



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

Списание за университетска култура

Брой 29 2013



ГЛАВНИ ТИТЛАНОВ ЗА БАШТИН

ДЖОЗЕТЕ ДЕЛ АГЛА ЗА СОФИЙСКИ

БРАТЪИ КОЕН, ЕЗДАЧИ НА АБСУРДА

ЗАВРЪЩАНЕТО НА АМЕРИКАНСКИ ПЕРСАЖ

СОФИЙСКИ АРХИТЕКТУРЕН МОДЕРНИ

ПРОТЕСТ, СТУДЕНТИ, БЕЖАНЦИ

Ва Ва Вед Вед



Завръщането на американската пейзажна образност в изкуството и визуалната култура на ХХ и ХХІ век

Филип Липински



*Д-р Филип Липински е изкуствовед и американист. Преподава в катедра „История на изкуството“ на университета „Адам Мицкевич“ в Познан (Полша). Изследователските му интереси са свързани с модерно и съвременно изкуство, история на американското изкуство, методология и теория на изкуството и визуалната култура. През 2007-2008 г. е Фулбрайт стипендиант в Университета на Ню Йорк. Автор е на множество научни публикации в списанията *Artium Questiones*, *Didaskalia* и др. Монографията му върху американския художник Едуард Хопър „The Virtual Hopper. Images in a Remembering Look“ ще бъде публикувана от издателството на университета „Николай Коперник“, Торун (Полша), през есента на 2013 г. С представената тук лекция Д-р Филип Липински участва през май 2013 г. в постоянния семинар „Визуалният образ“ в НБУ, ръководен от проф. Ирина Генова. Изразяваме благодарност за авторското разрешение за публикация.*

Много има изписано за ролята, която американската пейзажна живопис изиграва през ХІХ век за конституирането на националната идентичност и – особено през втората половина на века – на имперската политика, свързана с печално известната „предопределена съдба“.¹ Предопределената съдба легитимира експанзията на запад, позовавайки се на божествената американска мисия или задължение да бъдат подчинени и цивилизовани наглед нецивилизованите диви западни земи. По време на известната сбирка на Американското историческо дружество в Чикаго през 1893 г. Фредерик Джаксън Търнър излага своята теория за значимостта на границата, на постоянното разширяване и завладяване и мисията за цивилизоване и оползотворяване на нови територии като конституираща американската национална принадлежност. До голяма степен пейзажната живопис служи за затвърждаването на този възглед на визуално, структурно и символно равнище.² Освен в самата иконография на картините, това може да се види и в така наречения от Алберт Бойме „властови“ поглед – перспектива, подсказваща по-скоро надмощие и предчувствано притежание, отколкото благоговение или възхищение, с ориентация на повествователната структура

¹ Настоящата статия се явява преработен и допълнен вариант на статия, публикувана в *Americascapes: Americans in/and Their Diverse Sceneries*. Ed. Ewelina Bańka, Mateusz Liwiński, Kamil Rusiłowicz. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013. (Б. а.)

² Относно връзката между пейзажа и американската национална политика виж Милър; относно предопределената съдба виж Уилям Трутнър и Кушинг Ейкин. (Б. а.)

на картините в посока от изток на запад (Бойме 450-455).³ Макар в края на XIX век физическата граница вече да я няма, през XX век имперският импулс изглежда се глобализира и границата става по-обтекаема или виртуална. Към средата на XIX век, както отбелязва Марек Вилчински, наблюдаваме едно желание да се прокара друга разграничителна линия, която се поддържа много трудно – не толкова межда, колкото ментална или концептуална граница, очертана от словесния език, който е все още този на английския колонизатор (Вилчински 180); както и (следва да добавим) една граница между местното изкуство и традицията на картинния език, който също идва от Европа. В историята на изкуството школата „Хъдсън Ривър“, представена от художници като Томас Коул и Ашър Браун Дюранд, а по-късно и от Фредерик Едуин Чърч и Алберт Бийрщат, бележи опита да се начертае тази линия, бележи търсенето на художествена идентичност и признание за визуалните изкуства в Америка. При все това пейзажът като представен в образи елемент от света и погледът върху природата като образ не могат да бъдат смятани нито за изначално американски, нито за продукт на неопосредствено наблюдение. Школата „Хъдсън Ривър“ съчетава установени практики от европейската живопис от XVII век на Клод Лорен и Салваторе Роса и по този начин спомага за въвеждането на образни практики, които пораждат естетиката на възвишеното или (в други случаи) на живописното. Нещо повече: смислите на експанзията на запад често биват подсилени от един интертекстуален/ междуобразен диалог със здраво залегнали в културната памет иконографски мотиви, например библейски мотиви, поддържащи признаването на неизбежността на експанзията, или пък изображенията на едно славно първенство – откриването на Америка като девствена земя, която очаква да бъде оплодена с култура и цивилизация.⁴ Подобни препратки освен това присаждат донякъде рискованото начинание на живописиста в Америка върху сигурната основа на европейската традиция – парадоксално, същата традиция, чието влияние трябва да бъде неутрализирано, за да може американското изкуство да придобие облика на относително независимо достижение. Възщност става въпрос за съотношението

³ Подобни тълкувания на пейзажа и неговата идеология биват прокарани през 1980-те години от група критици с ляв уклон, които преразглеждат пасторалния, идиличен мит за американския пейзаж. Макар именно такава да е основната насока и в настоящата статия, следва да отбележим, че тези критици донякъде заменят един мит с друг. Идеологията на завоеванието не може, разбира се, да бъде приложена към всеки пейзаж. Това, което ме занимава тук, е не толкова критиката на което и да е от тези гледища, колкото метаморфозата на смислите, придавани на образите в различните исторически периоди. (Б. а.)

⁴ Този въпрос е разгледан подробно от Трутнър. (Б. а.)

между тези два фактора: във всяко т. нар. национално изкуство неизменно присъства елемент на една вече съществуваща матрица от образи, видоизменяна в съответствие с конкретната реалност, към която се отнася, и с начините, по които се гледа на нея. Що се отнася до образността на американския Запад, тя се развива едновременно с процеса на териториална, политическа и икономическа експанзия. Както бе ясно показано в прословутата изложба „Западът като Америка“⁵ и каталога към нея, западната пейзажна живопис е до голяма степен политически и исторически мотивирана: тя бива използвана като идеологическо оръдие за оправдаване на териториалната експанзия.

Тези уводни бележки не представляват аргумент нито против, нито за оригиналността на американската пейзажна живопис от XIX век, а посочват конструирания характер на образите, тяхното разпространение и повторната им поява в историята, мотивирана от редица променливи културни, исторически и естетически фактори. Образи от миналото биват повторно активирани, за да изпълняват определени „местни“ задачи, да променят смислите, да посредничат и да градят екрани за погледа и въображението.

Размишлявайки по тези въпроси, не трябва обаче да забравяме за един друг аспект на визуализирания пейзаж – дори ако се наложи да изключим или пропуснем нещо, – а именно мощната митология на американската мечта: обещанието за свобода, откривателство и успех. Въпросната митология е свързана и с вярата на американските романтици в трансценденталния, божествен характер на природата. Тази адамическа митология на сливането със света, на невинността и/или обновлението изглежда и до днес най-мощният аспект на семантиката на американския пейзаж и начина, по който той бива преживяван. Тя се превръща във визуален екран за фантазмени проекции, които са несъвместими с реалността и се явяват съставен елемент на понятието за хиперреалност на Жан Бодрияр.⁶ Това, което изглежда като реалност, е винаги вече белязано от разлика спрямо съществуващ образ; а това, което смятаме за образ, подмолно започва да действа като активен фактор в реалността ни. Образите стават по-реални от реалността и размитата разграничителна линия между реалното и въображаемото прави тези две сфери неразличими. Границата сега е активна на онтологично ниво, където образите играят съществена роля. Всички тези въпроси са свързани освен това и с проблема за темпоралността и историята. Американският пейзаж като изразител на възвишеното, на митологичното пространство на себеосъществяването и свободата, но и на имперската идеология на експанзията и изграждането на национална идентичност, през XX и XXI век се завръща в цялото си многообразие, преразглеждайки привидно инертните образи на миналото и по този начин хвърляйки върху тях нова светлина. Самата категория „пейзаж“ е многостранна и поради това неопределена. На първо място може да става дума за природен или градски изглед, обикновено възприеман от известно разстояние. Но пейзажът е винаги вече репрезентация: или като забележителна гледка, ценена заради естетическите ѝ качества – т.е. такава, която ни напомня за дадена установена образна практика, – или като материално възплъщение

⁵ „The West as America, Reinterpreting Images of the Frontier, 1820–1920“, изложба, организирана от Smithsonian American Art Museum във Вашингтон (по онова време Национален музей на американското изкуство) през 1991 г. (Б. ред.)

⁶ Относно хиперреалността на Америка виж Бодрияр. (Б. а.)

на подобна гледка, обусловено от дадена културна рамка. По кратката формулировка на Саймън Шама „пейзажите са култура, преди да са природа; конструкти на въображението, проектирани върху дърво, вода или скала“ (Шама 61). Иначе казано, „пейзажът е нещо, което да бъде гледано, не докосвано ... И така, пейзажът превръща мястото в гледка, пространството във визуален образ“ (Мичъл, „Израел, Палестина и американската пустош“ 265). Друг важен проблем, който следва да вземем под внимание, е определянето на даден образ като пейзаж. Възможен е чист пейзаж, лишен от всякакви изображения на човешки фигури, които да загатват повествование (ролята на такава фигура може да бъде изпълнена и от други елементи – например някоя постройка, паметник, планина и др.); но пейзажът може да се явява и част от едно по-насочено изображение – портрет или повествователна сцена – и в такъв случай на него често се гледа като на обстановка или фон.

Интересно е да отбележим, че за Мичъл пейзажът е не „жанр в изкуството, а средство... средство за обмен между човешкото и природното, между аза и другия, средство за културно изразяване“ (Мичъл, *Имперският пейзаж* 5). Като всяко изразно средство пейзажът е не просто миметично повторение или неутрален фон, а културно и идеологически мотивиран носител на послание. Той може да представлява платформа за повествование или за сюжета на някой филм – платформа, чийто смисъл, често дълбоко заровен във визуално-историческото несъзнавано, се преплита с главния, „повърхнинен“ сюжет. Че пейзажните образи въздействат на зрителя на нивото на дълбинната структура на колективната културна памет, е убедително доказано.⁷ Случаят с американския пейзаж – и като природен, и като естетически ресурс – е особен поради фундаменталната му роля в конституирането на националната и художествената идентичност: фактори, които трудно могат да бъдат отделени един от друг. Живописните пейзажи се превръщат в своего рода палимпсест или, по думите на Мауриция Натали, във вълшебна тетрадка за историята на САЩ през XIX век с нейните светли и тъмни страни, свързани с драматичния сблъсък между пионерите, американските войски и коренното население (Натали 99). Тази тетрадка, може да се каже, носи следствията от надеждите, мечтите и амбициите, задвижвали експанзията на запад за сметка на местната индианска култура. Живописата, фотографията и по-късно киното се превръщат в екрани на паметта, но и на забравата, на пропускането, на изличаването и идеологическата манипулация. При все това на някакво по-дълбоко ниво пейзажът никога не престава да носи в себе си тези потенциално възстановими следи от сблъсъка на интереси. Следователно пейзажната образност работи на две нива: на видимото и на виртуалното, като последното представлява едно разширено, нематериално поле на въображаемо и свързано с паметта образно представяне на историята. Особено във фотографията и киното пейзажът се превръща в незабележимо, но ефективно оръдие на това, което можем да наречем индустриализация на съзнанието. Така се изправяме пред привидно противоречива ситуация: от една страна, имаме масова рецепция, която натурализира митологията на Запада и прониква в нищо неподозиращото съзнание на зрителите; от друга – пейзажните изображения никога не могат да бъдат напълно изчистени от своя по-мрачен исторически отпечатък. Следователно за всеки отделен случай е необходим критически иконологически анализ на това какво бива откроявано и какво бива погребвано и потискано до

⁷ По този въпрос виж например общите постановки в Льофевр xi-xxxi. (Б. а.)

удобна невидимост. Натали сравнява пейзажа като носител на исторически и изразни форми с формулите на патоса на Аби Варбург – изразни форми, дълбоко вкоренени в културната памет, които в различни исторически моменти отново изплуват като конкретни образи (Натали 99-101).⁸ Поради потискането на кръвопролитната и травматична история на САЩ от XIX век подобни визуални форми в американския пейзаж изглеждат според Натали непълни или откъслечни. В този смисъл структурата им може да бъде сравнена със структурата на фантазията у Фройд: непълна и многопластова поради фантазменото съчетание на явно и скрито съдържание, на видимо и невидимо, на изразявано и потискано, но съществуващо и дейно (Натали 101-102).

Една от задачите пред съвременните учени е да анализират и тълкуват тази сложна ситуация, да разпознават митовете, да посочват променливите, разнослойни, непостоянни смисли на различни образи. Затова тук предлагам четири казуса на пейзажни образи, показващи промяната в начина на виждане, рамкиране и конструиране на смисъла между XIX и XX-XXI век. Ще разгледам повторните опосредствания на тези образи от съвременната перспектива на тълкувателя, не от исторически неизменната, интенционална перспектива на твореца.

1.

Първият казус засяга отношенията между картината на Фредерик Чърч „Сърцето на Андите“ (1859), известната „природна“ скулптура в Маунт Ръшмор, щата Южна Дакота, и една фотография на Лий Фридландър.



Макар великата творба на Чърч да представя гледка от Южна, не Северна Америка и макар да изобразява интереса към биологическите проучвания и изследвания на Александър фон Хумболт, тя бързо бива присвоена като важен образ на природните богатства на Северна Америка и тяхното постепенно овладяване, създаден посредством „властови“ поглед отгоре, посредством фигурите, които се виждат в далечината, кръста, църквата на католическата мисия и града. В известен смисъл картината функционира като масово зрелище: била е представяна в тежка рамка,

⁸ Върху идеите на Варбург съществува богата литература; виж например Диди-Юберман. (Б. а.)

имитираща прозорец с перваз, и излагана в затъмнени помещения. Осветявали са я така, че да се получи ефект на диорама – на истинска гледка през прозорец. Публиката ѝ се е възхищавала срещу известна сума в редица градове на САЩ и Европа. През 1864 г. картината стига до Ню Йорк, където – както се вижда от запазените фотографии – се сдобива със специфичен венец: портрети на първите трима американски президенти. Макар да не се знае много за замисъла на това допълнение – което отсъства от съвременната рамка, – то нагледно илюстрира връзката между националните ценности и пейзажната живопис като жанр, като в случая дори нямаме пряко изображение на Северна Америка. То ясно разкрива обикновено фино прикритите механизми на рамкиране на смисъла. Нека съпоставим тази картина на Чърч с паметника Маунт Ръшмор в Блек Хилс, щата Южна Дакота – място, свещено за племето сиукси. В този случай политическата рамка – която за мен е продължение на мисленето за изображенията на пейзажи и природа през XIX век – вече не представлява външен елемент, прибавен към образа, а приема формата на отпечатък върху естествената материя на скалите. Блек Хилс се превръща в място на стълкновения между индианците и американските войски поради откриването на златни находища, които американското правителство, в разрез с договора от Форт Ларами от 1868 г., иска да експлоатира. Гранитните скали на тази наситена със символичен смисъл планина се превръщат в материал за паметник, който бива ваян от 1927 до 1941 г. и получава името – каква ирония само – „Храм на демокрацията“. Паметникът се състои от портретите на четирима велики президенти на САЩ: главите на Джордж Вашингтон, Томас Джеферсън, Ейбрахам



Линкълн и Теодор Рузвелт. Начело на проекта е американският скулптор Гътсън Борглъм. След неговата смърт проектът, който предвиждал да се издялат и телата на президентите, бил изоставен поради по-важни финансови нужди, свързани с участието на САЩ във Втората световна война. Но най-значимото в случая са не любопитните подробности около създаването на паметника, а радикалността на това скулптурно вмешателство, което материално заличава или буквално отчупва един исторически пласт, залегнал в естествената форма на това място, за сметка на изображението на друг, моделиран въз основата на живописни и фотографски образи и целящ да символизира американската мощ и успеха на американската

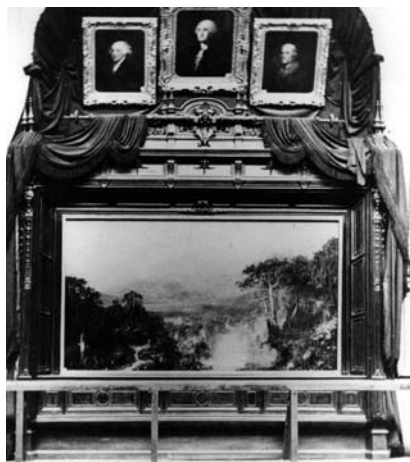
демокрация. Но това палимпсестно вмешателство в пейзажа като история прави и нещо друго, докато го превръща в изображение: вместо да прикрие конфликта, то разкрива или посочва онова, което е скрито – многопластовата, противоречива дълбинна структура на демократическата фасада, симулираща органично единство между природното наследство и националните републикански ценности. Между другото от определена гледна точка паметникът се извисява над един амфитеатър, построен в подножието му – визуален ансамбъл, напомнящ за творбата на Чърч, увенчана с президентските портрети. През август 2002 г. Джордж У. Буш посещава този амфитеатър и изнася реч, в която приканва към безусловно приемане на предложението на правителството относно създаването на ново министерство на вътрешната сигурност. В контекста на нашето изследване една от снимките, появили се тогава в медиите, в която главата на Буш се нарежда в компанията на скулптурните портрети на именитите президенти, не се нуждае от коментар. Наблюдаваме една много сложна, противоречива структура от образи – образи, които се съревновават помежду си, произвеждат и изместват смисли, трупани в хода на историята, – в която господстваща роля има пейзажът.

Най-накрая стигаме и до фотографията на Лий Фридландър: „Маунт Ръшмор, щата Южна Дакота, 1969“. Тя показва популисткия характер на паметника като туристическа атракция, начина, по който той функционира в масовата, колективна памет, моделирана от широкото разпространение и опосредстване на образи. Снимката изобразява туристи, наблюдаващи скулптурата, която се отразява в стъклата на сградата зад тях. Обектът и субектът на погледа се събират в едно – тази проста, но силна връзка подсказва зрелищния и ефектен, макар и повърхностен, характер на Маунт Ръшмор, чийто смисъл, погледнат от една масова перспектива, засенчва сложната история на това място. По подобен начин пейзажът бива опитомен от Холивуд.



2.

Фотографията и по-късно киното играят особена роля в моделирането на новия живот на пейзажа през XX и XXI век. Всъщност пейзажната фотография (например тази на Карлтън Уоткинс) се развива до голяма степен по живописен образец⁹; а археологията на фотографския поглед, опосредстван от установени живописни практики, може да бъде проследена назад във времето до епохата преди изобретяването на дагеротипа – до дискурса на живописното.¹⁰ От зрителите се очаквало да открият свършената природна гледка, която да им напомня за картина. Дадена гледка бивала приета като живописна не поради иманентните си, естествени качества, а защото



била „фотографирана“ със зрителски очи – тоест „кадрирана“ и „проявена“ в съзнанието на зрителите посредством асоциации с вече съществуваща, създадена от човек картина. С течение на времето тези критерии се променят, но механизмът остава подобен. Днес, в епохата на достъпните цифрови фотоапарати, изборът на фотографски обекти в Америка е в огромна степен повлиян от възпроизвеждани образи и от Холивуд. Отидеш ли в Долината на паметниците в Аризона, автоматично правиш множество снимки на известните внушителни скални образувания. Вместо обаче да ги снимаш директно, съзнателно или не, търсиш определен кадър, познат от уестърните на Джон Форд, например *Дилижансът* (1939). Това е добър пример за така наречените от Бернд Щиглер „екология на съзнанието“ и „индустриализация на паметта“, започнали през XIX век в резултат на засилващата се технологизация на зрението и развитието на средствата за съхраняване, преобразуване и предлагане на образи, лесно достъпни и от разстояние.¹¹ Долината на паметниците е пропита от историята на киното и кино-повествованието дори в по-голяма степен, отколкото от историята на Запада: двете истории се преплитат и стават – поне на пръв поглед – неразделни.

За Мауриция Натали холивудското кино се превръща в театър на паметта, който увековечава и възражда идеологията на американската пейзажна живопис от XIX век, като по този начин произвежда своего рода иконологически излишък спрямо основната повествователна линия. Това се отнася не само за уестърните и филмите тип „по пътя“, чието действие се развива на фона на американския Запад, но и за военните филми и филмите за катаклизми. Тя анализира известния цикъл картини „Пътят на империята“ (1837-1841) от Томас Коул като визуален прототип на историята на нацията както на екрана, така и в реалния живот. Образът на разрушение в последната от картините на 11 септември 2001 г. се превръща в трагична реалност. Натали разглежда това силно опосредствано събитие като анахронистична проява

⁹ Относно пейзажната фотография в Америка през XIX век виж Снайдър. (Б. а.)

¹⁰ Този въпрос се обсъжда в Бачън 90-100. (Б. а.)

¹¹ Тук се позовавам на идеите на Щиглер, както са представени от Бъргън, особено стр. 203-207. (Б. а.)



на патетичната формула на разрушението, изобразена от Коул през XIX век. В същото време образността на американския пейзаж с всичките му смисли се превръща в ресурс за ново конституиране на един мит (Америка като обетована земя на надежда), за ново свързване с природата, за пречистване и поставяне на ново начало. В подобна посока се развива и анализът ѝ на филма *Гонещият слънцето* (1996) на Майкъл Чимино (Натали, „Ексцесът на възвишеното“), към който обаче искам да добавя някои допълнителни бележки. Блу, затворник от племето навахо, болен от рак, избягва от затвора и отвлича преуспелия лекар Рейнълдс, с чиято помощ иска да открие свещена планина, позната му от репродукция, подобна на картините на Томас Моран, в една книга. В планината живее знахар, който би могъл да го излекува. Наближавайки крайната цел на пътуването в планината, лекарят, докато помага на болния беглец, постепенно се променя, преосмисля живота си и пренарежда приоритетите си. Аризонският пейзаж се превръща в екран, върху който се зараждат сложни взаимоотношения между белия, наглед порядъчен мъж и престъпника индианец – метонимичен образ на трудната обща история на двете раси. Двусмислието на думата „екран“¹² тук е от значение: той и представя, и крие; прави нещата и видими, и невидими. В някакъв момент двамата герои съзират целта си отдалече – планина, която действително много наподобява фикционалните изображения на американски планини у Моран и по този начин размива ясната граница между действителното място и картината. Киноекранът се превръща в плоскост за двойната проекция на филмовия и на менталния образ на

¹² Английската дума *screen* означава както *екран*, така и *параван*. (Б. пр.)



картината в съзнанието на зрителите (и героите във филма, и публиката в киното). Когато Блу и Рейнълдс най-после достигат свещеното място, то прилича повече на материализирала се образна фантазия – долина с езеро, в което индианецът буквално изчезва между двете стихии на въздуха и водата. Мястото се превръща в мощен символ и на смъртта, и на завръщането към началото, към едно състояние на единство и невинност. Източникът е и природен, и културен, защото присъства като образ – не като плоска картина, а като многопластова сфера, свързваща виртуалния, ментален образ на една фантазия с материалното изображение и с буквално поглъщащата реалност. Следователно филмът е и филм за силата на образите – за пейзажа като образ, – която тласка човек към рискованото начинание да се докосне до едно травматично минало, но и отваря пространствената и времева връзка, която лекува, освобождава и преобразява.

Пейзажът на Югозапада като територия на освобождаването играе ключова роля в „Телма и Луиз“ (1991) на Ридли Скот. Към края на филма двете жени, които бягат от полицията, стигат до един национален парк, близо до Моуб, щата Юта, пълен с внушителни скални образувания. Героините постепенно осъзнават, че няма да успеят да избягат от полицията; но вече са успели да избягат от рутинните си роли на домакиня и сервитьорка. Във финалната сцена спират колата на ръба на Гранд каньон¹³, който за първи път виждат на живо. Когато полицията им отрязва пътя назад, те решават да полетят с колата в каньона. Сцената напомня известната картина

¹³ Паркът в Юта е мястото, където реално са заснети тези сцени, но действието във филма се развива около Големия каньон в щата Аризона. (Б. пр.)

на Моран „Колорадската пропаст“, откупена от Американския конгрес. Картината предлага не достоверно изображение на Гранд каньон, а сборен образ; както казва Джон Уезли Пауъл, който кани Моран да се включи в експедицията му до каньона, това е „картина от много картини“, съчетание от скици, фотографии и спомени (Андерсън 253). Пауъл отбелязва и че картината изобразява не истината, а „красотата на истината“, което може да оправдае всякакви отклонения от достоверността на изображението в името на това да бъде намерено най-точното съответствие на изживяването на каньона (Андерсън 253). Ако това изживяване подтиква художника първо да раздели образа на късове и да го анализира и чак след това да го съедини и синтезира, то за Телма и Луиз срещата с Гранд каньон е среща с множеството опосредствани образи, които те са събрали в съзнанието си – ужасяващо реален сблъсък с един ментален образ. Както в картината, така и във филма географските подробности не са от решаващо значение: важен е обобщеният смисъл на каньона като образ, напоен с конотациите на неизвестното, колосалното и следователно неподлежащото на репрезентация – една пролука в света, която обещава символично завръщане към първичното и вечното. За Телма и Луиз реалността на каньона се смесва с образа му и по този начин се превръща в сложна територия на пределното изживяване.



3. Мичъл отбелязва, че е напълно възможно пейзажът да е „изчерпан“ като средство – поне що се отнася до сериозното изкуство и самокритичната репрезентация; но самото това изчерпване може да е знак за едно нарастване на силата му на други нива (например в масовата култура и кича) и за потенциала му за обновление в други форми и на други места“ (Мичъл 3-4). Случаят с образите, използвани в рекламната кампания на „Малборо“, макар и доста ранен, е добър пример за това. За да направи цигарите с филтър привлекателни за мъжете, компанията решава да използва изображението на пушещ каубой сред американска природа – една иконична фигура, силно свързана с митологията на Запада, водеща началото си от живописиста в стил Фредерик Ремингтън и от уестърните. Макар и в някои от рекламните мъжът, издокаран с каубойска шапка, да заема по-голямата част от снимката, този образ

съдържа и недвусмислена конотация за американския пейзаж – огромна прерия или пустиня, простиращи се далеч отвъд границите на снимката. Пейзажът спомага за дефинирането на изображението на мъжа и го допълва, внушавайки както неограничена свобода, независимост и смелост, така и идеята за една сурова земя, която трябва да бъде опитомена, укротена или поне прекосена. Както пише Елизабет Кенеди, „представен като мъж, който сам е господар на съдбата си, каубоят е особено привлекателен за мъжете – и за неудовлетворения началник на производството, и за експлоатирувания надничар“ (Кенеди 145). Рекламната кампания дава визуален образ на фантазиите на градските мъже – на мечтите им за фантазмено бягство и свързване с колективната американска памет. Цигарите „Малборо“ бързо биват свързани с това желание, понеже се явяват заместител на истинското усамотение в американската пустош. Рекламната кампания постига голям успех и води до огромен скок в продажбите и водеща позиция на пазара.¹⁴ Статусът на тези фотографски образи, от които се очаквало да създадат ефект на достъпна действителност, не на визуален конструкт с корени в XIX век, бива деконструиран от Ричард Принс. Принс е част от т. нар. постмодерни „Картини“ – едно поколение художници, които печелят известност в началото на 1980-те



години с подривните си интервенции във визуалната култура. Той заснема снимките от рекламите на „Малборо“, маха логото и текстовите елементи, увеличава снимките и разкрива тяхната визуална, материална структура: зърнистостта на фотографията, замазването и някои обичайно невидими недостатъци. Така той унищожава илюзията за прозрачност, която предопределя успешния контакт с потенциалните купувачи на цигарите, и ясно показва образния източник на пейзажите и каубойските фигури – този източник е не толкова отпечатъкът от действителността върху светлочувствителна повърхност, колкото съзнанието на зрителите. Когато фантазията разкрие своята конструираност и бива рационално осъзната и видяна като образ,

¹⁴ За повече информация за кампанията „Мъжът на Малборо“ виж <http://www.npr.org/programs/morning/features/patc/marlborman/index.html> (23.12.2012). (Б. а.)

загубил връзка с действителността, тя моментално губи своята сила на въздействие, а зрителят изживява реалното като отсъствие или липса. Както отбелязва Мичъл, „като самия империализъм, в постколониалната и постмодерна епоха пейзажът се превръща в предмет на носталгия, понеже отразява едно време, в което културите на метрополиите могат да си представят съдбата си в една неограничена „перспектива“ на безкрайно присвояване и завладяване“ (Мичъл 20). И действително през XIX и XX век пейзажът се превръща по-скоро в образен цитат, в сфера на привличане и екран, върху който се проектира митологизираната, славна история на американския Запад, в параван, който прикрива по-тъмните, противоречиви страни на историята. Такава е съвременната „предопределена съдба“ на американския пейзаж.

4.

И накрая – един различен художествен подход към пейзажа, който откриваме у Валери Хегърти. Тази американска художничка избира няколко иконични картини от известни пейзажисти от XIX век – като Алберт Бийрщат, Фредерик Едуин Чърч и Томас Моран – и ги цитира под формата на квазискулптури, при което картините изглеждат така, сякаш са били подложени на различни разрушителни, но в същото време скулптурни и следователно градивни процеси. По същество реалната завършена творба е изображение на една цитирана картина, намираща се в



потенциално състояние на разпад: тлееща или изгоряла, разтопена, с изкривени рамка и подрамка, разпаднала се на парчета, разпилени по пода. Имитацията на разлагането на жива материя внушава диалектиката на паметта и забравата по отношение на пейзажа като изразно средство на историята и хода на времето. На друго ниво пък тези пищни, разпадащи се скулптурни картини се явяват тревожна последица от завръщането на потисканото съдържание, на „некрасивата история“. Както Хегърти казва в едно интервю, „пейзажната живопис от XIX век често изобразява пасторални сцени – ами по-тъмните, скрити елементи на историята и пейзажа?“¹⁵ От друга страна, чувстваме, че корените на творбите ѝ са тъкмо в това, което цитираните картини изобразяват. Между тези творби и естествения им референт се проявява някаква органична връзка, може би с цената на естетиката или на визуалния интегритет. Но в крайна сметка жалкото състояние на картините може да означава принизеното положение на картината изобщо като материален предмет за сметка на свободното движение на репродукции и виртуални образи. Разрушението е интерпретация на виртуалното – тоест потенциалното и обичайно невидимото – състояние на картините от XIX век: резултат от тяхното постоянно обръщение като образи, пътуващи под формата на репродукции и под клепачите на зрителите. Бремето на това тяхно пътуване се завръща при картините, опосредствано от преживяването на зрителя, който неизбежно ги гледа от своята съвременна перспектива, отчитайки репродукциите им и различните повече или по-малко директни препратки към тях в най-разнообразни видове визуален контекст. Крайният резултат от това е, че не съществува един-единствен неизменен смисъл на творбата – съществува само нейното постоянно пре-разглеждане. От тази гледна точка творбите на Хегърти разкриват подвижната дълбинна структура от смисли, скрита под непопътният статус на шедевър на дадена картина – статус, охраняван от музеите като институция, от консервацията и общопризнатите дискурси в историята на изкуството.

Една от скулптурните картини на Хегърти е „В Сиера Невада“ (1868) от Алберт Бийршат. Именно тази картина бива използвана от американския журналист и писател Лорънс Уекслър в един негов разговор (публикуван в книга) с прочутия фотограф Джоуел Майъровиц. Уекслър поставя картината редом с една от снимките на останките от Световния търговски център, направени от Майъровиц скоро след разрушаването на сградата (Уекслър 7-8). Още от началото на спасителната операция Майъровиц получава право на неограничен достъп до района и разрешение да снима Кота нула. В разговора си двамата проследяват най-различни неочаквани сходства, породили се в съзнанието на зрителя (Уекслър), между снимките от 11 септември и известни творби на изкуството. По думите на Уекслър това е разговор „за степента, до която образи от миналото създават контекст, в който да подредим и от който да подходим към хаоса на настоящето“ (Уекслър 7). Аналогията между планински върхове и вертикалните елементи на срутната конструкция на Световния търговски център поражда чувство за величественото тайнство на отломките, около които витае познатият образ на планински канари. Подобни сравнения с произведения на изкуството могат да бъдат тълкувани като естетизация, като своего рода кощунство – в тази връзка Сюзан Зонтаг прави следния сполучлив коментар: „Но пейзажът на опустошение все пак е пейзаж. В руините има красота. Да признаем красотата на снимките на руините на Световния търговски център в месеците след

¹⁵ Интервюто може да бъде намерено на <http://www.museumagazine.com/VALERIE-HEGARTY> (23.12.2012). (Б. а.)

нападението изглеждаше леконравно, светотатствено. Най-многого, което хората се осмеляваха да кажат, беше че снимките са „сюрреалистични“ – един трескав евфемизъм, зад който се беше, свила изпадналата в немилост представа за красотата. Но много от снимките наистина бяха красиви ...“ (Зонтаг 67).¹⁶ Въпросът обаче не е само в красотата, ако красотата означава естетическа връзка с пейзажната живопис. За мен една такава връзка свидетелства за виртуалното изплуване на повърхността на травматичното възвишено на американския пейзаж. На 11 септември предпазният образен слой над САЩ бива разкъсан и зейва празнина, в която призрачно се завръща потисканият елемент на пасторалния американски пейзаж. Това е последица от факта, че през ХХ век границата, за която говорихме по-горе, от една страна, бива интернализирана, като така разкрива резките разделения в социалната структура на САЩ – например расовата дискриминация; а от друга, бива екстернализирана в международните и межкултурни конфликти. Славой Жижек показателно тълкува нападението над Световния търговски център не като проникване на Реалното през символния параван на въображаемия свят, а по-скоро обратното – като навлизане във винаги вече опосредстваната американска реалност на един образ на това, което преди е функционирило на фантазмената плоскост на Холивуд (Жижек 16-17).¹⁷ Пейзажът на Бийрщат може да бъде разглеждан и като действена историческа следа и възможност за преработване на травматичния образ на съвременните руини, било и само чрез частичното смекчаване на директността на този образ. В подобна междуобразна връзка, докато руините в Ню Йорк придобиват образна конкретност, подредените по живописен маниер масивни скали на планината Сиера Невада, които обикновено затвърждават образа на Америка, рухват.

Обсъдените по-горе примери показват как пейзажът като пряк цитат на вече съществуващ образ или като по-обобщен, винаги опосредстван поглед върху американската земя, постоянно изплува от миналото и участва във формирането на съвременната визуалност. Това завръщане в изкуството и понякога неочаквано, в съзнанието на зрителите ни подтиква да се обърнем наново към тези пейзажи и да ги погледнем по друг начин, през естетическа призма, от друг ъгъл или променен фокус. Те ни карат да осъзнаем, че – благодарение на сложното, често призрачно присъствие на пейзажната образност от ХІХ век – значимостта им се простира далеч отвъд времето и мястото на създаването им, а историята им не е завършила.

Превод от английски Мария П. Димитрова
Научна редакция Ирина Генова

¹⁶ Преводът, който Липински прави по полското издание на книгата на Зонтаг, тук е заменен с превод от английския оригинал (*Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003); дадената страница е тази в оригиналното издание. (Б. пр.)

¹⁷ По този въпрос виж Макс Пейдж. (Б. а.)

Библиография:

- Anderson, Nancy K.** "The Kiss of Enterprise'. The Western Landscape as Symbol and Resource", in William H. Truettner (ed.). *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*. Washington, D.C.: National Museum of American Art, 1991. 237-283.
- Batchen, Geoffrey.** *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. 9-100.
- Baudrillard, Jean.** *America*. Trans. Christ Turner, London-New York: Verso. 1989.
- Boime, Albert.** *Art in the Age of Struggle, 1848-1871*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2007.
- Burgin, Victor.** "Possessive, Pensive and Possessed", in: David Company (ed.), *The Cinematic*, London-Cambridge, MA: Whitechapel and the MIT Press, 2007. 198-209.
- Cushing Aikin, Roger.** "Paintings of Manifest Destiny: Mapping the Nation". *American Art*, 14: 3 (2000). 78-89.
- Didi-Huberman, Georges.** *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.
- Kennedy, Elisabeth.** "The American Cowboy's Destiny", in Susan Davidson (ed.), *Art in America: 300 Years of Innovation*. New York: Merrel, 2007.
- Miller, Angela.** *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Lefebvre, Henri.** "Introduction" in his (ed.), *Landscape and Film*. New York: Routledge, 2006.
- Mitchell, William, J.T.** "Imperial Landscape" in his (ed.), *Landscape and Power*. Chicago- London: The University of Chicago Press, 2002. 5-34.
- Mitchell, William, J.T.** "Israel, Palestine, and the American Wilderness" in his (ed.) *Landscape and Power*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002. 261-290.
- Natali, Maurizia.** "The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema", in Henri Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*. New York: Routledge, 2006.
- Page, Max.** *The City's End. Two Centuries of Fantasies, Fears, and Premonitions of New York's Destruction*. New Haven-London: Yale University Press, 2007.
- Schama, Simon.** *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- Sontag, Susan.** *Widok cudzego cierpienia*. Kraków: Karakter, 2010.
- Snyder, Joel.** *Territorial Photography*, in William J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, 2002. 175-202.
- Truettner, William, H.** (ed.). *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*. Washington, D.C.: National Museum of American Art, 1991.
- Wechsler, Lawrence.** "Echoes at Ground Zero: A Conversation with Joel Meyerowitz", in his *Everything that Rises. A Book of Convergences*. San Francisco: McSweeney's Books, 2007. 5-22.
- Wilczyński, Marek.** "Hipoteza granicy. Wokół dwóch pejzaży Thomasa Cole'a 'Rzeka w górach Catskills' i 'Kampania rzymska'", in: Ł. Kiepuszewski (ed.), *Historia sztuki po Derridzie*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2006. 179-187.
- Žižek, Slavoj.** *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*. London-New York: Verso, 2002. 16-17.

