

Фото Уметност / Photo Art

Дитер Апелт

Ана и Бернхард Блуме

Томас Флоршиц

Јирген Клауке

Астрид Клајн

Зигмар Полке

Клаус Ринке

Катарина Зивердинг

Предговор

Во оваа изложба се покажани извадоци од фотографските дела на уметници кои со години, често и со декади, ја користеа фотографијата како главен медиум во нивната работа и кои ја користат како форма на изразување целосно рамноправна со другите уметнички форми - сликарството, графиката, перформансот. Тие се од различни генерации, тие имаат различни појдовни точки и гледишта и тие го користат инструментот на фотографијата на сосема различни начини. Ова е опсегот што ни дава поглед во многуте аспекти на фотографската уметност во Германија денес.

Со фокусирањето на делата на неколку уметници, оваа изложба нема за цел да презентира еден поширок преглед, туку овозможува прилика да ги осетиме делата на одбраните уметници уште поинтензивно. Осумте портсфолија се предвидени како мали ретроспективи. Селекцијата беше направена во консултација со самите уметници, на кои ние би сакале топло да се заблагодариме за нивната активна поддршка.

Фото Уметност

Задачата на делимитирање и на категоризирање на уметничкото дело во фотографијата во рамките на поширокото поле на фотографијата општо земено е тешка работа. За темелите на фотографијата, како што се аматерските снимки, документарното работење и фотонивинарството, рекламната и модната фотографија, аплицираната и објективната фотографија веќе се инкорпорирани од страна на уметници и се содржани во нивната сфера на работење.

Аматерски фотографии

Правењето на снимки и естетската фасцинираност од ова беше "откриена" во 70-тите. Изложбите на Дитер Хакер и на Андреас Селцер и списанието *Фолксфото* (1976 - 1980) привлекоа внимание со огромните броеви на приватни фотографии снимани секојдневно и со клише-карактерот на нивните непроменливи перцепции - семејни прослави, патувања, годишни одмори, деца, животни, итн. Александар Хонори од Келн го отвори неговиот "Приватен институт за модерна семејна фотографија" и Ханс-Петер Фелдман во неговите едноставни сликовници, "Билдер" (од кои тој продуцираше над 30 помеѓу 1968 и 1976 г.), објавуваше грубо изработени црно-бели позитиви распоредни по теми како што се авиони, чевли, столици и луѓе. Потоа, на еден поширок план, Јоаким Шмит, со неговиот "Институт за употреба на стари фотографии" ги претвори изложбите на аматерските фотографии во концептуална уметност. Одвојувајќи ги објектите еден до друг за компаративни цели, како што се природнонаучните примероци, тој ги групираше фотографиите делумно преку потеклото, делумно преку мотивот и според техничките и естетските карактеристики, за да создаде еден вид на класификација на тривијалната фотографија.

Фотонивинарство

Цврсто етаблираниот концепт на фотонивинарството како што е општо виден во списанијата, последниве неколку декади изгуби од неговата актуелност. Заедно со овој стил на илустрирано известување, а тесно поврзано со потребите на печатените масовни медиуми, е една форма на фотографија некаде помеѓу новинарството и уметноста, за која терминот "авторска фотографија" веќе стана прифатен. Овие фотографии исто така се професионалци, но тие самите одлучуваат што да сликтаат, тие самите си ги создаваат своите концепти и стратегии за нивната уметност. Авторската фотографија, која се поклопува и со фотонивинарството и со уметничката апликација на фотографијата, е видена во постарата германска фотографска уметност во делата на Каргесхајмер и на Арно Фишер, на пример, кои и двајцата сакаа да ги објавуваат своите дела во книги. Типично за помладите авторски фотографии се често грижливо планираните серии на фотографии, дизајнирани и реализирани за да се сместат во еден концепт, прикажување, на пример, улични сцени, дневни соби или портрети.

Рекламна и модна фотографија

Во 20-тите, рекламирањето беше она поле во кое пионерите на фотографијата особено беа во можност да ги реализираат своите идеи и така да развиваат нови форми. Но и во денешни времиња, современите автори се користат со постоечките рекламни фотографии се повеќе во еден нов јазик на формите. Ова беше видено, на пример, назад во 60-тите во ригорозно дизајнираните фото секвенци на Петер Рерс, во кои тој стави заедно комплетно идентични репродукции од светот на рекламните и потрошувачката за да формира таблоа кои симулираат квазисеквенца, како на филм. Или пак, дадаистичките ефекти на отуѓување на Мартин Кипенбергер во 80-тите. Во модната фотографија, исто така, Бернхард Принц, како и нему сличните уметници, остварува зачудувачки работи со неговите величествени фотографски продукции, кои повторно спаѓаат во полето на уметноста.

Комерцијална и објективна фотографија

Значајни темели беа поставени овде во 20-тите во Германија од страна на фотографи како Алберт Ренгер-Пач, Карл Карл Блосфелт, Аугуст Сајндер, Валтер Петерханс и други. Во 60-тите, Бернд и Хила Бехер ја земаа оваа традиција и ја поврзаа со елементи од современата уметност (минимална уметност, концептуална уметност) за да развијат едно дело мотивирано од социјалната историја - во типолошка серија која отсликува индустриска култура што ја снемува, со фотографии на запалени печки, кривулести кули, кули за вода и за ладење, гасометри, фабрички хали, итн. Во делата на Бехерови и на нивните ученици, станува јасно како објективноста на објективниот поглед на реалноста и субјективниот поглед на фото уметникот продолжуваат меѓусебно да се испреплетуваат и да се квалификуваат.

Сите овие полиња се исто така полиња на работа за уметниците, а имињата кои се спомнати погоре се само неколку од многуте. Уметниците не формираат посебна група, истакната како целина во нивната употреба на медиумот на фотографијата од овие четири полиња кои поединечно можат да се дефинираат. Ова го става прстот на дилемата на дефинирање и дискутирање на фотографијата како уметност, на уметноста како фотографија, на фотографијата во уметноста, на уметноста со медиумот на фотографија, итн. Библиографијата во апендиксот на овој каталог дава натамошни пермутации во нивните наслови, и многу, сосема различни приоди и перспективи.

Уметниците ја користат фотографијата на различни начини, па тогаш која е дефиницијата на фото уметник? Најнапред, зборот уметник треба да се користи за некој кој не работи по порачка од било каков вид, со други зборови, "слободниот" уметник. Консеквентно, фото уметниците се оние кои ги користат фотографските техники за да ги изразат нивните уметнички идеи и кои ја гледаат фотографијата како единствен медиум во нивниот уметнички израз.

Ласло Мохоли-Наѓ напиша во неговата епохална книга "Слика, фотографија, филм" (1925 г.): "Дури и кога коректно се разбира материјалот, брзина и ширина на мислата не се доволни за да се предвидат сите директни можности". Со оглед на сета фасцинираност во свртувањето на страниците низ овој прв преглед за уметничките можности на фотографијата (забележите - не само фотографијата како уметниците, туку и на аматерите, исвестувачите, научниците, итн.), мораме да признаеме дека Мохоли-Наѓ имал право: Работите навистина се развиваа со огромна брзина - како тогаш можеме денес да составиме една обврзувачка теорија и да ги дефинираме границите за идните корисници на овој медиум со одредување на дефинициите на што точно е уметничката фотографија? Не, нема конкретното поле на естетската фотографија, затоа што таа е исто така дел од другите полиња на фотографијата. Постои само лицето кое се користи со самата снимка за да изрази нешто преку неа, нешто што не може да се изрази на било кој друг начин отколку само преку медиумот на фотографијата - со зборовите на Ман Реј: "Она кое не можам да го насликам, јас го фотографирам". Мохоли-Наѓ, Ман Реј и многу други уметници во 20-тите и во 30-тите ја користеа фотографијата да го истражуваат реалниот свет преку нивниот субјективен поглед, обидувајќи се во сите полиња исто така користени од сликарството. Со конструктивните апстракции на фотографите и со развитокот на фотографијата во боја, се отворија опции за фотографите кои до тоа време се сметаа како ексклузивно поле за сликарството. Но сето тоа може исто така и да биде насликано и постојат доволно примери во историјата на уметноста на слики на она кое големите фотографи го фотографирале. Особено поп-артот и фото-реализмот во сликарството имаат дадено спротивставени одговори на ова.

Дискусијата за вредноста и задачата, всушност дефиницијата, на "фотографијата како документ" понатаму е елаборирана од фактот што фотографијата секогаш мора да почнува од реалноста, или барем од фотографските средства. Но книгата на Рајнер Фабиан со наслов: "Die Fotografie als Dokument und Fälschung" (Фотографијата како документ и како фалсификат) издадена во 1976 г. беше таа која ја покажа кршливата основа на еден таков пристап. Некои уметници, како што се во оваа изложба Ана и Бернхард Блуме, се користат со овој аспект на кредибилитетот на документот, за наводната објективност на медиумот на фотографијата.

Едно прашање кое се уште останува е дали уметничката значајност на фотографијата не е можеби испреплетена со сосема различни гледишта, надвор од уметноста, на пример, стоквата природа на фотографијата, и дека од самиот почеток фотографите сакале да го искористат на виделина уметничкиот карактер на нивните производи, за да ја потенцираат наводната повисока вредност отколку комерцијалната. Фолкер Камен коментираше концизно: "Барањето фотографијата да биде уметност беше правено оној момент кога луѓето од неа почнаа да прават бизнис; со други зборови, во истото време кога таа почна да се појавува како стока". Валтер Бенџамин ја формулира дијалектичката иронија во ова со зборовите: "Самиот процес кој подоцна ќе го стави под прашање концептот на едно уметничко дело, со промовирање на неговата стокова природа преку репродукции на овие дела, се опишуваше самиот како уметнички процес".

Што, тогаш, се случува во фото уметноста во Германија? За да се одговори на ова, ќе треба да ја погледнеме севкупната слика во уметноста генерално, затоа што фото уметноста не може да се посматра изолирано. Бидејќи оваа изложба се фокусира на групи дела засновани на различни појдовни точки и гледишта, беше потребно да се ограничи спектарот на извадоци од фотографските портфолија на уметници кои со години, често и со декади, ја користеле фотографијата како централен медиум во нивната работа и кои ја користат како форма на изразување потполно еднаква на другите уметнички форми - сликарството, графиката, перформансот. Не е можно да се посочи една заедничка појдовна точка за нивните идеи, бидејќи во сите случаи тие се така различни - од Клаус Ринке до Томац Флоршиц и од Катарина Зивердинг до Астрид Клајн. Овие се уметници од исток и од запад, од регионот на реката Рајна и од Берлин, некои кои доаѓаат од полето на перформансот, и некои чии слики потекнуваат од комплексно инволвирање со фотографскиот процес. Некои размислуваат во нестепнати секвенци на слики, други во таблоа од слики, а секоја слика си го зазема своето место во една ригорозна севкупна композиција; некои преферираат преголеми формати, други преферираат субтилна стандардна величина со сите техничко изведливи средни тонови во црно и бело; а други пак се користат со ефекти на замаглување, очигледните "грешки", во нивната работа.

И покрај сите овие разлики, можеби она што ги обединува е заедничката перцепција на "правење слики", на фотографијата како "слика" со сите квалитети што тоа ги има, и во услови на формалната естетика и содржина. Затоа што ова може да биде дел од враќањето кон сликите, дел од "Гладта за сликите", како што е фино формулирано од Волфганг Макс Фауст и Герд де Врис во 1982 г. во антиципирачкиот наслов на нивната книга за младото, експресивно сликарство во раните 80-ти.

Свесен "квалитет на сликата" може да се види во раните, суптилни црно-бели фотографии на Астрид Клајн, правилно опишани како "слики на гризај". И во новите фотографии во боја со голема величина на Томас Флоршиц, кои се граничат со монохромното сликарство. "Deutschland wird deutscher" (Германија станува погерманска) - измачениот самопортрет на Катарина Зивердинг станува слика; уметникот се користи со сугестивната моќ на рекламирањето, но го менува нејзиното значење. Во 70-тите, Јирген Клауке постави прецизно композирани секвенци на фотографии на компактни таблоа за слики и денес работи на големи и деликатни композиции со рендгенски зраци. Високо диференцираните тонални вредности во фотографскиот опус на Дитер Апелт имаат блиски паралели со графиката, уметност. Ана и Бернхард Блуме земаат сликовни елементи од кубизмот во нивните ситни полароидни колажи. Сликите на Клаус Ринке, пионер на фото перформансот, рефлектираат од една страна перформанси, и во исто време се стриктно композирани таблоа на слики, повеќе конструктивистички по природа. Овие се сосема различни од очигледно случајните креации на Зигмар Полке, чија сликовна

секвенца "Marie's - die Übermalung mit einer Berglandschaft" (Каж Марија - надсликување на слика со планинска сцена) изгледа дека се нафаќа на темата на единството помеѓу слика во масло и фото слика: Вистинското надсликување и отстранувањето на насликаната слика е документирано преку фотографскиот процес. Нови слики се продуцирани; Хемијата ја менува сликата во масло, надсликаната слика е "надсликана" повторно со хемиските развивачи во фото процесот. Полке е еден од поважните сликари на неговата генеалогичка линија кои дадоа инспирација и како фото уметници и како креатори на филмови.

Слики настануваат во имагинацијата, слики настануваат од слики, слики се создаваат преку промена на реалноста, преку интервенција на уметникот. Фотографијата создава нови слики, слики кои можат единствено да бидат продуцирани преку нејзината технологија. Уметникот се користи со фотографските инструменти како што тој се користи со неговата палета: промени во димензиите, комбинации на слики, некои како дигитни и формации на олтар, колажи, хемични процеси и т.н. "грешки", најсуптилните нианси на тонот на боите, рекламни стратегии на масовните комуникации, итн. Зарем не треба овде повеќе да зборуваме за "сликарство со фотографски средства"?

Не сакавме да имаме повеќе од осум работни групи во оваа изложба. Пресекот во поширокиот спектар на уметноста на современата фотографија во Германија може да се добие со гледање на одличната колекција на Ралф. Х. Краус во Штатгалерије во Штутгарт. Други добри извори се каталогот за изложбата "Фотографијата во современата германска уметност", покажана првобитно во Волкер Арт Сентер во Минеаполис (САД), во 1992 г. потоа проширена и покажана во Музејот Лудвиг во Келн во 1993 г.; исто така и изложбата и каталогот во "Deutsche Kunst mit Photographie. Die 90er Jahre" (Германската уметност со фотографија. 90-тите) во Дојче Фототаге во Франкфурт на Мајна, во 1993 г. Тука вреди да се спомне и "Фото проектот на Сименс 1987 - 1992", за кој 18 германски фотографии, активни во објективната фотографија, рекламирањето и документацијата, посебно добија нарачки и нивните дела беа собрани во оваа одлична публикација (издавач Ернст и Сон, Берлин, 1993 г.).

Во големите изложби на модерна уметност, фотографијата се почесто се вклучува како нешто само по себе, како медиум со еднаков статус. Исто така, се поголем број на музеи собираат дела на фотографската уметност, не само оние на едно или две имиња, туку систематски, со посебни оддели, куратори и реставратори посветени на ова поле. Повеќејќи го ова, границата помеѓу уметничката и "фотографската" фотографија станува се помалку јасна, и така фокусот е на користењето на овој медиум во смисла на содржината и формата, а не повеќе на самиот медиум. Покрај колекцијата на Музеум фир Кунст und Geerbe во Хамбург, овде треба да се пофали и Музејот Фолкванг во Есен каде почесниот куратор Ото Штајнерт, како прв кој се занимавал со предизвикот, од 50-тите овде собира една колекција. Во Купферштитхкабинет, во Дрезден, фотографии се собираат уште од 1899 г., и тоа само со еден или два прекина; во 70-тите и колекција. Во Купферштитхкабинет, во Дрезден, фотографии се собираат уште од 1899 г., и тоа само со еден или два прекина; во 70-тите и колекција. Во 80-тите, работата на собирање меѓународна фотографија беше правена овде поинтензивно, со голем ентузијазам, но без средства, од страна на Вернер Шмит, кој е денес генерален директор на Штатлихе Кунстзамлунг во Дрезден. Во 1977 г. Музејот Лудвиг во Келн се здоби со Колекцијата Грубер и отовори посебен оддел за фотографија. Во 1988 г. Штатгалерије во Штутгарт ја направи истата работа кога се здоби со Колекцијата Краус. Рајншес Ландесмузеум во Бон прави постојано собирање од 70-тите, како што го прави и Штатмузеум во Минхен, кој формираше еден посебен фотографски музеј во 1980 г. Во Берлин, една колекција исто така се поставува во уметничките библиотеки при државните музеи во градот, каде што постои куратор за одделот за фотографија уште од 1991 г. Националната Галерија во Берлин е исто така активна. Брандербуршките уметнички колекции во Котбус почнаа да содржат и фотографии уште во 80-тите, повеќето дела од тогашната ДДР. Назначаната приватна колекција на современа германска уметничка фотографија беше поставувана од Ф. К. Гундлах и делумно нарочана од него како покровител на истата; оваа колекција беше прикажана во 1989 г. во уметничките друштва во Хамбург, Келн и Бремен, под насловот, позајмен од Мартин Кипенбергер, како: "Медиумот на фотографијата има право да провоцира идеи".

Изложбата документирана овде нема за цел да даде еден сеопфатен преглед на современата фотографска уметност во Германија. Наместо тоа, таа дава пресеци во фотографските дела на еден број на уметници кои помагаат да се обликува полето на уметничката фотографија во Германија. Веројатно тоа може на еден ваков начин да биде исто така и една инспирација за понатамошно инволвирање во ова поле на уметноста, чие значење се зголеми за последниве неколку децении и нема сомнение дека оваа тенденција ќе продолжи.

Вулф Херцогенрат

Дитер Апелт

Некој може да трасира повторно патека некогаш изгазена или пак да се сети на некој минат настан - Дитер Апелт го прави ова наопаку. Тој ги трасира патеките кои тој сака да ги нагази за да стигне до своите фото скулптури; тој ги измислува, со прецизност која бара огромни напори, во неговите тетратки за скицирање, за подоцна истите да добијат форма. Дитер Апелт навлегува во времето, просторот, ситуациите, и во неговите фото секвенци, тој успева да ја открие нереалноста во рамките на реалноста.

Неговиот стриктно концептуален приод кон фотографијата се меша со интуицијата. Апелт е следбеник на јапонската филозофија и на јапонскиот начин на живеење. Неговите слики, исто така, зрачат со овој вид на концентрација. Тој се користи со чист, длабок сликовен јазик на границите на несвесното ("Саќјамуни", 1992 г.). Вториот поглед и оној по него се клучот за навлегување во овие грижливо дизајнирани, сосема недраматични фотографии.

Мислејќи во фотографијата. Процеси на движење. Како што Марсел Пруст го бара времето кое се памети, така Апелт го бара заробенитиот момент што тој го забавува за да му даде енергија за реалноста, за да го врати на неговата цел ("Двојно земање", 1986 г.). Што ја прави целта на времето, на временските процеси?

Овие се безлични сликовни маси, без историја. Дитер Апелт ги менува, ги филтрира ретките кристали од самата природа на нештата. Оттогаш, тој долго знае дека времето се кине по своите шевови, но ова знаење не го имобилизира овој уметник, не го прави да се предаде. Дитер Апелт поставува иницијативи наспроти одговори, креативност наспроти сомнеж.

Тој работи прецизно исто како еден научник - тој го создава од внатрешниот универзум, микроскопот насочен кон процеси помеѓу чувството и разбирањето. Од обидите и радостите на чувствата доаѓаат замисливите начини, насочени кон целите на постоењето, познатливоста на промената, тајните помеѓу туѓото и познатото. Сентименталноста на 21-виот век - ако навистина тоа се уште може да се доживее како искуство - ќе биде ретроспективна.

Архаични форми, мисловни процеси претворени во слики го претставуваат она кое Дитер Апелт го развива од дијалогот помеѓу духот и чувството, од мудроста на проживеано искуство со луѓето, нештата и природата.

Биографија:

- роден 1935 г. во Ниемек/Бранденбург
- во 1954 г. студира музика во универзитетите во Лајпциг и Берлин
- во 1959 г. студира фотографија и експериментална фотографија во Универзитетот за ликовни уметности во Берлин во класата на Хајнц Хајек-Халке
- од 1982 г. е професор по фотографија, филм и видео на Универзитетот за ликовни уметности во Берлин
- живее и работи во Берлин.

Ана и Бернхард Блуме

Бернхард Јоханес и Ана Блуме ги третираат истите теми и во нивните цртежи и во нивниот фотографски опус. (Патем речено, Ана Блуме не е псеудоним по линија на измислената љубовница А.Б. на Курт Швитер, туку вистинското име на една уметничка која од 1985 г. е копродуцент со и сопруга на Бернхард Блуме.) Малите листови на цртежи со фломастер можеби изгледаат како илузии, но кога се фотографски документирани, тие добиваат сосема поинаква дијамантија. Нештата имаат свој посебен живот, тие се движат во светот на нештата, реалноста во простор и време, тие ги дислоцираат луѓето, го менуваат поведението на луѓето. Ние сме жртви во востанието на нештата, без разлика дали овие нешта се конзерви, намештај, компири или дрва. Но, наскоро ние разбираме дека перформансот на објектите заработени на фотографијата можат да бидат присутни само на таков начин, перформансот живее единствено на и за фото-сликата. Ореолот на лушпа од компир, на пример, може да лета во таква форма само за еден мал дел од секунда, но може да опстојува во времето како парче фотографија; "демонстративната идентификација со универзумот - магичниот субјективизам" создава круг на светло над главата на уметникот.

Раното дело со текстот "Магичен детерминизам" го покажува ова лажно, филозофски исмејувано тврдење дека фотографијата е документарно докажување - како "вистинскиот фотографски доказ" за НЛО-ите кои порано се објавуваа по списанијата. Користејќи се со доза на хумор и длабочина на значењето, со лесно поставени цртежи и фото серии на големо, Блумовите прават пародија на типично германски теми, каде тие самите се протагонисти во дадените ситуации и случки. Во големите фото серии со наслов "Trautes Heim" ("Доме, слатки доме" - фраза со која се повикува на познатата, "заслужна" семејност), тие ги толкуваат идеите на нова светска визија на "средбата со самиот себе како чудна средба"; "Во шумите" со фотографии на Црната шума, архетипската германска шума, остава простор за многуте различни асоцирања, од романтичната идеализација на шумата во германската свест па се до прозаичното одумирање на шумите поради загадувањето.

В.Х.

Биографија:

Ана Блуме

- родена 1937 г. во Борк/Вестфалија
- од 1960 до 1965 г. студира во Staatliche Kunstakademie во Диселдорф
- во периодот 1970-1985 г. се занимава со цртање (на жени) и со спорадична соработка со Бернхард Јоханес Блуме
- од 1985 г. работи на големите фото серии "Trautes Heim" (Доме, слатки доме) и "Im Wald" (Во шумите), фото интервенции со Бернхард Јоханес Блуме (за еден "животен фото-роман")
- живее и работи во Келн и Хамбург

Бернхард Јоханес Блуме

- роден 1937 г. во Дортмунд, прво се школува за сликар на кина и декори и за технички цртач
- од 1960 до 1965 г. студира во Staatliche Kunstakademie во Диселдорф
- од 1967 до 1971 г. студира филозофија на Универзитетот во Келн, околу 15 години "заработува наготовс" како наставник по уметност и филозофија во едно основно училиште во Келн
- од 1980 г. има интензивна уметничка соработка со Ана Блуме за еден "животен фото-роман"
- од 1987 е професор по слободна и применета уметност на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- живее и работи во Келн и Хамбург

Томас Флоршиц

*Го пробува жилетот врз неговата нога
Чекајќи крикот да се повлече...*

(Т.С. Елиот)

Со години Томас Флоршиц не изненадуваше со неговиот третман на медиумот на фотографијата - буквално тој ѝ се посвети со душа и тело. Тоа се започна во 80-тите со серии на автопортрети и фотографии на тела, како диптиси и триптиси, користејќи при тоа ефекти и контексти на отуѓување. Флоршиц снима фотографии, како извадоци, на лица, делови на тело, екстремитети, тој ги зголемува, ги изолира, повторно ги комбинира. Неговиот актуелен уметнички јазик резултира од постојан дијалог меѓу телото, психата и надворешниот свет.

Од поврзаноста во чувство помеѓу делата тој развива психолошки и уметнички однос со реалноста. Преку формална реорганизација (намерно без некој посебен систем) во согласност со актуелниот фотографски процес, Томас Флоршиц извлекува се повеќе квалитети од "материјалот". Овие слики, кои постануваат целосно од самите себе, зборуваат еден осетлив јазик.

Томас Флоршиц изгледа дека е еден од ретките кај кои да се биде човечко суштество и да се практикува уметност доаѓаат заедно. Тој никогаш не оди во лов на ох, толку (не)обичните сензации. Најблиското нешто е доволно блиску за него. Тука лежи тензијата во неговото

дело. Сливниот простор е долго време квадратен. Знак на хармонизација - би помислил некој. Во случајот на Флоршиц, тоа е повеќе извлекување на снагата, внатрешниот мир - секогаш пред бурата. Потоа тој ги гори макотрпно најфините структури на екстремитетите, на косата, на површините. Она кое е мало станува големо, и обратно.

Во големите црпачи, отворите за телото исто така означуваат опасност, насилна пенетрација од надвор. Тие содржат нешто во буквална смисла. Овде уметникот се потпира врз личните асоцијации на гледачот - неговата способност да страда, да искуси, да сака... Крајната тајна на една таква порака не се открива. Сцени кои варираат од кланица до распнување на крст не се драматични во рацете на Флоршиц - тие земаат една прецизна линија право напред кон гледачот.

Актуелните портрети влечат тензија од взаемното дејство помеѓу овалното и квадратот. Видени од блиску тие ги покажуваат лицата во сите нивни тајни, монструозни, отворени, критички и препредени форми. Лица на изневерување и на искреност, очен контакт помеѓу сторителот и жртвата - без жалење или лутина. Фотографија си останува фотографија, иако во случајот на Томас Флоршиц особено изгледа дека не постои нешто кое тој не е во состојба да го стори со овој медиум.

Г.М.

Биографија

- роден 1957 г. во Цвикау/Саксонија, самоук
- во 1981 г. се сели во Источен Берлин
- во 1987 г. добива прва награда за млада европска фотографија
- во 1988 г. се сели во Западен Берлин, стипендија од Сенатот за културни работи, Западен Берлин
- во 1994 г. стипендија од Kunstfonds e.V., Бон
- живее и работи во Берлин

Јирген Клауке

Делата на Јирген Клауке многу години претставуваа апел за концентрација и јаснотија. Преку неговите јасно композирани сцени на сликите, тој го врти грбот на сè поголемиот наплив на претстави на крајот на 20-тиот век. Клауке го користи фотоапаратот како средство за документирање на неговите идеи и фантазии.

Клучен дел од неговата работа е сосема единствен вид на перформанс кој се случува во апстрактни, темни места, навидум без позадина, без место, без време. Излегуваат слики слични на скулптури, често како секвенца на случај. Играчот е најповеќе самиот глумец - осамениот клоун на границата помеѓу забавата и длабоката меланхолија. Тој ги продуцира неговите слики како декорите на сцената на театарот - без публика, но сепак во очекување да се има истата. Гледачите можат само да ги видат подоцнежните фази - појавените секвенци и сликовни серии. Смиштата и стравот на уметникот се рефлектирани. Предметите се прашањето на сексуалната природа, желбата за физичка близина, односот на половите - доближување, оддалечување, резолуција во рамките на еден на друг, транзиција во другиот. Измислени партнерства изникнуваат преку повеќекратна експозиција, копирајќи ги фотографиите една врз друга. Малку реkvизити се користат за формалната концентрација на сликите: маса и стол, бастун и шапка. Се појавуваат силни контрасти преку страничното светло и длабоки црнини изникнуваат од интеракцијата помеѓу фигурата, објектот, просторот и површината. Свети форми се разбиваат повторно и повторно, и исто така се третираат иронично.

Кога ги посматра секвенците на сликите, гледачот се прашува дали тој може овде да открие еден вид копнење за смрт? Држење цврсто за животот, или допуштање на самиот себе да се падне во непознатите длабини? Постоенето на светот вон свесниот живот на Јирген Клауке изгледа нерелевантен. Тој си го создаде својот свет во кој тој функционира. Се користи со јазикот на телото во постојаниот дијалог со нештата да да ги испрати своите оригинални пораки кон светот.

Г.М.

Биографија:

- роден 1943 г. во Клидинг, кај Кохем/Мозел
- од 1964 до 1970 г. студира слободна графика на Колеџот за уметност и дизајн во Келн
- од 1970 до 1975 г. предава слободна графика на Колеџот за уметност и дизајн во Келн
- од 1980 до 1981 г. визитинг професор на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- од 1983 до 1984 г. визитинг професор на Академијата за ликовни уметности во Минхен
- во 1986 г. визитинг професор на Политехничката школа во Касел
- од 1987 г. професор по уметност и фотографија на Универзитетот во Есен
- живее и работи во Келн

Астрид Клајн

Астрид Клајн започна на крајот на 70-тите да продуцира фотографски дела од поголема величина, прво концентрирајќи се на репродукции од масовните медиуми, кои третираат вознемирувачки теми што имаат влијание врз уметникот и врз сите нас. На пример, "Marche ou crève" (1981 г.), фотографско дело од 6 сегменти кое реферира на симултаното самоубиство на пет африкански сестри (цитат од весникот: "Повеќето од очајните жени се обесија на гранките од дрвјата. Психијатрите мислат дека ова е еден случај на неможност за адаптирање кон модерниот живот.") Или дело од три сегмента од 1978 г. со карактеристичен наслов "Versager, Aussteiger, Verlierer" (Неуспешни луѓе, отпушани луѓе, губитници); во него таа ги комбинира овие зборови со крупно-зрнестите, силно зголемените репродукции од дневниот печат. Сликите не вознемируваат, не прават несигурни, не плашат, затоа што премногу бргу ние мислиме дека знаеме што е претставено во ова крупно-зрнесто фотографско дело. И тие ја покажуваат виртуозноста на црно-бело "сликарство" со зрнестите фото материјал во сите нијанси на светлоста и темнината. Делото на Астрид Клајн правилно може да биде опишано како гризајска уметност.

Во нејзиното слично фотографско дело со поголема величина "Denkgrenzen" (Мисловни граници) од 1984 г., Астрид Клајн комбинира два различни света на анонимна архитектура и на борба помеѓу двајца луѓе. Преку употребата на сенки проектирани како на груб малтер и на позитивен-негативен пресврт, таа создава алармантна атмосфера од голем град. Клучни зборови како бирократија, анонимни населби и крадење веднаш паѓаат на ум заедно со операции на прислушување, Големiot Брат, уличен криминал - нашите "мисловни граници" се

достигнати поради уметничката трансформација на навистина сосема безопасните репродукции преку фотографскиот процес. Делото од пет сегменти "Die schönen Künste" (Ликовните уметности) беше создадено во 1991/1992 г. во соработка со Рудолф Бонви и тоа како повеќекратно, затоа што ликовните уметности само изгледаат како да продолжуваат да се множат со самите себе! Делото од три сегмента "Träger" (Греда-носач) од 1991/1992 г. е една група на слични дела за подрумската изложбена сала на Уметничката Галерија при Универзитетот на Британска Колумбија во Ванкувер, Канада. Изложбениот простор е опструиран со 32 железни носачи. За ова дело, Арстид Клајн фотографираше грчки столбови, бетонски столбови во подземни станици и класични сали со столбови - и сепак, она кое паѓа на ум овде е опресивната архитектура од 30-тите, поради црната трака која се шири паралелно со сликата, спротивно на сите закони на перспективата, претворајќи ја гигантската архитектура во "заstraшувачки орнамент на масите" (Ортега и Гасет).

V.X.

Биографија:

- родена 1951 г. во Келн
- од 1973 до 1977 г. студира на Колеџот за уметност и дизајн во Келн
- во 1980 г. грант од Doich-Francezises Jugendverk
- во 1982 г. стипендија од Кунстфондс е.В., од Бон
- во 1983 г. награда од државата Северна Рајна Вестфалија
- во 1984 г. награда од градот Келн
- во 1986 г. награда Glockengasse во Келн, визитинг професор на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- во 1993 г. професор на Универзитетот за графичка уметност и уметност на книги во Лајпциг
- живее и работи во Келн

Зигмар Полке

Зигмар Полке уште од порано е инволвиран и во сликање и цртање, како и во фотографија и филм. За него, не само што нема разлика во вредност помеѓу нив, туку тој се користи со посебните сили на едниот медиум и ги комбинира со неговото знаење за другиот. Неговата мрежаста техника во сликарството и во цртањето доаѓа од фоторепродуктивните техники, исто како што хемиските процеси во фотографирањето имаат сликарски елементи во нив. Дадаистичкото ("Дилетантите се појавуваат", колажни техники), надреалистичкото (соновни слики, илузии, претстави стимулирано со дрога) и современиот поп-арт (секојдневни теми, репродуктивни теми) се поврзани од Полке да формираат една естетски високо суптилна, нова графичка форма која од средината на 60-тите (под актуелното мото на "капиталистичкиот реализам") е влијателна за една генерација на млади уметници во регионот на Рајна.

Дури и во неговиот прв фото портфолио "Höhere Wesen befehlen" (Повисоките суштества командуваат), тој ги комбинираше секој од 14-те офсет позитиви на фотографии со четирите оригинални водени бои. Фото делото "Kartoffeln" (Компири) се однесува на неговата голема скулптура "Kartoffelhaus" (Куќа на компир) од 1967 г. (околу 250 x 200 x 200 см) и нејзината деконструкција, која пак од своја страна, доведе до сосема нови дела. Во делото "Schränke" (Креденци), случајна скулптура од дрвени пруги и други секојдневни предмети очигледно насукани како НЛО на креденец е направена бесмртна во фотографии од различни перспективи. Другите две секвенци се занимаваат со темата на меѓуакција помеѓу класичните техники во ликовните уметности - сликарството (дилетантска слика на планинска сцена), графичката уметност (литографот во боја на самит Полке за прославата на револуцијата во Франција во 1989 г.) - и фотографија која создава нови слики за сликање далеку преместени од оригиналниот модел. Малку уметници ги аплицирале сите уметнички користени техники со поголемо ентузијастичко експериментирање од Зигмар Полке.

V.X.

Биографија:

- роден во Елс/Шлесија во 1941 г.
- во 1945 г. бега во Турингија
- во 1953 г. се сели во Диселдорф преку Западен Берлин
- во 1959 - 1960 г. се обучува за сликање на стакло во Диселдорф
- во 1961 - 1967 студира во [tatiine Kunstakademie во Диселдорф, во класата на Герхард Хеме и Карл-Ото Геџ
- во 1963 г. заедно со Конрад Фишер-Луер и Герхард Рихтер го оснива сликарскиот стил "Капиталистички релизам"
- во 1970 - 1971 г. визитинг професор на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- во 1971 г. се сели во Гаспелсхоф, во Вилих/Долна Рајна
- во 1977 г. предавач на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- во 1978 г. се сели во Келн
- живее и работи во Келн

Клаус Ринке

Клаус Ринке е и иницијатор и изведувач во неговите интервенции, кои имаат скулптурен карактер. Една од главните теми е мерењето на човечкото суштество, другата тема е водата во нејзините надворешни форми. Во некои од неговите дела, тој ги содинува и двете теми - тогаш последниве се секогаш фотографски дела. Така, од самиот почеток, фотографското дело не е создадено само како докуменатација за една интервенција, туку како и единствено дело само за себе; многу интервенции се "само" направени за фотографско дело.

Првото дело во нашата селекција, "Mittelmeer" (Медитеран) од 1969 г., ја покажува површината на морето во близина на Мајорка, така стегнато откривајќи една од основните теми на Ринке. Тоа, исто така, беше одбрана од него за насловната страница на каталогот за неговата ретроспективна изложба во Диселдорф во 1992 г. - за која тој го измисли насловот "Ретро Актив". Во нивната прецизна скулптурна форма, јапонските хидранти за вода ("Wasser gegen Feuer" - Водата против огинот, 1970 г.) се спротивни од аморфното, постојано течење на природната вода, додека делото коешто беше создадено за видео филмот на Гери Шум во 1970 г. "250 Liter wasser werden umgestoßen" (250 литри вода се вознемирани), ги комбинира и двете техники. Во единствено буре, водата е јасно дефинирана, опишана форма: по нејзиното истурање, оваа маса истекува во самодетерминирана форма која постепено се менува, испарува, ја снемива. Ринке ги именува овие дела "Primär-demonstrationen - skulpturale Handlungen" (Примарни демонстрации - скулптурални операции). Тие

презентираат едноставни услови, тие немаат за цел да создаваат естетика, туку реферираат назад на самите себе - со радикален, едноставен јазик на форми.

Издаоците често се детерминирани од димензиите на телото: така делото од два сегмента "an der Wand entlang" (по ѕидот) (1973 г.) го пожува Рилке уште еднаш во задното коше и потоа повторно со неговото тело полнејќи ја рамката. Слично радикално е и "Rheinknie" (Коленото на Рајна/Кривината на Рајна) (1976 г.): Ринке се движи назад 19 пати, секој пат со иста дистанца од камерата. Овие 18 сегменти се поставени заедно во еден колаж прво хоризонтално, потоа вертикално и така на сличен начин создаваат нова просторно-временска димензија.

Проектот на Ринке за Биеналето во Венеција во 1978 г. требаше да биде една врста на колажирање на неговото дело до тој степен. Сепак, бидејќи тој не беше подготвен да навлезе во било каков компромис, делото не беше изведено. Фото делото покажува 80 галванизирани каци секоја со капацитет од 220 литри, кои стојат помеѓу шините на главната станица во Хамбург, на проектирана копнена рута кон градот на водата, Венеција.

Човекот како фигура којашто ги истиснува просторот и водата ("Solo für Bademeister" - Соло за посетители на базен, 1976 г.), водата како аморфна маса и како маса која може да се смести во контејнер, фотографијата како единствена, трајно дело, валидно само за себе, и како документ на минлива, кратка интервенција; радикална едноставност во естетските средства кои создаваат единство на просторот, времето и интервенцијата - ова е карактеристично за делото на Ринке.

В.Х.

Биографија:

- роден 1939 г. во Ватеншид/Пур
- од 1954 до 1957 г. се образува за сликар на декори и постери во Гелзенкирхен, вечерни часови во школата Фолкванг во Есен
- од 1957 до 1960 г. студира на школата Folkvang во Есен
- во 1962 г. прва поединечна изложба во Ле Авр
- во 1974 г. почнува да предава на Statlihe Kunstakademie во Диселдорф
- работи и живее во Хан/регионот на Рајна и во Лос Анџелес

Катарина Зивердинг

Во делото на Катарина Зивердинг изгледа како да лежи големо спокојство - загушени крикови, тишина која вика. Одамна поминати времиња и нивно враќање во сегашност, гаснење на сопственото време.

Во нејзиното дело посебна е комбинацијата на уметноста со науката. Зивердин се користи со научното знаење во уметничките процеси.

Начинот на кој таа ја третита човековата егзистенција е насочен кон човековата психа и способност за самодетерминирање. Клучен аспект на пораките слични на фотограми е меѓуодносот помеѓу светот на внатрешното и на надворешното. Катарина Зивердин ја открива посебната природа на реалноста, таа ја сепарира, презентира нови контексти. Нејзините самопортрети ("8/196/III/1973/C") не се никако само едно самопретставување. Секвенцата на ригидните лица слични на маска не е без душа. Внатре во нив е тајна, скоро мистична порака за нас да ја откриеме. Чувствата лежат зад металната светлечка фасада. Фацијалните карактеристики стануваат нејасни, се спојуваат, се повлекуваат во темнината. Описот, тотално без сочувство, пронаоѓањето на сликата, не потсетуваат на процес кој одминува и на постојано враќање, и двете во исто време. Катарина Зивердинг е една од ретките уметници кои успеваат да ја изразат вистината, вистината за темелите на животот - оние доста назад и оние овде и сега.

Зивердин мошне често, во своите дела, се занимава со темите на расизам и сексизам. Кога за прв пат таа го претстави делото "Deutschland wird deutscher" (Германија станува погерманска), постоеја недоразбирања, контрадикции, па дури и скандали. Неколку градови одбија да го постават нејзиното дело. Она кое ние го гледаме на сликата е лице на жена позади една структура слична на превез, насекаде се втиснати ножеви, и во горниот дел се печатени зборовите: "Deutschland wird deutscher". Во ова дело со големи димензии, Катарина Зивердинг се користи со елементи од рекламирањето. Таа ги извртува значењата, рекламира за конзумирањето на човечноста и на солидарноста. Индивидуалните и колективните закани по човечкиот живот на крајот на 20-тиот век е повторно и повторно тема на нејзините уметнички дела.

Г.М.

Биографија:

- родена во 1944 г. во Прага
- од 1967 до 1972 г. студира во Statlihe Kunstakademie во Диселдорф, студент во постдипломската класа на Јозеф Бојс
- од 1968 г. просторни инсталации на огорчни фото дела и на проекции на филм и слајдови
- во 1976 г. самостојна студиска програма во Музејот за американска уметност Витни, Њујорк
- во 1977 г. дипломец на Факултетот за политички и социјални науки при Новата школа за социјално истражување, Њујорк
- Од 1990 до 1992 г. визитинг професор на Универзитетот за ликовни уметности во Хамбург
- Од 1992 г. професор на Универзитетот за ликовни уметности во Берлин
- живее и работи во Диселдорф

Каталог

1. Дитер Апелт

7 фото дела
од секвенцата "Патот на сеќавањето"

2. Дитер Апелт

Самопортрети
од секвенцата "Канто"

3. Дитер Апелт

4 фото дела
од секвенцата "Дупло земање"

4. Дитер Апелт

6 фото дела
Варијации од таблото "Простор"

5. Дитер Апелт

7 фото дела
секвенца "Нокс"

6. Дитер Апелт

2 фото дела
од таблото "Сакјамуни"
Само копии

7. Бернхард Јоханес Блуме

Магичен детерминизам
Фотодело од три сегмента и
текстуален панел
*Магичниот детерминизам
Магичниот детерминизам е терминот
за околноста
кога понекогаш сме самите грне.
Сепак во тој момент свеста е
намалена на самото постоење на грнето.
Затоа јас би бил грне
без самиот да се сметам за грне
и би останал под илузијата
дека продолжувам да бидат самит себе
така различен од грнето.
Но не е така!
Бернхард Јоханес Блуме 1976*

8. Ана и Бернхард Блуме

Метафизика е за луѓето
Од работната серија "Во шумите"
Фото дело од 5 сегменти
(прва верзија)
Секој поединечно потпишан

9. Ана и Бернхард Блуме

10 фото дела (Полароид)
и страница текст од серијата "спротивните страни"

10. Томас Флоршиц

Портрет на Рајнер Шетлински
Фото дело (бариумски отпечаток)

11. Томас Флоршиц

Портрет на Саша Андерсон
Фото дело (бариумски отпечаток)

12. Томас Флоршиц

Портрет на Уве Колбе
Фото дело (бариумски отпечаток)

13. Томас Флоршиц

Портрет на Стефан Деринг
Фото дело (бариумски отпечаток)

- 14. Томас Флоршиц**
Без наслов - диптих бр. 47
Фото дело (цибахром)
- 15. Томас Флоршиц**
Без наслов - диптих бр. 28
Фото дело (цибахром)
- 16. Томас Флоршиц**
Без наслов - диптих бр. 37
Фото дело (цибахром)
- 17. Томас Флоршиц**
Без наслов - диптих бр. 61/II
Фото дело (цибахром)
- 18. Томас Флоршиц**
Без наслов - IV
Фото дело (цибахром)
- 19. Јирген Клауке**
Средба
Фото дело од 9 сегменти
- 20. Јирген Клауке**
Врзувач на јамки
Фото дело од 9 сегменти
од работната група "Вери де Нада"
- 21. Јирген Клауке**
Пронаоѓајки се
Фото дело од два сегмента
(рендген зраци)
- 22. Јирген Клауке**
Мотив кој исчезнува
фото дело од 4 сегменти
- 23. Астрид Клајн**
Без наслов
Фото дело
- 24. Астрид Клајн**
Мисловни граници
Фото дело на хартија
- 25. Астрид Клајн**
Греда-носач И
фото дело од три сегмента
- 26. Астрид Клајн и Рудолф Бонви**
Ликовните уметности
Повеќекратни, фото дело од 5 сегменти
(заедничко дело)
20 копии, потпишани
- 26.1 Астрид Клајн**
Ликовните уметности
Повеќекратно 1
од фото дело од 5 сегменти
20 копии потпишани
- 26.2 Астрид Клајн**
Ликовните уметности
Повеќекратно 2
од фото дело од 5 сегменти
20 копии потпишани
- 26.3 Астрид Клајн**
Ликовните уметности
Повеќекратно 3
од фото дело од 5 сегменти
20 копии потпишани