. Би ве молела да не ме цитирате во поглед на оваа теорија - немам никакви фотоси ниту докажен материјал за да ја поткрепам.

2. Посматрачот ја зема топката и трча со неа: доживување на реалност со помош на слика Пријателот, дивејќи се: Ох, колку убаво бебе.

Мајката: Ах, тоа не е ништо - само да го видите на фотографија.

Веќе имаме условена навика да гледаме фотографии како норматив на појавата на што и да било. Реалниот живот е блед во споредба со оригиналот изработен во "Kodachrome" техника. Колку пати сме ги чуле изразите: "Изгледа како на разгледница" или "Убав како слика" или "Не е така убаво како што е на слика". Можно е една позната црква во Италија да не изгледа толку голема колку што сте ја замислувале, на фотографијата не се гледаат сите оние деловни згради што се околу неа, и каде се тие пердувести белузлави облаци на синото небо? Ставете го апаратот околу врат, излезете надвор да го видите залезот на Сонцето и се обложувам дека некој ќе ви пријде и ќе ви рече: "Ќе биде тоа прекрасна фотографија", наместо "Колку прекрасен залез". Тоа ме потсетува на една приказна од летување:

Сцена: Националниот парк на окаменета шума во државата Аризона. Сопругата се свртува кон мажот и вели: "Не ми се оди дури дотаму". Мажот одговара: "Во ред мила, ќе купиме разгледница и ќе речеме дека сме ја виделе а никој нема да знае дека не сме биле дотаму".

Тоа е вистина, се колнам во Кодаковиот рекламен пејзаж. Откако ќе помине некое време, најверојатно тие и сами ќе веруваат дека ја виделе. Сликата станува замена на доживеаното. Едноставно поставете се и чкрапнете. Го добивте. Го фативте тој "оригинал".

Во антропологијата, работникот или истражувачот на терен прави снимки за да го илустрира наоѓалиштето за кое веќе заклучил дека е значајно. Тој го употребува апаратот не како истражувачка техника, туку веќе како уште поселективна потврда дека извесни работи се такви и такви или како селективен примерок на "реалноста". Гари Вајногренд (Gary Winogrand), фотограф, вели дека тој прави фотографии за да види како изгледаат работите кога се фотографирани. Некои од нас прават фотографии за да видат како изгледаат работите. Многу е пишувано за тоа дека фотографијата е единствен медиум во кој личниот суд не игра улога. Фотоапаратите се до таа мерка автоматизирани што сигурно наскоро некој ќе измисли и таков што ќе умее да излезе надвор и да направи слика наместо вас - слика што нема да биде допрена ни со човечките раце, ни со мислите, ниту со срцата. Со рекламата за фотографските апарати од типот "седнете

во автобус, а возењето препуштете ни го нам" уште повеќе ја зајакнаа улогата на самиот апарат како средство за вистинско снимање. (Иако, поштено речено, забележав нов бран на реклами од типот "изразете се со помош на вашиот апарат".) Во својата книга "За фотографијата" (On Photography) Сузан Сонтаг (Susan Sontag) дури го цитира и Едвард Вестон (Edward Weston), високоценетиот уметник-фотограф, кој вели: "Единствено со голем труд можеме да направиме апаратот да лаже - во основа, фотографијата е чесен медиум..." Ет ту, Едварде? Анри Делаборд во 1856 година пишуваше дека фотографијата, наместо да ни прикаже вистинска слика, дава оголена реалност. Во 1861 година во Англија се водеше судски процес поради некои провокативни и премногу реалистички фотографии што биле изложени на јавни места. Ми паѓаат на ум два настана врзани за реалноста на фотографијата:

Еднаш една жена во Музејот на модерната уметност извика: "Ене го Абрахам Линколн" (Abraham Lincoln). Знаејќи дека е мртов, се сепнав. Се свртев и видов дека таа покажува на неговата фотографија.

И ова:

Пикасо еден ден, во својата вила, на еден американски војник му ги покажувал своите дела. На крајот, младичот признал дека не го разбрал Пикасовиот "чуден" начин на сликање зашто на платната ништо не изгледало онака како што е во реалноста. Пикасо го свртеа разговорот на поприфатливи работи прашајќи го војникот дали има девојка во

Соединетите Држави. Младичот со гордост ја извадил нејзината фотографија што достоинствено ја носел со себе. Враќајќи му ја, Пикасо рекол: "Многу е згодна, но не е ли премногу мала?"

Не луѓе, ова не е скеч на Џорџ Бернс и на Грејс Ален, туку приказна што му се припишува на Пикасо. На што сме во овој момент на есејот - помеѓу цврста почва и поле од тешкотии. Дали фотографијата не е фотографија, туку фотографиран објект? Дали таа е претстава за објектот, објаснување на објектот, славење на објектот, израз на објектот, поседување на објектот?

3. Колку е реалното реално - фотографот како чудотворец
Сите луѓе можете да ги залудувате некое време; дури некои луѓе можете да ги залудувате цело време; но не можете цело време да ги залудувате сите луѓе.

Абрахам Линколн

"Исчезнување" (Fading Away) е фотографија што ја направи Хенри Пич Робинсон (Henry Peach Robinson) во 1858 година. Тоа е фотографија на девојка што умира, околу која се собрани нејзините од болка скршени родители. Гледајќи во таа слика немаме причина да не веруваме дека тој настан навистина не се случил. Сепак, целата работа беше изрежирана. Робинсон го фотографираше секој модел посебно и потоа од пет одделни слики со монтажа ја доби својата фотографија. Неговите современици беа шокирани од темата;

владееше мислење дека е мошне невкусно претставување на така мачна сцена. Многу помачни теми во тоа време беа предмет на сликарските дела. Фактот дека фотографијата подразбира вистинско претставување прави глетка да се сфаќа буквално. Неодамна своите фотографии ги покажав на директорот на една галерија во Сан Франциско. Разговорот течеше вака:

Тој: СЕ ПРЕТПОСТАВУВА дека фотографиите треба да бидат такви што ќе може да им се верува; овие изгледаат како наместени.

Јас: Тие и се наместени.

Тој: Но тие ИЗГЛЕДААТ наместени.

Јас: Тие се наместени за да изгледаат дека се наместени.

Во основа, мислам дека повеќето новински фотографии се "наместени". Можеби и самите настани се "наместени", со исклучок на националните несреќи. Ако, веќе, како што обично ми беше говорено, не можеме да веруваме во сè што ќе прочитае, можеме ли да веруваме во сè што ќе видиме? Дали би САКАЛЕ да верувате во сè што ќе видите?

Вчудоневидена седев на демонстрацијата на ретуширање на фотографии кога ретуширецот со специјална техника на покривање на "несаканите" површини и со воздушна четка и "симна" десетина килограми на манекенката. Тој направи и слика на која во мешалката за сладолед се мешаат десет различни видови сладолед: потоа, фотографијата на макета на авион ја стави на фотографија на небо и тоа заедно личеше на џамбо-џет.

Раката се уште може да биде побрза од окото.

Значи, ако, како што веќе реков, судбината на фотографијата е да покаже "реализам по секоја цена", работата на фотографот-чудотворец е како скроена за него. Кога ќе направи моделот да исчезне ние нема ни да се запрашаме низ кој таен излез исчезнал.

Како што се сеќавате, реков дека ќе се обидам да разберам зошто ѝ верувам на фотографијата. Не сум дала никакво ветување. Не дојдов до никаков јасен заклучок, освен дека можеби сите ние повеќепати сме биле измамани одошто самите тоа би си го признале.

КРАТКИ БИОГРАФИИ НА АВТОРИТЕ

Ванда Хемеберк (Wanda Hammerbeck)

Родена е во 1945 во градот Линколн (Lincoln), држава Небраска. Денес живее во Беркли (Berkeley) во Калифорнија. Дипломирала и истовремено магистрирала во 1973 на Државниот универзитет на Северна Каролина во Чепел Хил (Chapel Hill). Подоцна студирала фотографија и во 1977 добила диплома на магистер на ликовни уметности на Институтот за уметност во Сан Франциско. Во 1979 и 1980 година добила стипендија за изучување на фотографијата на Националната задужбина за уметност. Ванда Хемербек меѓу другото, предавала на колеџот Holy Names во Оукленд (Oakland), Калифорнија, и била на должноста директор на Архивот на ликовните уметности на Западниот Брег при Галеријата за фотографија во Сан Франциско во Калифорнија.

Конрад Глибер (Conrad Gleber)

Роден е во 1949 во Батон Руж (Baton Rouge), Луизијана. Сега живее во Чикаго, во државата Илиноис. Дипломирал на Факултетот за ликовни уметности при Државниот универзитет во Флорида. Со диплома на магистер на ликовни уметности се здобил на чикашкиот Институт за уметност. Од 1976 е директор на уметничката печатница Chicago Books, една некомерцијална установа на која е еден од основачите. Освен тоа, Глибер држи предавања за печатењето во офсет техника и се наоѓа на должноста претседавач на Издавачкото одделение на Уметничката школа при Чикашкиот институт.

Стенли Мок (Stanley Mock)

Роден е во 1941 во Њујорк, а сега живее во Санта Моника (Santa Monica) во Калифорнија. Дипломирал во 1964 на Државниот универзитет во Санта Барбара (Santa Barbara), а магистрирал во 1966 на Кренбруквата (Cranbrook) уметничка академија во Блумфилд Хилс (Bloomfield Hills) во Мичиген. Мок до почетокот на седумдесеттите години се занимавал со скулптура, а потоа почнал да ја комбинира фотографијата со тродимензионални форми. Оттогаш се повеќе се занимава со фотографијата, и тоа дводимензионална. Мок предава на Колеџот во Санта Моника, како и на Државниот универзитет во Калифорнија, односно на одделот на овој Универзитет во Лос Анџелес.

Боб Браун (Bob Brown)

Роден е во 1937 во градот Говернер (Gouverneur) во државата Њујорк, а сега живее во Лас Вегас (Las Vegas) во Невада. Дипломирал во 1959 на Факултетот за ликовни уметности при Рочестерскиот (Rochester) технички институт. Потоа, во 1967 се здобил со диплома на магистер на ликовни уметности на Уметничкиот институт во Сан Франциско. Од 1972, Браун постојано се занимава со "предметноста" на фотографијата. Од Националната задужбина за уметност во 1975 Браун добил стипендија за уметничка фотографија. Предавал на Уметничкиот институт во Сан Франциско, на Колеџот за ликовна уметност и наука на Државниот универзитет на Калифорнија во Нотриџ (Northridge), а денес е вонреден професор по уметност на Државниот универзитет на Невада во Лас Вегас.

Мартус Гренирер (Martus Granirer)

Мартус Гренирер студирал на Харвардовиот (Harvard) колеџ од 1950 до 1952, а потоа од 1953 до 1955 на Високата школа за општи студии во Колумбија (Columbia) каде што главен предмет му бил филозофијата. Од 1955 до 1957 студирал на Правниот факултет во Бруклин (Brooklyn) и истовремено бил на магистерски студии на филмската уметност при Универзитетот Колумбија. Во 1957, работејќи како камерман и монтажер во редакцијата за документарен филм, Гренирер се повеќе се интересирал за уметничката фотографија и во своето студио се занимавал со рекламна фотографија, како и со некомерцијална. Во 1965, Гренирер почнал да предава на Филаделфискиот (Philadelphia) уметнички колеџ, а подоцна и на Муровиот (Moore) уметнички колеџ во Филаделфија, како и на Менхетенвилскиот (Manhattanville) колеџ во Перчејз (Purchase) во државата Њујорк. Држел предавања во многубројни институции и бил наставник-гостин во Рајтовиот (Wright) колеџ во Дејтон (Dayton), во државата Охајо.

Гренирер изработил три учебника за филм и фотографија, проект за индустриско осветлување и бил помошник уредник за издавање книги на куќата Time-Life Books.

Хари Бауерс (Harry Bowers)

Роден е во 1938 во Лос Анџелес во Калифорнија. Дипломирал во 1964 на Факултетот за физика при Државниот универзитет на Калифорнија во Беркли. Десет години подоцна се здобил со диплома на магистер на ликовни уметности на Уметничкиот институт во Сан Франциско, каде што и предавал од 1977 до 1978. Бауерс, исто така, често држи предавања на

Државниот универзитет на Калифорнија во Санта Круз, Калифорнискиот колеџ за уметност и дизајн и Уметничкиот центар во Сан Вели (Sun Valley) во Ајдахо. Во 1978 добил стипендија за изучување на фотографијата од Националната задужбина за уметност на фотографијата а истата година бил претставен како "ново откритие" во годишникот на фотографијата што го издава "Time-Life"

Џон Фал (John Pfahl)

Роден е во 1939 во Њујорк. Сега живее во Бафало (Buffalo), држава Њујорк. Дипломирал во 1961, а со диплома на магистер на комуникации се здобил во 1968. Во 1975 имал стипендија на Програмата за уметнички творци за студии на графика, а во 1979 за студии на фотографија. Стипендија од Националната задужбина за уметност имал во 1977. Сега е вонреден професор на Технолошкиот институт во Рочестер во државата Њујорк, каде што предава од 1968.

Лиленд Рајс

Роден е во 1940 во Лос Анџелес, Калифорнија, каде што живее и денес. Дипломирал во 1964 на Државниот универзитет во Аризона, а магистрирал во 1969 на Државниот универзитет во Сан Франциско. Предава на неколку колеџи и универзитети, вклучувајќи ги и Калифорнискиот колеџ за уметност и дизајн во Оукленд, Државниот универзитет на Калифорнија во Лос Анџелес, Калифорнискиот уметнички институт во Валенсија (Valencia). Рајс е повереник и советник на многубројни уметнички институции во Калифорнија, а е познат, исто така, по своите кустоски квалитети и по пишувањето на уметнички критики. Неодам-

на доби стипендија од Националната задужбина за уметност и од Меморијалната задужбина "Џон Гугенхајм" (John Guggenheim).

Вида Фримен (Vida Freeman)

Родена е во 1937 во Лос Анџелес, Калифорнија, каде што живее и денес. Дипломирала во 1971, а со диплома на магистер се здобила во 1975 на Државниот универзитет на Калифорнија во Нортриџ (Northridge). Од 1972 до 1975 била сопственик и управник на Галеријата Ross-Freeman во Нортриџ, Калифорнија. Вида Фримен предава керамика и фотографија на Колеџот Valley во Лос Анџелес и на Државниот универзитет на Калифорнија во Нортриџ. Неодамна добила стипендија од Националната задужбина за уметност за изучување на фотографијата.

Барт Паркер (Bart Parker)

Роден е 1934 во Форт Доџ (Fort Dodge) во државата Ајова. Сега живее во Провиденс (Providence) во државата Род Ајленд. Дипломирал англиска книжевност во 1959 и работел неколку години како фоторепортер пред да магистрира на Школата за дизајн во Род Ајленд во 1969. Во 1972 година ја добил стипендијата од Националната задужбина за уметност. Предава на неколку американски универзитети и колеџи, меѓу кои се и Принстонскиот (Princeton) универзитет, Државниот универзитет на Калифорнија, Универзитетот во Лос Анџелес, Уметничкиот институт во Сан Франциско и Државната школа на Род Ајленд за дизајн во Кингстон (Kingston), каде што предава уметност.

Стивен Кортрајт (Steven Cortright)

Роден е во 1942 во Лонг Бич (Long Beach) во Калифорнија. Сега живее во Санта Барбара, Калифорнија. Дипломирал на Стенфордовиот универзитет во Пало Алто (Palo Alto) во Калифорнија во 1964, а во 1966 магистрирал на истиот Универзитет. Од 1966 предава на Државниот универзитет на Калифорнија во Санта Барбара и сега е шеф на Катедрата за уметност на истиот Факултет. Кортрајт во 1965 имал стипендија за студии во Тамаринската (Tamarind) литографска работилница, а неодамна добил стипендија од Националната задужбина за уметност.

Џејмс Хугунин (James Hugunin)

Роден е во 1947 во Милвоки (Milwaukee) во државата Висконсин. Денес живее во Лос Анџелес во Калифорнија. Во 1973 дипломирал на Државниот универзитет на Калифорнија во Нортриџ, а во 1975 се здобил со диплома магистер на ликовни уметности да Државниот универзитет во Лос Анџелес. Хугунин, заедно со Терон Кели (Theron Kelley) во 1976 го основал критичкото уметничко списание "The Dumb Ox" кое самостојно се издржаваше сè до излегувањето на неговото последно издание (во летото 1980). Хугунин пишува и за други уметнички списанија, како што се "Afterimage" и "Obscura", а работи и како фотограф и советник на полето на уметничката графика.

