

ISSN 2367-7031 / [www.piron.culturecenter-su.org](http://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-benjamin-buchloh-atlasut-na-gerhard-richter-anomichniat-archive.pdf>

## „Атлас“ на Герхард Рихтер: Аномичният архив\*<sup>1</sup>

Бенджамин Бъкло

**Ключови думи:** атлас, фотография, памет, следвоенно изкуство, Герхард Рихтер, колаж/монтаж

**Бенджамин Бъкло** (р. 1941) е историк и теоретик на изкуството, професор в Харвард, един от най-значимите изследователи на следвоенното изкуство. Сред множеството му книги са двата тома със събрани есета „Неоавангард и културна индустрия. Есета върху европейското и американското изкуство от 1955 до 1975“ (2000) и „Формализъм и историчност. Модели и методи в изкуството на XX век“ (2015), монографиите върху Анди Уорхол, Марсел Бродхарс и др., както и редица публикации върху творчеството на Герхард Рихтер. На Венецианското биенале през 2007 година Бъкло е награден със Златен лъв за приносите му към историята и критиката на съвременното изкуство.

\* Преводът е направен по: Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter's ‘Atlas’: The Anomic Archive”, *October*, Vol. 88 (Spring, 1999), 117-145.

<sup>1</sup> Това есе е публикувано в своя ранна и значително по-различна версия в каталога към изложбата „Дълбоко складирано: събиране, запазване и архивиране в изкуството“ с редактори Ингрид Шафнър и Андреа Винзен (B. Buchloh, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, ed. Ingrid Schaffner and Andreas Winzen, Munich: Prestel Verlag, 1998). Настоящата версия представлява първата част на глава, посветена на „Атлас“ на Герхард Рихтер, включена в моята бъдеща монография за художника.

*Онова, което фотографиите се опитват да пропъдят чрез явните си натрупвания, е споменът за смъртта, която е част и дял от всеки образ на паметта. В илюстрираните списания светът е станал фотографируемо настояще и вече заснетото настояще се е превърнало в напълно безсмъртно. Привидно изтръгнато от хватката на смъртта, в действителност то ѝ се е предало.*

Зигфрид Кракауер, „Фотография“ (1927)

*В прецизното копиране на Реалното, за предпочитане чрез средствата на друг размножаващ медиум – реклама, фотография, т.н. – и в прехода от медиум към медиум, реалността изчезва и се превръща в алегория на смъртта. Но дори в мига на своето унищожение, тя се разкрива и потвърждава, за да се превърне в квинтесенция на реалността и във фетиш на изгубения обект.*

Жан Бодрияр, „Символният обмен и смъртта“ (1976)

„Атлас“ на Герхард Рихтер е един от няколко структурно сходни, но същевременно различни проекти, започнати от множество европейски артисти от началото до средата на 60-те години, чиито формални процедури по събиране на намерени или умишлено направени фотографии в повече или по-малко правилни решетъчни образувания (може да се мисли за събираната в продължение на четиридесет години от Бернхард и Хила Бехер колекция от типологии на индустриалната архитектура, започната през 1958, или за работата на Кристиан Болтански, започната в края на 60-те), продължават и до днес да са необяснимо енигматични. Тези проекти са забележителни или поради тяхната изумителна хомогенност и цялостност (каквото е случаят с работата на семейство Бехер), или поради точно толкова забележителната им хетерогенност и разпокъсаност, която е определяща за „Атлас“ на Рихтер.

Вземайки за водещи принципи на организация на дадена творба вътрешноприсъщия структурен ред на фотографията (нейното състояние на архив), заедно с привидно безкрайната ѝ множественост, способността за сериализация и стремежа ѝ към изчерпателна цялост, общото между тези проекти се оказва тяхното състояние на невъзможност да бъдат класифицирани посредством типологията и терминологията на авангардната история на изкуството. Нито терминът „колаж“, нито терминът „монтаж“ описват адекватно видимото формално и иконографско еднообразие на тези пана, или пък значителното архивно натрупване на техния материал.

Същевременно, описателните термини и жанрове на по-специализираната история на фотографията – всички те действащи по един или друг начин в „Атлас“ на Рихтер – се оказват точно толкова неспособни да класифицират тези натрупвания на образи. Въпреки първоначалното впечатление, което „Атлас“ може да направи, дискурсивният ред на тази фотографска колекция не може да се отъждестви нито с любителския албум, нито с

кумулятивните проекти на документалната фотография. Нито пък можем да твърдим, че точността на топографската или архитектурната фотография, или мощният визуален механизъм на фотожурналистиката за наблюдение и спектакуларизация, са водещи за специфичното „фотографско състояние“ в „Атлас“ на Рихтер. Накрая, въпреки тяхната честа поява сред представените жанрове в „Атлас“, дори рекламната и модната фотография и техният принцип на фетишизация не определят прочита на паната.

Дори напротив, в съзнанието изникват термини, служещи за описването на таблици с инструкции, учебни пособия, технически и научни илюстрации в учебници и каталози, а също и архивната подредба на материали според правилата на все още непозната дисциплина. Въпреки това, историята на авангарда сякаш разполага с малко, ако изобщо съществуват такива, предходни примери за артистични практики, систематично организиращи знанието като дидактични модели на представяне или като мнемонични средства. Някои от възможните претенденти за такива предшественици – например образователните пана, създадени от Казимир Малевич от 1924 до 1927, с цел да илюстрират теоретичните постижения на Института по художествена култура в Ленинград – най-общо се възприемат просто като допълнения към самите естетически обекти, които поясняват.<sup>2</sup> Такъв е случаят и с друг ключов пример: *Scrapbook* [бел. прев. – букв. „лексикон“; тук „албум с изрезки“] на Хана Хьох, който тя създава около 1933 г.<sup>3</sup> Проектът на Хьох категорично показва по-ранното съществуване на разнообразие от артистични стратегии, стремящи се да съберат значимо количество намерени фотографии и да ги организират по архивен начин. Наместо да разгърне фрагментирането и разцепването, динамичните принципи на фотомонтажа, които използва в края на юношеските си години, последващото решение на Хьох да изведе на преден план архивния принцип на фотографията изглежда като проверка на нейната трайна, мнемонична способност, стояща в противовес на изгряващата медийна култура.

Най-общо казано, дидактичното и мнемоничното проследяване на историческите процеси, установяването на типологиите, хронологиите и темпоралните цялости – дори когато те са просто подправени, като в случая с Болтански – винаги са изглеждали като да са в сблъсък със себепредставата на авангарда като предлагащ мигновено присъствие, разтърсване и пробив във възприятието.

---

<sup>2</sup> Изчерпателна документация върху учебните панели на Малевич и сътрудниците му може да се намери в: Troels Andersen, *Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970).

<sup>3</sup> В своята монография *Cut with the Kitchen Knife* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993, 711-21), Мод Лавин предлага най-изчерпателното описание и обсъждане на *Scrapbook* на Хьох. Въпреки това Лавин дори не се опитва да коментира противоречията, ставащи видими в собственото ѝ обсъждане, където тя постоянно нарича албума фотомонтажен проект, твърдейки същевременно, че той се отличава по множество непроницаеми начини от фотомонтажната същност. Тази нерешена двойственост става най-осезаема в последното изречение на Лавин за албума: „Най-силното впечатление, което човек придобива, разглеждайки албума на Хьох, е, че той представлява колекция, събрана за нейно лично, интензивно визуално, сетивно и духовно удоволствие. Личният поглед е различен от репрезентациите в по-публичните и критични фотомонтажи на Хьох, и като такъв, албумът може да се мисли като медиация между представите на ваймарската масова медия и изложбените прояви на един авангардист“ (p. 120).

### *Допълнително изложение върху атласа*

Терминът „атлас“ вероятно звучи по-познато на немски отколкото на английски език. От края на 16-ти век той е дефиниран като книжен формат, събиращ и организиращ географското и астрономическото знание. Твърди се, че този формат е получил своето име от едно издание с карти на Меркатор от 1585 г., на чиято корица е изобразен Атлас, титанът от древногръцката митология, поддържащ устоите на вселената там, където денят и нощта се срещат. По-късно, през XIX-ти век, терминът започва да се употребява все по-често в немския език, за да отличи всяка таблична визуализация на систематизирано знание, и така атласите започват да се срещат в почти всички дялове на емпиричната наука: атлас по астрономия, анатомия, география или пък етнография. Накрая дори учебникарските таблици с растения и животни започнали да носят това име, по същия начин, по който богът носел устоите. С отслабването на вярата в емпиризма и стремежите към пълната изчерпателност на позитивистките системи на знанието през 20-ти век, терминът „атлас“ сякаш започва да се употребява по-метафорично.

### *Атласът „Мнемозина“ на Аби Варбург*

Един от най-значимите примери на тази антипозитивистка тенденция откриваме около 1927 г. в един монументален проект, заел се да събере разпознаваеми форми на колективна памет. Атласът „Мнемозина“ бива започнат от историка на изкуството Аби Варбург през 1925 г. след изписването му от психиатричната клиника на Лудвиг Бинсвангер през 1924 г.; активно е разработен през 1928 г. и работата му по него продължава до смъртта му през 1929 г. Въпреки че на изследователя му се налага да остави работата си недовършена, все пак Варбург сглобява над шестдесет пана, съдържащи повече от хиляда снимки. Според собственото му желание, описано в дневника му, Атласът „Мнемозина“ е трябвало да представлява модел на мнемоничното, в който западноевропейската хуманистична мисъл отново, вероятно за последен път, да припознае корените си и да проследи латентните си унаследености в настоящето, широко вариращи в рамките на собствените предели на европейската хуманистична култура и разполагащи се по време в обсега на европейската история от Класическата античност до настоящето<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Съвсем скоро след това, в повратния текст на Валтер Бенямин от 1931 „Кратка история на фотографията“, обсегът на понятието „атлас“ отново е модифициран по особен начин за целите на съвременните нужди (в почти злокобната прогноза за нуждите на бъдещето), когато Бенямин обсъжда „Лице на нашето време“ (*Antlitz der Zeit*) (1929) на Аугуст Зандер, ключово произведение на немския фотограф, принадлежащ към течението „Нова обективност“ (*Neue Sachlichkeit*), като „атлас с упражнения“ (*Uebungsatlas*). Предусещайки зловещо това, че само след няколко години физиогномичните наблюдения не просто ще бъдат ползвани като претекст за политическа дискриминация, но, което е още по-жестоко, ще служат за

Докато според Варбург колективната социална памет може да бъде проследена в различните пластове на културния пренос (неговият основен фокус на интерес е върху трансформацията на „динамограмите“, пренесени от Класическата античност в картините на Ренесанса, повтарящите се мотиви на жеста и телесната поза, които той идентифицира с така известното негово понятие „формули на патоса“ (*Pathosformel*), той изрично настоява, че неговият опит да конструира колективна историческа памет, ще се съсредоточи върху трудно разплитаемата връзка между мнемоничното и травматичното.

Още повече, в непубликувания предговор на неговия Атлас „Мнемозина“, той пише, че именно в зоната на оргиастичния масов пристъп трябва да се търси източникът, който отпечатва израза на крайния емоционален пароксизъм в паметта, с такава интензивност, че криптираното от това преживяване на страдание продължава да живее като наследственост, запазена в паметта<sup>5</sup>. Макар че този предговор към проекта в ретроспектива звучи като обезпокоително-странна прогноза за застрашителното бъдеще на социалното поведение, Варбург очевидно се е надявал да конструира – дори и да е за последен път – модел на историческа памет и приемственост на опита, преди и двете да бъдат заличени от катастрофалното унищожение на хуманистичната цивилизация от немския фашизъм.

Но поне според намеренията на автора си Атласът, събирайки фотографски репродукции на голяма разновидност от практики на репрезентацията, трябва също така да архивира материалистичния проект за създаване на социална памет. В този смисъл Атласът на Варбург подкрепя неговата житейска борба срещу строгото и йерархично деление на дисциплината история на изкуството чрез опит да бъдат отменени нейните методи и категории на формални или стилистични описания. А чрез размиването на границите на дисциплината между конвенциите и изучаването на високото изкуство и масовата култура, Атласът също така поставя под въпрос дали, предвид универсалната доминация на фотографската репродукция, мнемоничният опит въобще може да продължи да бъде конструиран. По този начин Атласът също така задава едновременно и теоретичната рамка, и рамката на представяне, за да провери способностите на мнемоничното, от които *Scrapbook* на Хьох ще произлезе няколко години по-късно.

Курт Форстер, редакторът на предстоящото издание на английски език на текстовете на Варбург, описва подготовката така:

---

псевдонаучна легитимация на расистко преследване, този наръчник с упражнения, както убедено твърди Бенямин, ще обучава четящите го във физиогномичното знание за връзките между класовата идентичност на изобразените модели и техните политически и идеологически пристрастия в надвисналото бъдеще. Бенямин го формулира така: „Произведения като това на Зандер могат внезапно да придобият нетърсена актуалност. Внезапни промени във властта, каквито вече са неизбежни в нашето общество, могат да превърнат способността за разчитане на различните видове лица в нещо с жизнена важност. Независимо дали един човек е с леви или десни възгледи, на него ще му се наложи да свикне да бъде виждан според произхода си. И всеки ще трябва да гледа на другите по този начин. Произведението на Зандер е повече от книга с изображения. То е наръчник.“

<sup>5</sup> Aby Warburg, “Introduction to *Mnemosyne Atlas*”, Warburg Archive, No 102.1.1,6; цит. в Mathew Rampley, “Mimesis and Modernity: Aby Warburg and Walter Benjamin”, непубликуван ръкопис.

*Там, рамо до рамо, имаше антични релефи, секуларни ръкописи, фрески от паметници, пощенски печати, прегънати листове, изображения, изрязани от списания, и картини на старите майстори. Става очевидно, макар и при повторно вглеждане, че тази неортодоксална селекция е продукт на забележително познаване на едно широко поле.<sup>6</sup>*

Поне на първо четене изглежда, че в проекта на Варбург срещахме почти беняминска увереност в универсалната еманципаторска роля на техническото възпроизводство и разпространение. В допълнение, крайната времева и пространствена хетерогенност на обектите на Атласа е съпоставена с парадоксалната хомогенност на тяхното едновременно присъствие в пространството на фотографското, предусещащо предстоящото изваждане от историческия контекст и социалната функция в името на универсалния естетически опит от „Въображаемия музей на Андре Малро“. Само това обстоятелство – поне на пръв поглед – вече изглежда да поставя Атласа „Мнемозина“ в специфичен паралел с естетическите практики на историческия авангард от 1920-те години. Не е изненада, че много от изследователите на Варбург твърдят това, особено Волфганг Кемп, Вернер Хофман, и най-скоро и категорично Форстер в неговите две есета върху метода на Варбург. Той например казва:

*по отношение на своята техника, паната на Варбург съвпадат с монтажните процедури на Швитерс и Лисицки. Няма нужда да се пояснява, че тази аналогия не съдържа никакво твърдение за артистичните достойнства на паната на Варбург; нито пък подценява тези на колажите на Швитерс и Лисицки, а просто служи за предефиниране на графичния монтаж като конструкция от смисли, наместо подредба на форми.<sup>7</sup>*

Тъкмо тази конкретна бележка (и в много други подобни, направени от изброените изследователи на Варбург), особено в интересната и изненадващо ясна опозиция между „конструкция от смисли“ (на Варбург, предполага се) и „подредба на форми“ (тези на Швитерс и Лисицки), поставя и други въпроси. На първо място, би могъл да се постави въпросът дали някои аспекти от Атласа на Варбург в действителност могат продуктивно да се сравнят с колажните и монтажните техники на 20-те години или дали бихме могли да разберем повече и за двете страни на това проблематично сравнение, ако ги отличим категорично и – най-важното за нашия проект – като признаем, че Атласът установява културен модел за изпробване на възможностите на историческата памет, чийто план е коренно различен от този на активните му предшественици в полето на фотомонтажа.

Друг въпрос би бил този, дали действително е продуктивно да сравняваме Атласа на Варбург с „Атлас“ на Рихтер като следващ пример за такъв мнемоничен проект. Ще ни се наложи да признаем от самото начало, че, въпреки че и двата проекта адресират

---

<sup>6</sup> Kurt Forster, “Die Hamburg Amerika Linie oder Warburg's Kunstwissenschaft zwischen den Kontinenten“ in *Aby Warburg: Akten des Internationalen Symposiums*, ed. Horst Bredekamp, Michael Diers, and Charlotte Schoell-Glass (Weinheim: Acta Humaniora, 1991), 11 - 37

<sup>7</sup> Пак там;

възможностите на мнемоничния опит, те се случват в крайно различни исторически обстоятелства: първият в началото на травматично разрушение на историческа памет, в момента на най-унищожителния катаклизъм в човешката история, предизвикан от фашистка Германия, вторият сред неговите последици от позицията на репресиите и отрицанието, опитвайки се да реконструира спомена вътре в социалното и геополитическото пространство на конкретното общество, което е причинило травмата<sup>8</sup>.

### *Структури на Атласа*

Волфганг Кемп е първият, който обръща внимание на това, че проектът на Варбург за организирането и представянето на огромно количество историческа информация без никакви текстови коментари спокойно може да ни напомни за монтажните процедури на сюрреалистите.<sup>9</sup> А оттук, Атласът на Варбург неизбежно влиза в сравнение и с още един необичаен и незавършен монтажен проект от края на 20-те години на ХХ в., колекция от текстове, опитваща се да конструира аналитична памет на колективно преживяване в Париж от ХІХ-ти век. Бенямин също е свързвал своята „Книга на пасажите“ с монтажните техники на сюрреалистите и ясно я е дефинирал в тези понятия, написвайки, че „методът на тази творба буквално е монтаж. Аз нямам нищо за казване, само за показване.“<sup>10</sup>

И описанието на Теодор Адорно на „Книга на пасажите“ е също толкова валидно за основните характеристики на Атласа „Мнемозина“ на Варбург:

*Стремежът на Бенямин е бил към това да елиминира всички видими коментари и да накара смисъла да изплува единствено чрез шокиращ монтаж на материала... Като кулминация на този антисубективизъм, най-важното му произведение би следвало да е съставено единствено от цитати.<sup>11</sup>*

В коментарите на Кемп и Адорно отново се открояват няколко понятия, които заслужават нашето внимание едновременно в името на точността на описанията на моделите на Бенямин и Адорно (включително и разликите между тях), и в името на точността на техните дефиниции на епистемата на колажа/фотомонтажа. На първо място е допускането за изключването на интерпретацията в полза на реално съществуващи условия в дискурсивното конструиране на текстовата памет. На второ място е очакването на шока като неизбежен и търсен резултат на монтажната техника, предвидимо случващ

<sup>8</sup> В едно свое вълнуващо есе по повод Варбург, Джоузеф Кьорнер изказва предположението, че възходът на фашизма в Германия по това време би оказал огромно влияние върху ориентацията (и загубата на такава) в професионалния и личния живот на Варбург още с разразяването на болестта му. Виж: Joseph Koerner, "Aby Warburg among the Hopis: Paleface and Redskin," *The New Republic*, March 24, 1997, стр. 30 – 38

<sup>9</sup> Wolfgang Kemp, "Benjamin and Aby Warburg," *Kritische Berichte* 3, no 1 (1975), 5ff

<sup>10</sup> Walter Benjamin, "Das Passagenwerk," in *Gesammelte Schriften*, vol. 5, ed. Rolf Tiedermann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972 – 89), 574.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin," in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass: MIT Press, 1981), 239

се най-ярко в промеждутъците между дискурсивните полета (като например – за да споменем няколко от класическите топоси и тропи на колажната и монтажната естетики – картинното срещу фотографското, хаосът на масовата култура срещу стремежа на авангарда към свеждане до структура, художественото срещу технически възпроизведеното, словесното срещу изобразеното).

На трето място и то решаващо е наблюдението на Адорно за антисубективизма като водеща сила на естетиката на колажа/фотомонтажа, което вероятно изразява систематична критика, по-късно определена като „функцията автор“ в текста. Накрая, и в пряка връзка с горното понятие, е наблягането на Адорно върху натрупването на цитати в синхрон с новопоявилото се структуроопределящо средство на монтажната естетика. Ако първоначално това се случва в самия фотомонтаж, където замества хомогенността на идеята и изпълнението на картината, скоро след това монтажната техника също така трансформира литературната и филмовата естетика (особено тези на Съветския съюз), като например във фактографския роман, където започва да замества авторовото всезнание, наратива и фикцията. Още повече, може да се твърди, че до средата на 20-те години, едновременно се появява разнообразие от сходни нови модели на писане и визуализиране на исторически разкази, вариращо от монтажните техники в артистичните практики през Атласа на Варбург до историографската школа „Анали“.

Във всички тези проекти (литературни, артистични, филмови и исторически) е конструирана постхуманистична и постбуржоазна субективност. Разказването на историята като последователност от събития, осъществени от отделни личности, е заменено с фокус върху едновременността на отделни, не задължителни социални рамки и безкрайност от действащи лица и историческият процес е преосмислен като структурна система от постоянно сменящи се взаимодействия и изменения между икономически и екологични дадености, класови формации и техните идеологии, и следващите от тях типове социални и културни взаимодействия, характерни за всеки конкретен момент.<sup>12</sup>

Дори ако Атласа на Варбург действително е бил част от новоразвиващата се културна парадигма на монтажа като нов процес на написване на децентрирана история и съответно създаване на мнемонични форми, то все пак всяко сравнение между Варбург и монтажните техники на артистичния авангард, а да не споменаваме и за неоавангарда, остава силно проблематично, ако не разпознае съществените прекъснатости вътре в самия колажен/фотомонтажен модел. Такива вътрешни измествания и сринове в парадигмата вече са се проявили в края на 20-те години и тези промени ще се окажат особено определящи в преоткриването на парадигмата в следвоенната практика. Още повече, че всеки опит за сравнителен прочит на сравнимите по структура проекти, трябва да разработи точно толкова диференцирано разбиране за противоречията и промените, които вече са се появили през 20-те години в дефинициите на самите фотографски функции, както в теоретичния подход към фотографията във Ваймарска Германия и СССР, така и в

---

<sup>12</sup> При това положение не е изненада, че се говори за паралели между историка от историографската школа „Анали“ Марк Блок и Аби Варбург. Виж Ulrich Raulf, „Paralle gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924“, *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums*, 167 – 78.



артистичните практики, служещи си с фотография и в двете държави. По-конкретно, а и с особено значение за настоящето обсъждане на мнемоничните проекти на Варбург и Рихтер, факт е, че още в момента на своето зараждане, противоречащите си теоретизации на фотографията са се сблъскали именно по отношение на въпроса за въздействието на фотографския образ върху конструирането на историческата памет.

Тази диалектика е видима в позициите, формулирани през 1927-28 г. От една страна трябва да вземем предвид ключовото есе върху фотографията на Зигмунд Кракауер, в което той твърди, че фотографското производство унищожават запечатания в паметта образ и това е позиция, която предполага (най-вероятно незнайно и за двамата) огромно критическо предизвикателство към концепцията на Варбург за атласа като модел на конструиране на социална памет. В другия край на спектъра, трябва да вземем предвид прословутия „фотографски дебат“ в Съветския съюз, случил се около 1927 г. главно в текстовете на съветските теоретици и артисти Осип Брик, Борис Кушнер и Александър Родченко. И на трето място трябва да разгледаме вероятно най-важното есе върху фотографията от първата половина на 20-ти век, написано малко след като проектът на Варбург вече е прекъснат: „Кратка история на фотографията“ на Валтер Бенямин, което оспорва песимизма на есето на Кракауер по отношение на медията в полза на новата медийна култура на политически мотивирания монтаж.

Дори най-беглото скициране на тези понятия неизбежно води до това на първо място да се посочи латентната дихотомия, действаща вътре в естетиката на колажа/монтажа от самото им зараждане. Полусите на тази опозиция могат да бъдат определени като, от една страна, редът на шока във възприятията и на принципа на отчуждението, и от друга, редът на статистическото събиращество, или на архива. Структурният акцент върху прекъснатостта и фрагментацията в първоначалната фаза на фотомонтажа, произлязъл от Дада, среща полето на възприятие на субекта с „шоковото“ преживяване на ежедневното живеене в напредналото индустриално общество. Докато метонимичните процедури на фотомонтажа и техният непрестанен акцент върху разцепването и фрагмента – поне при първоначалната им поява – служат, за да разобличат митовете за цялост и всеобхватност, които рекламата и идеологията постоянно приписват на потребителите си, по парадоксален начин, фотомонтажът сътрудничи също така и в социалния проект за модернизация на възприятията и неговия план за утвърждаване. Но този революционен ефект на семиотичното въздигане на поетичния шок и отчуждение има кратък живот. Още във втория период на дадаисткия колаж (по времето на *Maine Hausspruche* (1922) на Хана Хьох 1922), например, хетерогенността на случайния ред и избирателното съпоставяне на намерени обекти и образи – с техния смисъл на фундаментална когнитивна и сетивна аномия, са поставени под съмнение като или антиполитични и антикомуникационни, или като езотерични и естетски. Най-авангардните артисти, въвели фотомонтажа (например Хартфийлд, Хьох, Клуцис, Лисицки и Родченко) диагностицират аномичния характер на дадаистката колажна/монтажна техника като буржоазен авангардизъм, парадоксално подкрепяйки критиката, призоваваща за възстановяване на измеренията на наратива,

комуникационното действие и инструменталната логика вътре в структурната организация на монтажната естетика.

Това, което вече забелязваме в средата на 20-те години и което става по-категорично в края им, е именно постепенно изместване към реда на архива и мнемоничната функция на фотографската колекция като основополагаща епистема на радикално различната естетика на фотомонтажа. По отношение на своето разбиране за фотографското, това изместване тръгва от същата увереност в гъвкавостта и надеждността на фотографията, която е водеща и в архивния проект на Варбург с неговата убеденост не просто във фотографската автентичност като емпиричен документ, но и в радикалната еманципаторска сила на егалитарните ефекти от фотографската възпроизводимост.

Фотографското изображение като цяло тогава вече се определя като динамично, контекстуално и възможно и серийното структуриране на визуалната информация в него подчертава отворена форма и потенциална безкрайност – не само на фотографските обекти, приемливи в новия социален колектив, но също така на непредвидените фотографски запаметими детайли и фасети, съставляващи всеки отделен обект в ситуацията на постоянно променящи се дейности, социални отношения и обектни връзки.

Отново ще е крайно полезно да разучим паралелите между съветския модел на фотографското и радикалното преосмисляне на историческия процес, случващо се успоредно в работите на френските историци от историографската школа „Анали“ Марк Блок и Люсиен Февр. Тези паралели между концепцията за историческия процес и конструирането и подредбата на фотографската репрезентация стават особено видими, например в следната теза на Осип Брик:

*Разграничаването на отделни обекти по такъв начин, че от тях да се произведе образен архив, не е само технически, но и идеологически феномен. В предреволюционния (феодален и буржоазен) период, и литературата, и изобразителното изкуство са имали за цел да отграничават отделните личности и събития от общия им контекст и да концентрират вниманието върху тях... В съвременното светоусещане, отделният индивид може да бъде разбран и оценен единствено във връзка с всички останали хора – онези, които преди това са били смятани от предреволюционното светоусещане за фон.<sup>13</sup>*

Такава теза предполага радикално преосмисляне на самия фотографски обект. Той вече не се мисли като единичен отпечатан образ, внимателно изработен от артиста-фотограф в неговото студио, рамкиран и предоставен като живописен заместител. По-скоро, какъвто е случаят още с дефиницията на Родченко, той е именно евтиният и бързо произведен кадър, който ще замени традиционния синтетичен портрет. Формата на организация и разпространение става архивът или, както Родченко го нарича, фотопапката – относително свободно организирано, горе-долу кохерентно натрупване на кадри, свързани с и документиращи един конкретен обект.

---

<sup>13</sup> Виж Ossip Brik, “From Painting to Photography,” in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York, 1989), p. 231ff.

Вместо да си представя бъдещите модели на фотографското преживяване през социализма, Зигфрид Кракауер анализира фактическото разгръщане на фотографския образ в капиталистическите медийни практики във Ваймарска Германия, по-конкретно онези, преобладаващи в седмичните илюстрирани списания. Като поставя способността на индивида да формира ментални образи в непосредствена връзка с материалните и когнитивни обекти, крайният медиен песимизъм на Кракауер настоява, че именно универсалното присъствие на фотографския образ е това, което в крайна сметка изцяло ще унищожи когнитивните и мнемоничните процеси:

*Никога преди една епоха не е била толкова информирана за самата себе си, ако да бъдеш информиран означава да разполагаш с образ на обектите, който ги наподобява във фотографски смисъл... В действителност обаче, ежеседмичната фотографска дажба изобщо няма за цел да реферира към тези обекти или images. Ако тя самата се предоставяше на паметта като помощно средство, то тогава именно паметта щеше да прави селекцията. Но потопаът от снимки отнася язовирните стени на паметта. Атаката от огромното количество снимки е толкова мощна, че заплашва да разруши възможността за осъзнаването на опасни тенденции. Произведенията на изкуството страдат от тази съдба чрез своите репродукции... В илюстрираните списания хората виждат именно онзи конкретен свят, който илюстрираните списания им пречат да доловят... Никога преди една епоха не е знаела толкова малко за самата себе си.<sup>14</sup>*

Това е моментът, в който възходът на фотографската медийна култура позволява за пръв път да се погледне вътре в скоро възникналото състояние на колективна аномия, моментът, в който става възможно да си представим, че репрезентациите на масовата култура ще доведат до унищожение на мнемоничното преживяване и историческата мисъл като цяло. Точно за това, едно от най-загадъчните – и в ретроспекция още по-проницателно – твърдения на Бенямин от 1931, внушава, че историческата кулминация на фотографския медиум вероятно се е случил около 1860. Това е така, защото към онзи момент снимката едва е осъществила своя преход от обект, притежаващ аура, към все по-изправящата се структура на чисто техническа възпроизводимост, и едновременно с това фотографията – като нововъзникваща еманципаторска технология – все още съдържа в себе си социално обещание за радикално различни форми на колективно взаимодействие и субектност.

### ***Началата на „Атлас“ на Рихтер***

Ако сега разгледаме как произведенията на артистите от следвоенния период, и в частност „Атлас“ на Рихтер, се позиционират спрямо фотографските унаследености на историческия авангард, лесно ще забележим, че колекцията на Рихтер от намерени

---

<sup>14</sup> Siegfried Kracauer, “Photography”, *Mass ornament*, ed. and trans. Thomas Levin (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1998), 58.

любителски снимки, съчетани с журналистическа и рекламна фотография, преобръща утопичните стремежи на авангарда на всички нива. Ако някои от съветските и ваймарските практики и теоретизации дефинират фотографията в телеологична перспектива като културен проект за узаконяване и овластяване, за изказване и самоопределяне, то от съвсем самото начало Рихтер забелязва преобладаващите социални употреби на фотографията с техните възможни артистични функции и то с отношение на дълбок скептицизъм. Ако агитационното и еманципаторското измерение на фотомонтажа водят своя произход от желанието за радикална трансформация на йерархичните класови отношения и на структурите, определящи авторството и производството, то изглежда, че „Атлас“ на Рихтер разглежда фотографията и нейните разнообразни практики като система на идеологическа доминация, и по-точно, като един от инструментите, чрез които колективната аномия, амнезията и репресията биват вписани в обществото.

След като се мести от Източна в Западна Германия през 1961, Рихтер започва своята колекция от фотографски изображения, чиято крайна цел – поне първоначално – изглежда, че е била неясна дори на самия него. Организираните съвсем традиционно в правоъгълната решетъчна структура, изображенията – поне на пръв поглед – изглеждат подбрани единствено заради сантименталната им стойност: да документират мигове и обекти от семейната история. Само едно изображение от първите четири пана по-късно ще послужи за матрица за една от фотокартините на Рихтер, започната по времето, когато първите пана на „Атлас“ са вече сглобени („Криста и Волфи“, 1964). Всички останали – включително четвъртото пано, съставено почти изцяло от любителски пейзажни снимки, направени по време на ваканционни пътувания – ще останат привидно неми, маловажни документи. Първоначално тези фотографски изображения изглеждат така, сякаш са откъснати от семейния албум на Рихтер непосредствено преди полета му от Източна Германия, за да му служат като сувенири от оставеното завинаги назад минало или пък сякаш са му изпратени по пощата от роднините на Изток, за да утешат младия артист за скорошната раздяла с близките му хора.

Ако допуснем, че първичният импулс за създаването на „Атлас“ действително идва от скоро преживяната от Рихтер загуба на семейния и социалния му контекст, както и от срещата с германското самопричинено унищожение на идентичността като национална държава, то тогава ще е приемливо да разгледаме „Атлас“ като поредния, но по много начини различен, пример в една дълга традиция от културни практики, точно както – в другия край на този исторически вододел – Атласът „Мнемозина“ на Варбург също е отговор на сходно преживяване на конкретна, особено остра „криза на паметта“<sup>15</sup>.

Но както посочихме по-рано, друга разновидност на такава „криза на паметта“ е конфронтирана от артистите и теоретичите на фотографията още в края на 20-те години,

---

<sup>15</sup> Ричард Тердиман въвежда понятието „криза на паметта“, за да анализира историческите обстоятелства, провокиращи актуализация на мнемоничните стремежи в културната практика на Модерността, стремежи, насочени едновременно към теоретизиране на състоянието на паметта и към въвеждането на нови културни модели на мнемоничното. Виж Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

преди историческото унищожение на хуманистичната субективност, но не преди възхода на фотографската масова култура и опустошителното (или еманципаторското) ѝ въздействие върху притежавашото аура произведението на изкуството и върху мнемоничния образ. Тогава, изглежда, че мнемоничното желание се активизира особено в моментите на крайна принуда, в които традиционната материална връзка между субектите, между субектите и обектите и между обектите и тяхната репрезентация изглежда на ръба на подмяната, ако не и на пълното изчезване. Без съмнение това е основополагащо състояние особено за следвоенната германска култура, оплетена в *double bind*-а на колективното отхвърляне на историята посредством потискане на близкото минало и на почти истерично ускорения и разгърнат механизъм на фотографска продукция с цел да провокира изкуствено желание и консумация.

Тези два доста различни реда, в рамките на които „Атлас“ на Рихтер може да бъде възприет като отговор на състоянието на „криза на паметта“, създават трудност по отношение на позиционирането на творбата. Първата от тези перспективи е изцяло историческа и е специфична за социалната и идеологическата рамка на следвоенна Германия след фашизма. Втората, напротив, може би – но не изцяло – без връзка с първата, взема предвид въздействието на фотографската медийна култура върху живописните проекти и върху цялостното преживяване на автентичните обекти. Ясно е, че въпросът, поставен от Кракауер, засяга на първо място разрушителните последици на фотографското върху ръчно изработеното, притежавашо аура произведение на изкуството, носещо онова, което той нарича „монограма на историята“. В енигматичната дефиниция на Кракауер тази „монограма“ представлява сингуларността на артистичната форма, с което успява да изведе знанието за смъртта на нивото на конкретната репрезентация и така се съпротивлява на репресията на най-дълбокото ѝ ниво.

Като субект на следвоенния период, Рихтер трябва да реформулира този голям въпрос, а именно дали въобще е възможно да се зароди мнемонично изображение в момента на най-агресивната, колективно наложена репресия над историята, репресия, на която фотографската медийна култура се е превърнала в основен агент, дори повече отколкото във времето на Кракауер. Едновременно с това, като художник, Рихтер, както и всички художници от неговото поколение, се оказва лице в лице с въпроса дали и как картините могат да продължават да бъдат създавани в ситуацията на сблъсък с механизма на фотографската масова култура.

Поради тази причина, фотографските изображения на членовете на семейството, съставляващи първите четири пана на „Атлас“, изглежда са послужили на Рихтер – както са послужили на Кракауер през 1927 и на Бенямин през 1931, и на Ролан Барт отново през 1979 (когато сблъсъкът със смъртта на майка му го кара да напише съвременна феноменология на фотографията) – за отправна точка, от която да започнат размишленията за връзката между фотография и историческа памет. Сякаш вибриращата фотографска двусмисленост като колеблива действаща сила, едновременно създаваща и унищожаваша мнемоничното преживяване, би могла да бъде застопорена за момент

посредством поставянето на изображението в аналогия с мнемоничния отпечатък на самата семейна връзка.

В крайна сметка, това е отпечатъкът, в който физическото съприкосновение и референтът на физическото вписване не могат да бъдат поставени под въпрос, там където причинността и материалността на мнемоничния опит изглеждат гарантирани. Дали този мнемоничен отпечатък ще бъде определен като генетично или наследствено кодиран (основата на проторасистките теории, по начина, по който са внушени в идеите за паметта, развити от учителя на Аби Варбург, Ричард Семон<sup>16</sup>) дали ще проследи повече или по-малко успешната психо-сексуална организация според Едиповите закони, определящи формирането на субектността (например присъщата на Фройд дефиниция на психическата памет), дали паметта ще бъде разбрана като предпоставена от класа и социална институция (както предлага теоритизацията на Дюркем за структурата на паметта), в крайна сметка рефлексията върху семейните образи е мястото, където силата на мнемоничното се свързва с миналото, и тяхното неизменно влияние върху настоящето може най-достоверно да се потвърди като материален процес, редувайки – като фотографията – подкрепянето и нападението над формирането на идентичност.

Фактът, че мобилизацията на атлас на паметта срещу масивната машина на репресията не е просто резултат от лично преживяване на загуба на геополитически контекст и социално-семеен ред, но, както показахме по-рано, в същата степен и от бързо променящите се функции и структури на фотографското изображение, които Рихтер открива при пристигането си на Запад, става видим още от петото пано на „Атлас“. В това пано хомогенността на фотографския материал, който до преди това се е състоял изключително от повече или по-малко случаен подбор от семейния албум, е разядена от една особена и на пръв поглед необяснима хетерогенност на вида снимки.

Въвеждайки разнообразие от изрезки от илюстрирани западногермански списания (като например *Der Stern*), Рихтер изглежда е записал своята първа среща с тези жанрове на масовата култура, които досега малко или повече са му били непознати. Бивайки беглец от страна, в която всеки вид реклама е забранена, където модната фотография (дори да не споменаваме софт и хард-порнографията) е незаконна, и където образи, насърчаващи желанието за туризъм, са забранени във фотографската публична среда на комунистическата държава, Рихтер едва сега, за пръв път, може безкрайно да разглежда изобилието от такива изображения. При това положение не е изненадващо да се види, че точно тези категории (мода, пътуване, софт-порнография и реклама) за пръв път прекъсват хомогенността на любителски и семейните снимки в първите четири пана на „Атлас“.

В почти пълна аналогия с началото на есето на Кракауер, Рихтер в тази връзка съпоставя конструирането на публичната идентичност от медийната култура с конструирането на индивидуалната идентичност от семейните снимки. Така паметта бива

---

<sup>16</sup> Виж: Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (Leipzig, 1904).

разбирана в „Атлас“ на Рихтер преди всичко като археология на изобразителните и фотографските регистри, всеки от които участва в различни фотографски редове, и всеки от които произвежда свой собствен психически регистър от отговори. И докато всеки от тях действа отделно (и относително независимо един от друг), в перцептивния и мнемоничния апарат на субекта, всички те се пресичат. И именно това е, което създава комплексното поле на отхвърлянето и изместването, полето на репресията и прикриващите образи, сред които паметта бива конструирана в регистъра на фотографския ред. Това, което прави наблюденията на Кракауер в първите параграфи на неговото есе (с тяхното паралелно обсъждане на изображенията на бляскава филмова звезда и една баба) толкова необичайни, е осъждането, че – с възхода на медийната култура – субектът вече няма да бъде главно конструиран в границите на моделите на приемственост, които до този момент са осигурени от етноса и семейството, националната държава и културата, традицията, класата и социалните порядки. Дори телесното измерение на мнемоничното вече не изглежда като сигурен референт, тъй като бързо променящата се система на модата вече е нахлула. Наместо това, новоконструиранияте знаци и езици, намиращи се и действащи извън всички мнемонични форми на опита, който семейните фигури са реперзентирали, сега навлизат в полето на мнемоничното, споявайки желанието за идентичност в различни репрезентационни регистри.

Освен това, доста рязко, с първото изображение при Кракауер, либидното вложение на читателя/зрителя е преориентирано към женска фигура, която този читател/зрител не познава и никога няма да познае отвъд нейната фотографска репрезентация. Тялото ѝ вече не е място, притежаващо аурата на живия опит и живите срещи (като това на бабата на Кракауер или майката на Барт). По-скоро е тяло, създадено от фабрично произведена репрезентация (жената-звезда) и нейната техническа репродукция. Кракауер е първият, който посочва, че именно във фокусирането на желанието върху фигура, чието тяло е съставено от невидими *ben day* точки [бел. прев. – техника на отпечатване по името на Бенджамин Дей, по-късно използвана от Рой Лихтенщайн] се случва разделянето на либидото, на нивото на изображението, както и на нивото на психическия ред, изпълвайки фотографския медиум с качествата на фетишизма в почти онтологическа маниер.

Така Кракауер предвижда много от художническите трудности, които ще се появят отново в работата на Рой Лихтенщайн и Анди Уорхол в началото на 60-те години, малко преди Рихтер да се присъедини към тяхното търсене на обяснение за това как степените на фетишисткото желание и на разменените стойности на знака постепенно са заместили присъствието, телесността и мнемоничния опит и как тези промени също така неминуемо ще променят лицето на живописиста. Но нито теоретичното изследване на Кракауер, нито пък артистичният проект на Рихтер са мотивирани от носталгично искане за възстановяване на фикцията за автентична идентичност, съсредоточена в тялото, или на аурата на художественото произведение.

Това ясно отграничава техните стремежи от тези на Барт, който в *Camera Lucida* всъщност се опитва отново да помести телесната памет в изображението на майката и да

го насити с изживяването на феноменологичната автентичност. В противовес на това изглежда, че Рихтер като цяло се е захванал с друг проект. На най-базисното си ниво, тази разлика тръгва от стремежа на Рихтер да разучи различните регистри на фотографията като репрезентационна система, в която историческата репресия физически е вписана и се разпространява. Разбира се, известният интерес на артистите на следвоенна Германия към баналността на германската консуматорска култура, водещ за подробното преглеждане на материала през първите четири години от събирането на „Атлас“ (друг такъв пример ще е иконографията на Полке), намира своето допълнително обяснение именно в това, че не е просто разновидност на темите на попартата (което всъщност със сигурност е, доколкото попартът сам по себе си непрестанно поставя въпроса за възможността за автентичен опит в царството на тоталната стокова продукция). По-конкретно, онова, което става видимо в архива на образи на консумацията на Рихтер, е обратната страна на характерната за Западна Германия вариация на темата за баналността: колективната липса на емоция, психическата бронираност, с която немците от следвоенния период защитават самите себе си от исторически проникновения.

Освен това баналността като условие на ежедневието се проявява в този случай в нейната изрично германска модалност като условие за потискането на историческата памет, като вид психическа упойка. Нейният двойник – баналността като естетическа поза – разбира се, също е оповестена от Рихтер, особено когато той гръмка заявява, че „най-баналната любителска снимка е по-красива от най-красивата картина на Сезан“. Тук отново две отношения – историческото и естетическото – са смесени по такъв начин, че двойно по-трудно можем да изведем същинския проект на „Атлас“. Защото с неговото леко хлапашко настояване за крайна, антиестеска позиция, Рихтер публично се свързва с авангардната поза, съживена наскоро с преоткриването на Дюшан от попартата. От позиция, крайно характерна за следвоенните германски артисти, чиито занимания предимно са ориентирани към Ню Йорк и Париж, а не към останалото в сянка наследство на исторически авангард от 20-те, Рихтер отявлено признава работата на Роберт Раушенбърг, която го е запознала с естетиката на колажа/монтажа, докато настоява, че е или напълно неосведомен за фотомонтажните практики на ваймарските дадаисти, или открито враждебен спрямо всеки един модел на политическа агитация във фотомонтажа, какъвто може да е видял в работата на Джон Хартфийлд докато е живее в ГДР. Това парадоксално историческо и геополитическо изместване поставя множество допълнителни въпроси към прочита на фотографския архив на Рихтер.

Първо, поставя въпроса за това как принципът на случайното натрупване започва да се употребява в значително различни исторически условия от тези в началото на фотомонтажа, т.е. в момент, в който съпоставянето на случайността и своеволието действат не просто като установена естетическа процедура, но също така и като вид социално наложена легитимация на прикритата като напреднало състояние на индивидуална независимост аномия. В ръцете на Раушенбърг колажната естетика преоткрива премахването на авторския избор и на артистичния авторитет, свързвайки вътрешно авторството с актуалното състояние на опита в напредналата консуматорска



култура, в която създаването на разменна стойност, поместена единствено в знака, определя конституирането на идентичността на потребяващия субект. Това показва, че значимите следвоенни техники за децентриране на субекта и премахване на претенциите за авторство са се променили в прехода от Дюшан до Джон Кейдж, едни от основополагащите фигури на колажната култура на Раушенбърг<sup>17</sup>. Не е лесно да определим дали вече в периода на неоавангарда, крайно субверсивното децентриране на (буржоазния) субект се е превърнало в принцип на положителното безразличие към субективността като цяло (например в „Дзен“ подхода на Кейдж), или в следвоенното повторно посягане към тези стратегии, политически наложеното отстраняване на субективността налага това естетическо прибягване към структурна, перцептивна и когнитивна аномия, тъй като моделът сам по себе си изглежда, че постановява намаляващата валидност на понятията за комуникационно действие, самоопределение и прозрачна социална организация.

Второ, и вероятно най-важното от гледна точка на настоящето есе, това поведение поставя въпроса как и дали това настояване върху аномичната баналност (дори взета само като поза) и естетическият проект за сваляне на бронята на психическата репресия могат въобще да бъдат примирени.

Отговор на този въпрос донякъде дава самият Рихтер, тъй като още в единадесетото пано на „Атлас“, за което се предполага, че датира от около 1964-65, внезапно, из всред цялостната баналност на намерените фотографии, се появява една първа група образи, разкъсваща цялото поле. Този пробив изведнъж поставя проекта „Атлас“ в диалектиката на амнезия и памет, която опитахме да изследваме в настоящето есе. Действайки като *punctum* в досега непрекъснатото поле от банални образи и тяхната своеобразна роля на *studium*<sup>18</sup>, първата група от снимки на жертви от концентрационни лагери функционира като внезапно откровение, а именно, че все още има една връзка междуобраза и референта в рамките на привидно изпразнения бент на фотографската образност и на универсалната продукция на знакова разменна стойност: травмата, от която е породен импулсът да се потиска. Парадоксално, точно в този момент „Атлас“ също издава своята тайна като резервоар от образи: едно вечно махало, което се движи между

---

<sup>17</sup> Постъпателният упадък на диалектическия потенциал на процедурите за фрагментация, случаен ред и избирателна свързаност, вече видим още в първия момент на тяхното преотричане след войната в произведенията на Раушенбърг и Паолоци, води до тяхната употреба като обикновени стратегии за доминация в съвременната реклама. Изглежда обаче, че още в ранните 1940-те години артисти като Найджъл Хендерсън разпознават проблематичното състояние на простото повторение във фотомонтажната естетика като формулират архивна контраестетика, видимо в неговото изключително фотографско пано *Screen* (1949-52).

<sup>18</sup> Понятията *studium* и *punctum*, разбира се, са тези, формулирани от Роланд Барт в *Camera Lucida*, за да се разграничат два режима на разчитане на снимката: първият, позволяващ разбирането на очевидната информация, предложена от кадъра, вторият - определящ специфичната, крайно субективна и непредсказуема, точка на контакт между зрителя и фотографията, в която възприятието на гледащия е „прободено“ или ранено, поради това, че фотографията внезапно дава достъп до това, което в настоящето есе наричаме мнемоничен опит. Виж: *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

смъртта на реалността във фотографския кадър и реалността на смъртта в мнемоничното изображение.

*Превод от английски: Павлина Дублекова*