



MASTERS OF PHOTOGRAPHY

RYAN MCGINLEY

Майстори на фотографията

Раян Макгинли

Куратор: Десислава Димова

Специални благодарности на Хосе Фрайър и Алиса Бенет, галерия Тийл

Masters of Photography

Ryan McGinley

Curated by Dessislava Dimova

Special thanks to José Freire and Alissa Bennett, Team Gallery

Фондация Музиз, 2014

Десислава Димова

Брѝксел, ноември 2014

За първи път се срещнах с творчеството на Райан Макгинли в Ню Йорк през 2007 г. Това беше първата изложба на артиста – Irregular Regulars в Team Gallery, резултат от присъствието му на стотици концерти на Мориси по света, където той фотографира певеца и тълпите неговии почитатели. И макар и днес това да не са сред най-известните творби на артиста, те са силно въздействащи и съдържат в себе си всички елементи, които правят работата на Райан Макгинли толкова притегателна – млади хора, оставени на своите преживявания, играта на сценичното осветление, красотата и светлината на заобикалящата ги среда като екран на емоциите на субектите. В работите присъстваше и определен концептуален елемент, типичен за всички серии на Макгинли – серийността сама по себе си, да се мисли за образа не само като единичност, но и като натрупване; прецизност на процеса, дистанцията на документирането. Може би това ме привлече веднага към неговите снимки – освен явната им красота; емоцията и майсторството, с които са направени – смесцията между това да бъдеш част от преживяването, но в същото време да запазиш дистанцията на наблюдател, една близост, която уважава своите субекти, която е отзивчива към състоянието на съзнанието им и въпреки това е аналитична към всичко, което такова преживяване представлява.

Горе-долу по същото време се запознах и с Райан, който разказваше за подготовката за пътуването си следващото лято по своя елегантен и сържан начин, но неспособен да скрие вълненето и удоволствието си от целия процес. Оттогава не съм се срещала лично

с него, но той много приличаше на своите модели – млад, красив и спокоен, с някакъв полъх на невинност и срамежливост въпреки ранния си успех. Спомням си, че малко му завиждах за умението да вложи в работите си това, което изглеждаше като чиста фантазия, и че успява да запази усещането си за свобода, оставяйки и двете да влязат в живота и изкуството му, да ги сподели с приятелите и колегите си в едно истинско колективно прикљочение.

Често се чудя какво прави образите на Райан толкова успешни и толкова уместни за времената, в които живеем. На пръв поглед те като че ли представят една визия за свободата като бягство от действителността, единение с природата, невинно прикљочение и млади тела, пълни с живот и красота, подобно на заобикалящите ги пейзажи. Но въщност те представляват преди всичко културологичен и исторически образ на своето време. Те носят в себе си напрежението не само между най-дълбоките стремления на една генерация – свободата, младите хора, авантюрата, надеждата и лекотата на съществуването и мрачната реалност на рецесията и политическата безнадеждност, но и между различните режими на визуалност. Не бихме могли да избягаме от противопоставянето на фотографиите на Макгинли на заобикалящите ни рекламни образи или доминираната ни от образа култура изобщо – на социалните медии и селфита, които конструират и предават живота като образ. Образите, които авторът предлага, не са алтернативи на тази визуална култура, а по-скоро се ситуират в разминаванията между живота и образа, които улавят. И макар фотографиите на Макгинли

да са майсторски режисирани, те също така улавят мигове от живота, от това какво е да бъдеш жив.

За разлика от обезпелтяването на съвършените тела (естествени или не) в образите, които ни заобикалят, в работите на Макгинли животът просто струи от тяхлото. Основното в неговите фотографии не е това, че телата са млади и красиви, (почти) съвършени, а това, че те конструират живота чрез преживяването, чрез стълкновения с природата (падания, натъртвания, порязвания), чрез екстатични моменти (скачане, летене, единение с природата – вода, гървета, скали, пещери, животни, но също и с други хора), чрез крехкостта и излагането на голото тяло. Но това е само игра. Натъртванията и порязванията са само знаци за това, че сме живи, точно както татуировките са знаци за лична история, която не присъства (все още). Всичко е образ, но той е напълно действителен и е действителен дотогава, докогато е образ.

Тези разминавания на значение и възможност присъстват на всяко ниво в работата на Райн Макгинли. Фотографиите са едновременно и мрачни, и пълни с радост, субектите са красиви и почти осезаемо действителни, ситуацията са едновременно спонтанни и майсторски режисирани. Има постоянни противоречия между интензивността на живеенето в настоящето и смисъла на това да бъдеш извън времето, между изкуствената конструираност и точността на образите и усещането за свобода, което те предават, между тяхната културна специфичност и универсалния им призив, между невинността и

непосредствеността им и тяхното вписване в определена история на правенето на образи. Смята се, че влияние върху Макгинли са оказали Волфганг Тилманс, Лари Кларк, Нан Голдин; образи от 70-те са признати като вдъхновение за някои от неговите кадри. Неговите фотографии обаче са нещо повече от носталгия по времената на свобода и жагуване на безвремие, те са исторически и културно натоварени с всичко онова, което определя нашето усещане за настояще.

Да бъдеш куратор на изложба на Райн Макгинли е урок по смиреност. Как се концептуализира и тематизира работа, която е толкова вдъхновена, интуитивна и осъзната, толкова въплъщаваща в самата себе си своите собствени условия за възможности? Как може да се избере един и отличен определен образ, когато всички те са толкова уникални и впечатляващи, като в същото време включват определена повторемост чрез натрупване и развитие, повторение и регрупиране?

Ние предпочетохме да уважим серийността и хронологичността на работите на Райн и да представим повече или по-малко пълна и нова серия от творби (от лятото на 2013 г.) заедно с отделни образи от други серии, датиращи назад във времето и представящи различни подходи към работите на артиста.

Ако говорим в множествено число, това е, защото тази изложба представлява колективно усилие и е резултат от вдъхновяващите дискусии и експертизи на моите събеседници Гергана Мугова и Иван Мугов от MUSIZ и Алиса Бенет от Team Gallery, които направиха този опит не само възможен, но и приятен.

Dessislava Dimova

Brussels, November 2014

I first encountered Ryan McGuinley's work in New York in 2007. This was the artist's first exhibition at Team Gallery, called "Irregular Regulars," showing the result of McGuinley's attending hundreds of concerts of Morrissey all over the world, photographing both the singer and the crowds of his fans. These are today probably not the artist's best known images. Although equally captivating, they too contained all the elements that make Ryan McGuinley's work so appealing – young people abandoned to their experience, the artifice of the stage lights, the beauty and light of the surroundings as a screen for the subjects' emotions. There was also a certain conceptual element to these works, which is present in all of McGuinley's series, and it is their seriality itself, to think of the image not only in the singular but as an accumulation; the meticulousness of the process, the distancing of the documentation. This was probably what immediately drew me into his pictures, apart from their apparent beauty, emotion and mastery – the mixture between being part of the experience and the distance of the observer, an intimacy that remains respectful of its subjects, allowing being sympathetic with their state of mind yet analytic of everything that such an experience represents.

It was about the same time when I met Ryan himself, who was telling about preparing his next summer road trip in his elegant, noble and restrained manner,

but without being able to hide his excitement and the pleasure of it all. I haven't seen him in person since that time, but he was very much like his own models – young, handsome and cool, with a dash of innocence and shyness, despite his early success. I remember feeling a little jealous of managing to make what seems pure fantasy into his work, of succeeding to keep the experience of freedom and letting go both into his life and his art, and sharing it with his friends and co-workers in a real collective adventure.

I've often wondered what makes Ryan's images so successful and more importantly pertinent to the times we live in. At first glance they seem to offer an escapist vision of freedom and unity with nature, of innocent adventure and young bodies full of life and beauty just as the landscapes surrounding them. Still they are more than anything else culturally and historically specific of their time, our time. They convey the tensions between the deepest desires of a generation – freedom, youth, adventure, hope and lightness of being, and not only the grim reality of recession and political hopelessness, but also the tension between different regimes of images. It is impossible not to read McGuinley's photography against the backdrop of advertisement images or our image dominated culture in general, with social media and selfies constructing and communicating life as an image. The images the artist proposes are not alternatives to this

image culture but rather operate within the fissures between life and image that they seize. While accepting the image as the ultimate artifice McGuinely's photographs also capture instances of life, of being alive. Against the backdrop of the disembodiment of perfect(ed) bodies in the images that surround us, life in McGuinely's work spills out through the aliveness of the body. It is not that the bodies in his photographs are not young and beautiful and (almost) perfect. They are bodies reclaiming life, through experience, through collisions with nature (falls, bruises, cuts), through ecstatic moments (jumping, "flying", union with nature - water, trees, cliffs, caves, animals, but also with other people), through the fragility and exposedness of the naked body. Yet, it is all a game. Bruises and cuts are just signs of being alive exactly like tattoos are meant as signs of a personal history that is not (yet) there. It is all an image but it is all real, it's real as long as it is an image.

These slippages of meaning and possibility are present on every level in Ryan McGuinely's work. The photographs are both moody and full of joy, the subjects are beautiful, still almost tangibly real, the situations simultaneously spontaneous and highly choreographed. There are constant contradictions between the acuteness of living in the present and a sense of being out of time, between the artificial constructedness and meticulousness of the images and the feeling of freedom they convey, between their cultural specificity and their universal appeal, between their innocence and immediacy and their inscription into a certain history of image making. Indeed Wolfgang Tillmans, Larry Clark, Nan Goldin have often been cited among McGuinely's influences; images from the 70s have been acknowledged as inspirations for some of his shoots. More than nostalgia for times of freedom

or a longing for timelessness, his photographs are historically and culturally laden with all that defines our sense of present.

Curating an exhibition by Ryan McGuinely has been a humbling experience. How does one conceptualize or thematize work that is so driven, so intuitive and aware, so fully embodying its own conditions of possibility? How can one choose and single out images that are so unique and astonishing, yet function somewhat tautologically, by accumulation and development, repetition and regrouping?

We chose to respect the seriality and time specificity of Ryan's work and present a more or less a full and rather recent series of works (taken over the summer of 2013) together with single images from other series, dating further back and representing different approaches in the artist's oeuvre.

If I insist on saying "we" it is because this exhibition has been a truly collective endeavor and the result of inspiring discussions and the expertise of my interlocutors Guergana Moudova and Ivan Moudov from MUSIZ and Alissa Benett from Team gallery, who all made this experience not only possible but pleasurable.

Разговор между Раян Макгинли и Катрин Ону

27 януари 2010

Раян Макгинли: Здравей, Кати. Как мина денят ти?

Катрин Ону: О, преподавах цял ден и мозъкът ми е каша. Просто е една от тези седмици, когато това е наистина натоварено. При теб как е?

РМ: Тази седмица при мен е лудница. Правя окончателните корекции на портрети, така че последните 10 дни прекарвам 14-часови сесии в корекции. Отнема цяла вечност, защото правя между 1500 и 2000 снимки на всеки човек.

КО: Шезуваш се. Това е толкова натоварващо.

РМ: [смее се] Знаем. Аз съм луд. Но това е единственият начин, по който мога да го направя.

КО: Добре, нека те попитам защо. Искам да кажа, че в крайна сметка използваш най-много един или може би два портрета на всеки човек, така че това как се съотнася към целия този обем?

РМ: Има цял един процес, през който трябва да премина, за да получа портрета, който търся. Карам човека, когото снимам, да прави най-различни неща, да танцува, да бяга, да скача на мина батут, да ходи, да говори, да седи, да стои прав и използвам едни карти с изражения на лицето, нещо като актьорско упражнение. Всяка карта има нарисувано лице и емоция, изписана върху него, като например “сериозен” или “ревнив”, или “изненадан.” Това момиче Бранди, което работи с мен на тези фотосесии и чиято снимка е в този албум, е моето “свръхмомиче”, нали знаеш, като хората в рап клиповете, които стоят отзад и вдигат юмруци във въздуха и танкуват, за да наелектризират всички. Така че

тя стои до мен и насърчава моделите и ги държи фокусирани, така че да мога да съсредоточа усилията си върху снимките. Аз обикновено прекарвам около два до три часа с всеки човек и през цялото време непрестанно действаме. Бомбардираме ги с всички тези елементи, така че те са твърде разсеяни, за да се вглеждат в себе си.

КО: Хората често твърдят, че при портрета става въпрос за идеята за същността на човека, която се представя пред публика. Чудя се дали се интересуваш от това изобщо, или по-скоро искаш да ги измъкнеш от самите тях?

РМ: Интересувам се и от двата аспекта. Когато снимаш някои хора, техните личности действително изпъкват и аз наистина не трябва да правя много. Например, ако човек има силна личност, аз просто го оставям да си прави своето. От друга страна, дори и някой, който е срамежлив, може да бъде страхотен. Понякога имаш чувството, че можеш да срежеш притеснението във въздуха с нож. Но аз също искам да извадя емоции от хората или да им предложа дейности, за да се разчупят, защото много от хлапетата идват уплашени. В повечето случаи това е първият път, когато ги снимат голи, така че всяко движение им помага да се отпуснат и да мога да измъкна от тях тези жестове и чувства.

КО: Звучи много забавно да се снимаш с теб. Не мисля, че съм толкова забавна. [Смее се] Искам да кажа, мисля си: “Уау, скачане на батут.” Бих била ужасена да се снимам с теб сега, но ако бях в 20-те си години, виждам, че би могло да бъде наистина забавно. Интересно е колко различни са процесите ни. Когато започнах да правя портрети на приятелите ми в началото на 90-те години, снимах 4x5 и нямах почти никакви пари. Помолех един приятел в Сан Франциско да

ми даде назаем студиото си и можех да си позволя само десет ролки на човек. Винаги снимах гва филма от същата поза, в случай че единият има малко косми по него или нещо такова, защото по това време нямаше сканиране, трябваше да се отпечатава от негативи. Прекарвах може би 45 минути до час с всеки човек. Минавахме през серия от различни пози, които имах наум. Казвах: “ОК, повдигнете брадичката малко. Защо не си обърнете главата малко повече на тази страна? Гледайте пръста ми тук.” Щрак. Бавно е и е много тихо. аз дори не пускам музика. И портретите в крайна сметка изглеждат толкова интимно.

PM: Мисля, че аз намирам интимни моменти, като снимах толкова много. Това е може би една от причините да го правя. Но не мога да си представя да снимах някого без музика. Това всъщност ни се случи миналата седмица. Снимахме някои от финалните портрети и радиото се счупи и нямаше музика може би за 20 минути. Беше толкова странно. Усетих го като един вид сексуално всъщност.

КО: Искаш ли снимките ти да бъдат секси?

PM: Всъщност не. Искам да кажа, че за мен те не са секси, защото знам обстоятелствата, при които съм ги заснел, и обстоятелствата никога не са много секси. Но мисля, че за другите могат да бъдат секси. аз винаги се опитвам да оставам окончателната снимка с отворен край, така че зрителят да може да я погледне и да създаде собствена история за нея. Много пъти хората идват при мен и казват нещо като “О, много ми харесва тази снимка, където е имало експлозия и те бягат от автомобилна катастрофа”, а аз питам: “За коя снимка говорите?” Много ми харесва, че хората създават свои собствени истории за снимките.

КО: Знам. Или те предполагат нещо за твоята личност заради работата, която вършиш. На мен често ми се случва. Хората най-накрая ми казват: “Боже, ти си толкова мила.” И аз им викам: “Какво ви накара да мислите, че не съм мила? Да не би да имам татуировка “загник” на

челото си?”

PM: [Смее се] Не, но имах “перверзник”, на гърдите си.

КО: Знам. Мисля, че това е, което притеснява много хора, че няма да съм мила, защото пише “перверзник” на гърдите ми.

PM: аз имам гумата “пенис”, татуирана на устната ми.

КО: Ето, видя ли. [Смее се]

PM: аз всъщност си мислех за твоята татуировка, когато си направих моята. Определено бях вдъхновен от нея. Всяка година по време на моите пътувания през страната продуцентът ми прави на всеки саморъчни татуировки. аз нямам никакви татуировки – просто никога не съм искал да имам, но те ми викат: “Всички ще си ги правим, така че трябва и ти да си направил една също.” Помислих малко и веднага казах: “ОК, татуирай гумата “пенис” на долната ми устна с наистина големи букви. [Смее се]

КО: Нека поговорим за това твърдение за момент, защото много хора са ме питали: “Раян гей ли е?” И изглежда, че по определен начин работата ти е свързана с гей общността, но хората все още не са сигурни за сексуалната ти ориентация. Какво мислиш за това?

PM: ами, мисля, че не чувствам като да трябва да доказвам нещо. аз съм късметлия, че израснах в тази положителна среда, че това просто е част от мен. Имах брат, който беше гей. Той почина от СПИН през 1995 г., когато бях на 17. Бях основно отгледан от него и от приятелите му, които всички носеха женски грехи. винаги идвах в града и прекарвах почивните дни с него и приятеля му в апартамента им. И “гей” никога не е била пренебрежителна дума в къщата ми.

КО: Смяташ ли, че е странно, че хората се опитват да те определят точно дали си гей артист, или не, и че етикетът изглежда важен

за хората?

PM: Хм... Искам да кажа, че съм толкова щастлив, че съм различен. Това е може би любимото нещо за мен. Но не знам доколко се пренася в работата ми. Мисля, че смъртта на брат ми е повлияла на работата ми повече от това, че съм гей. Това беше много, много тежко за мен. Той беше вече болен, преди AZT да стане леснодостъпен, така че беше дълга, проточена смърт от СПИН. И мисля, че по някакъв начин работата ми е отговор на това. Като че наистина да прегърнеш живота и да погивееш и да създаваш фотографии, в които има толкова много енергия и се живее толкова много живот. За мен това е бягство. Като че, когато гледам през визьора, аз съм на друго място.

КО: Това си личи в работата ти. И се вижда, че е забавно, също. Каква е връзката ти с идеята за създаването на тези купони или тази атмосфера на експериментиране и забава?

PM: Докато пътуваме, винаги казвам, че сме като пътуващ цирк. Използваме толкова много реквизит, например имаме 6/6-метров каскадьорски матрак за скачане, който се надува и след това можеш да скочиш от 15 метра върху него. Така че ние скачаме от скали и гървета, почти от всичко интересно, което става. Имаме и 5-метров трамплин, който можем да слолим и разглобим за десет минути. Така че, както си караме, виждам нещо отстрани на пътя и просто казвам: “Уау, това изглежда наистина красиво. Това е чудесен залез и е на отлично място. Да слолим батута.” Имаме димни машини и машини за сняг, дуско топки и всякакви филмови светлини, които товарим в ремаркетото, така че наистина сме като подвижен карнавал или празник, или нещо такова. Правя всичко това, защото е забавно, разбира се, но също така и защото ми е интересно създаването на този вид екстремни обстоятелства за снимане. Обяснява се с времето, когато бях по-млад, защото всичко, което правех, беше да карам скейт. Може би 15 години от живота ми, от около 5- до 20-годишен. Карам всеки ден.

КО: Значи движението е наистина важно за теб.

PM: Да. Става въпрос за движение и за създаване на нещо от нищо. Искам да кажа, че това е скейтът. Намираш парапет, бордюр или перваз, тези места са предназначени за нещо друго, а след това да ги използваш по начин, за който не са били предназначени, за да изразиш своята креативност. Можеш да ги направиш свои. И аз мисля същото за фотографията. Става въпрос да намериш тези страхотни места, за да направиш снимки.

КО: Трябва да ти задам този въпрос само защото съм любопитна. Вероятно можеш да си избереш хората, с които да разговаряш за тази книга. Какво точно те накара да се свържеш с мен?

PM: Защото много харесвам снимките ти, разбира се. И най-вече за този портретен проект намерих толкова много връхновение в твоите снимки. Нещо, което гледах много, докато правех тези портрети, е твоят Дукс Деск (месте карти със снимки – бел. пр.).

КО: [Смее се] О, да, местето карти. Това всъщност беше наистина забавно. От време на време чувството ми за хумор проличава в работата ми, но много рядко.

PM: Спомням си, когато за първи път се сдобих с него, не можех да спра да преглеждам тестето. Харесваше ми да разглеждам всички различни видове образи. Знаеш ли, мога да бъда малко вманиачен. Имах навика да правя полароидни снимки на всеки, който дойде в апартамента ми. От 1998 до 2003 мисля, че съм направил над 10 000 полароидни снимки на хора в апартамента ми и ги слагах по стените. Манията да събирам тези снимки на хора идва още от детството ми, когато бях запален колекционер на бейзболни картички.

КО: Така че в известен смисъл фотографията за теб е не само представянето на снимката на света, но също така е и архив, лична колекция.

PM: Точно така. Винаги съм бил вманиачен колекционер. Полароидните снимки също така представляват общността от моите приятели. И това е още нещо, което харесвам в снимките ти, чувството ти за общност е наистина красиво и важно.

КО: Често, когато хората говорят за теб, те говорят за Нан Голдин и Лари Кларк, но според мен всъщност работата ти е много по-различна от тяхната. Аз гледам на работата ти като на усециане за цера, като тази почти носталгия по свободата, която произлиза от 60-те години, като спомен за хипи духа. Създаваш тези невероятни, всеобхватни работи за идеята за свободата в рамките на пейзажа след СПИН. Когато гледам работите на Нан и Лари и начина, по който се отнасят с тялото, обстоятелствата ми се струват по-тъжни.

PM: Вярно е, ние сме от различни поколения. Но се радвам, че го каза, понеже имам чувството, че ако ме сравнят с Нан Голдин и Лари Кларк отново, ще си купя пистолет и ще започна да стрелям по хората. [Смее се] Разбира се, когато започнах да правя снимки, бях много вдъхновен от тях. Бях млад, тичах из града и фотографирах приятелите си, докато правят графити по покривите и излизат по заведения, а аз исках да документирам живота си, както го правеха те. Но това беше толкова отдавна. Аз все още обичам работата си, но съм тръгнал по много различен път през годините.

КО: Нека поговорим за новите портрети. Нека поговорим за големите прекосвания на страната и за пещерите. Имам чувството, че тази част от работата ти е пропита с носталгия за свобода, която датира дори до XIX век. Като че ли гледам на работите ти понякога и си мисля за Ф. Холанг Дей. Знаеш ли, има този вид история в тях. Но сега отиваш в студиото и събличаш всичко, с изключение на човека, голото тяло. Какво те кара да искаш да покажеш тялото без грехи? В едно място като студиото, където човек вече е лишен от всякакъв контекст, какво те интересува в тялото и в това да го изобразяваш?

PM: Ами аз искам моите снимки да изглеждат извън времето. Харесва ми да направя снимка, която можеш да погледнеш и не можеш да кажеш дали е направена преди пет седмици, или преди 50 години. Ето защо винаги използвам архетипни пейзажи, а сега – студио. И що се отнася до фотографирането на хора без грехи, за мен най-добрата част от работата ми е, че мога да виждам хората голи. [Смее се] Обичам да виждам телата им. Обичам да намеря някой, когото искам да снимам, да го заговоря и да го помоля да позира за мен. По принцип получавам положителен отговор. И след това е толкова възбуждащо, като си мисля: “Ще снимам този човек гол след по-малко от седмица.” Не знам, това просто много ми харесва. Това е нещо като рентгеново зрение.

КО: Има ли възрастова граница на хората, които снимаш?

PM: Не, но тенденцията е да бъдат хора от моето поколение или по-млади. Мисля, че по-голямата част са около студентска възраст. Обичам тази възраст, защото те са толкова оптимистични. Те са на възраст, в която всичко е възможно и тази чувствителност и цялата им енергия се вливат в работата. Толкова се възбуждат. Имам едно момиче, което ми търси модели на пълно работно време и работата ѝ е да ходи навсякъде по света, по рок фестивали и училища по изкуствата, за да ми намира модели. Обичам да снимам хора на изкуството и хлапета, които наистина си падат по музика. Бих казал, че най-вероятно 99% от хората на снимките ми са художници или музиканти, или участват в нещо креативно. И още нещо за хората, които избирам да снимам, е, че всички приличат на братята и сестрите ми, когато бях дете. Това е една наистина голяма част от моята работа и изпълва моята естетика.

КО: Така че в известен смисъл всичко е автопортрет.

PM: Да, в известен смисъл е така.

КО: Звучи логично от гледна точка на

носталгичната страна на работата ти. Каква би казал, че е връзката ти с носталгията?

РМ: Ами аз съм най-малкият от осем деца. Най-малкият ми брат е 11 години по-голям от мен, а най-големият ми брат – 18 години по-голям от мен. Общо взето, майка ми е родила седем деца за седем години и след това е родила мен 11 години по-късно. Според майка ми аз съм бил изненада от бебето Исус. [Смее се] Братята и сестрите ми ме отгледаха и аз ледах на тях и на техните приятели като на иголи. Всичките ми най-хубави спомени от детството се въртят около тях и носталгията, която чувствам по тях, определено присъства в моята работа.

КО: Искам да те питам за връзката ти с твоите снимки. Веднъж един колекционер ми каза: “О, аз имам Майк и Скай, 1993, закачени над тоалетната ми, така че когато някой е там, го гледат тези две момчета, които някога са били жени.” И му викам: “О, страхотно.” Как се справяш с това? Как реагираш на снимките си, след като не можеш да ги държиш само за себе си?

РМ: Ами, след като ми отнема толкова дълго, за да избира снимка, имам чувството, че след определен момент някак си се развеждам със снимката и осъзнавам, че тя ще започне свой собствен живот и че вече не става въпрос за мен или за човека на снимката. Както казах по-рано, обичам, когато хората проектират собствените си фантазии върху моите снимки. Искам колекционерът или зрителят да използват въображението си и да стигнат до собствения си извод за това кой е човекът или какво прави.

КО: Спомням си, че чувствах огромна отговорност към общността си. Може би защото работата беше толкова свързана с мен лично, за разлика от някои от по-късните ми работи, просто не ме е толкова грижа за реакциите на хората към портретите на сърфисти или гимназиални футболисти. И все пак ми се струва, че предположенията, които са били влагани в ранните ми портрети и тези на моите приятели, някак ме обезсърчаваха.

Може би затова сменех посоката да снимам магистрала и мини молове и американски градове по малко, защото трябваше да разбере какво означава всичко това за мен в личен план. Така че се чудех дали имаш някои от тези трудности, защото твоята работа е наистина лична, мисля.

РМ: Да, знам за какво говориш. И аз имам същото чувство по отношение на ранните ми работи. Първите три години правене на снимки бяха много лични. Голяма част беше документирането на първата ми сериозна връзка с приятеля ми Марк. И, разбира се, е странно да чуя, че някой притежава такава снимка, защото си казвам: “Уау, ти един вид притежаваш частица от живота ми.” Нали разбираш? Но в един момент спрях. Вероятно след изложбата ми в Уитни. Тази изложба беше наистина трудна за мен, искам да кажа, беше невероятно, но беше такава въртележка и цялото внимание беше побъркващо, така че после просто трябваше да се махна от всичко това. Тогава започнах да снимам в природата. Просто исках да се махна от Ню Йорк за известно време и тогава започнах да режисирам и започнах да дръжжа нещата и да излизам с много конкретни идеи, вместо просто да чакам нещата да се случват и след това да ги документирам. Работите ми оттогава насам са лични по различен начин.

КО: Защото имаш по-голям контрол над тях ли?

РМ: Ами, защото аз започнах да отделям работата си от живота си малко повече. Преди винаги бях с апарат в ръка. Борех се да се опитам да отделя живота и изкуството ми, разбираш ли? Мисля, че сега се справям доста добре, всъщност имам приятели, които не са на снимките ми и аз мога да изляза и да направя разни неща, без да си нося фотоапарата. Наистина съм доволен от това. Искам да кажа, не искам да звучи лошо, явно все още съм изключително свързан с работата си, но това просто вече не са снимки на мен и приятеля ми, докато правим секс. И също така, нещата се промениха, когато хората започнаха да получават пари. Знаеш ли, аз плащам на моделите си и имам един продуцент

сега, и екип. Започнах да си изкарвам прехраната като артист и да приемам, че това е работа.

КО: Работа е. Бях на панел веднъж с един критик и той каза: “Защо го наричат произведение на изкуството? Вие не се ли забавлявате просто?” Искам да кажа, говорих за работата си като изрива, но става въпрос за това, което предизвиква, а не за факта, че си просто там и не работиш усилено.

РМ: Абсолютно. Това, което често чувам от хората, е, че работите изглеждат много безгрижни и лесни, и ако знаеха колко много работа е отишла в това да изглеждат безгрижни и лесни, не биха били в състояние да го поемат. За портретите в тази книга, хората могат да ги гледат и да не знаят колко е отишло в тях изобщо. Те не знаят, че това е двугодишен проект и че това са хора от цял свят, които са подбрани измежду хиляди, че е отнело стотици часове коригиране, за да се открият тези перфектни моменти. Те не знаят колко побъркан е целият процес и колко съм вманиачен в това.

КО: Да, аз просто погледнах този критик и му казах: “Опитайте се да стоите в тъмна стая в продължение на осем часа на ден в продължение на десет дни, за да изкопирате целия обем работи, а след това ми кажете, че просто се забавлявам.” Разбираш ли? Това иска много усилия.

РМ: Определено. Може да изглежда странно, но исках да те попитам, смяташ ли, че апаратът е магия, че правиш нещо вълшебно?

КО: [Смее се] Не мисля, че бих използвала точно тези думи, но определено. Искам да кажа, кой е знаел, че ще прекарам три години на ръба на гимназиално футболно игрище да фотографирам юношеските футболисти? В този смисъл е нещо вълшебно, защото може да ме пренесе от собствената ми реалност в други места, на които никога не бих отишла. Знаеш ли какво прави апаратът за мен? Дава ми право да зяпам.

РМ: Да. Аз се чувствам по същия начин.

КО: И аз наистина съм зяпач. Моят партньор Джули постоянно ми го напомня. Тя вика: “Ти зяпаш.” А аз викам: “Съжалявам. Просто наистина ми харесва начинът, по който изглежда този човек.” Знаеш ли? Аз никога не се уморявам да гледам хората.

РМ: О, аз също.

КО: Едно от любимите ми неща през последните три години е фактът, че станях свидетел на тези гимназиални футболисти. Трябва да кажа, тези снимки наистина ще те побъркат, Раян. Аз правя само по два кадъра на всеки футболист.

РМ: Уау. Харесва ми. Иска ми се да можех да работя по този начин.

КО: Два кадъра, и ако го има, има го. Трябва да е бързо, защото всички те са подредени и всички си подсвиркват един на друг. Знаеш ли, те всички викам: “О, да. Постарайте се да изглежда наистина добре за нея”, като правят каквото правят футболистите. И аз трябва да се опитам да ги докарам дотам, че да не го правят. А те току-що са били на тренировка. Не искам да се мотаят заради тази почти 50-годишна фотографка, която е дошла в гимназията, за да прави снимки. Така че трябва да съм много побърза в това. Но е интересно, защото аз дори не знам какво би означавало за мен да направя 1000 фотографии на един човек. Ще трябва да го пробвам някой път, за да видя какво е усещането.

РМ: Аз ще трябва да опитам да снимам по две и да видя какво е усещането по този начин.

КО: Без музика.

A conversation between Ryan McGinley and Catherine Opie

January 27, 2010

Ryan McGinley: Hi, Cathy. How's your day been?

Catherine Opie: Oh, I've been teaching all day and my brain is like noodles. It's just one of those weeks where it's really intense. How about you?

RM: This week has been insane for me, too. I'm doing the final edit of these portraits, so I've been having 14-hour editing sessions for about ten days now. It takes forever because I shoot between 1,500 to 2,000 photographs of each person.

CO: You're kidding me. That is so intense.

RM: [laughs] I know. I'm a crazy person. But that's the only way I can do it.

CO: Well, let me ask you why. I mean, you end up using one or maybe two portraits of each person at the most, so what is it for you in relationship to that kind of volume?

RM: There's a whole process that I have to go through to get the portrait I'm looking for. I have the person I'm shooting do all kinds of actions, like dancing, running, jumping on a mini-trampoline, walking, talking, sitting, standing, and I use these facial-expression cards, sort of like an acting exercise. Each card has a cartoon face and an emotion written on it that will say, like, "demure" or "jealous" or "surprised." This girl Brandee—who works with me on these shoots and whose photo is in this book—is my "hype girl," you know, like the people in rap videos who stand in the back pumping their fists in the air and dancing to get everyone psyched up. So she stands next to me and encourages the models and keeps them engaged so that I can concentrate on taking the photos. I usually spend about two to three hours with each person, and the whole time it's constant activity. We bombard them with all these elements so that they're too distracted to be self-conscious.

CO: People often argue that portraiture is about the notion of a person's essence being projected to an audience. I'm wondering if you're interested in that at all, or if you're more interested in getting them out of themselves?

RM: I'm interested in both aspects. When some people are photographed, their personalities really shine through and I don't really have to do that much, like if a person has a strong personality I just let them do their thing. On the other hand, even someone who's really shy can be great. Sometimes it feels like you can cut the awkwardness in the air with a knife. But I also want to pull emotions out of people, or offer them activities to get them going, because a lot of the kids come in and they're scared. In most cases it's the first time they've been photographed nude, so all the movement helps get them comfortable and I can draw these gestures and feelings out of them.

CO: You sound like so much fun to photograph with. I don't think that I'm that much fun. [laughs] I mean, I'm thinking, "Wow, trampoline bouncing." I would be horrified to be photographed by you now, but if I were in my 20s, I could see it being really fun. It's interesting how different our processes are. When I started out doing portraits of my friends in the early 90s, I was shooting 4x5 and I was pretty much broke. I had a friend in San Francisco loan me a studio and I could only afford ten sheets of film on each person. I always shot two sheets of the same pose, in case one had a little hair on it or something because at that point there was no scanning, you had to print from negatives. I would spend maybe 45 minutes to an hour with each person. We would go through a series of different poses that I was thinking about. I would say, "OK, lift your chin a little bit. Why don't you turn your head this way a little bit? Look at my finger over here." Click. It's very slow and it's very quiet. I don't even play music. And the portraits end up looking so intimate.

RM: I think that I find intimate moments by shooting so much. That's probably one of the reasons why I do it. But I couldn't imagine shooting somebody without music. That actually happened to us last week. We were shooting some of the final portraits and the receiver broke and I didn't have music for maybe 20 minutes. It was so weird. It felt kind of sexual to me, actually.

CO: Do you want your photographs to be sexy?

RM: Not really. I mean, to me they're not sexy because I know the circumstances in which I'm shooting them and the circumstances are never very sexy. But I think that for other people, they can be sexy. I always try to leave the final image open-ended, so that the viewer can look at it and make up their own story about it. Lots of times people will come up to me and say something like, "Oh, I love that photo where there's been an explosion and they're running from a car accident," and I'm just like, "What photo are you talking about?" I love that people make up their own stories about the photos.

CO: I know. Or they assume something about your personality because of the work that you make. That happens to me a lot. People will end up saying to me, "God, you're so nice." And I'll be like, "What would make you think I wouldn't be nice? Do I have 'asshole' tattooed on the front of my head?"

RM: [laughs] No. But you have "pervert" carved on your chest.

CO: I know. I think that's what a lot of people are worried about, that somehow I would not be nice because I carved "pervert" on my chest.

RM: I have the word "penis" tattooed inside of my mouth.

CO: There you go. [laughs]

RM: I was actually thinking about your "pervert" carving when I got that tattoo. I was definitely inspired by it. Every year on my cross-country trips, my producer gives everyone stick-and-poke tattoos. I don't have any tattoos—I've just never wanted one—but they were like, "We're all getting them so you have to get one, too." So I thought about it for a second and immediately said, "OK, tattoo the word

'penis' inside my bottom lip really big, so that way I'll always have a big penis in my mouth forever." [laughs]

CO: Let's talk about that statement for a moment, because a lot of people have asked me, "Is Ryan queer?" And it seems that in a certain way, you are making work in relationship to the queer community, but people are still unsure about your sexual orientation. What do you make of that?

RM: Well, I guess I don't feel like I have to prove anything. I'm lucky, I was raised in such a positive queer environment that it's just a part of who I am. I had a brother who was gay. He passed away from AIDS in 1995, when I was 17. I was basically raised by him and his friends, who were all drag queens. I would always come into the city and spend weekends with him and his boyfriend at their apartment. And "gay" was never a derogatory term in my house.

CO: Do you find it interesting that people try to pinpoint you as to whether or not you're a queer artist, and that the title seems to be important to people?

RM: Hmm... I mean, I'm so happy to be gay. It's probably my favorite thing about myself. But I don't know how much it translates into the work. I think that my brother dying has affected my work more than being gay does. That was really, really hard for me. He was already sick before AZT became readily available, so it was a really long, drawn-out AIDS death. And I think that, in a way, my work is a response to that, like about really embracing life and going wild and creating photographs in which there's so much energy and so much life being lived. For me it's an escape. Like when I'm looking through the viewfinder, I'm in another place.

CO: That does come through in your work. And you can tell that it's fun, too. What's your relationship to that idea of creating these parties or this atmosphere of experimentation and fun?

RM: On my road trips I always say that we're like a traveling circus. We use so many props, like I have a 20-foot-by-20-foot stuntman fall mat that you inflate and then you can jump from 50 feet onto it. So we jump off cliffs and off trees, pretty much off anything interesting that works. And we have a 16-foot trampoline that we can set up and break down in ten min-

utes. So we'll be driving and I'll see something on the side of the road and just say, "Wow, that looks really beautiful. It's a great sunset and it's a great location. Let's set up the trampoline." We have smoke machines and snow machines, disco balls and all sorts of movie lights that we pack into my trailer, so it really is like a mobile carnival or celebration or something. I do all of this because it's fun, sure, but also because I'm interested in creating these sort of extreme circumstances to make photographs. It translates back to when I was younger, because all I did was skateboard for probably 15 years of my life, from about five years old till 20 years old. I skated every day.

CO: So movement's really important to you.

RM: Yeah. It's all about movement, and it's about making something out of nothing. I mean, that's what skateboarding is. You find a handrail, a curb, or a ledge, these places that were meant for something else, and then you use them in a way they weren't intended to be used to express your creativity. You make them your own. And I think about photography in the same way. It's about finding these great places to make photographs.

CO: I have to ask you this question just because I'm curious. You could probably have your pick of people to have a conversation with for this book. What was it specifically that made you reach out to me?

RM: Because I love your photos, of course. And especially for this portrait project, I found so much inspiration in your photographs. One thing that I looked at a lot while doing these portraits is your Dyke Deck.

CO: [laughs] Oh yeah, the Dyke Deck. That was actually really fun. Every once in a while, my sense of humor comes out in my work, but very rarely.

RM: I remember when I first got it, I couldn't stop flipping through the deck. I loved looking at all the different types of characters. You know, I can be kind of obsessive. I used to take Polaroids of everybody who ever came into my apartment. From 1998 to 2003, I think I made over 10,000 Polaroids of people in my apartment, and I would put them all up on my walls. It was an obsession with collecting these pictures of people that goes all the way back to childhood, when I was an avid baseball-card collector.

CO: So in a way, photography for you is not only about putting the image out in the world, but it's also an archive, a personal collection.

RM: Exactly. I have always been an obsessive collector. The Polaroids were also about defining and representing this community of my friends. And that's something else I love about your photos, your sense of community is really beautiful and important.

CO: Oftentimes when people discuss you, they talk about Nan Goldin and Larry Clark, but I actually see your work very differently from theirs. I look at your work as a sense of play, as this almost nostalgia for freedom that comes out of the 60s, like a remembrance of hippiness. You're making this incredible, permissive work about the notion of freedom within the landscape, post-AIDS. When I look at Nan and Larry's work and the way that they're dealing with the body, it seems to be a sadder set of circumstances.

RM: That's true—we are from different generations. But I'm glad you said that because I feel like if I get compared to Nan Goldin and Larry Clark again, I'm going to buy a gun and start shooting people. [laughs] Of course when I first starting making photographs, I was hugely inspired by them. I was young, running around the city on drugs, photographing my friends doing graffiti on rooftops and hanging out in bars, and I wanted to document my life like they had. But that was so long ago. I still love their work, but I've gone off on a very different path over years.

CO: Let's talk about the new portraits. Let's talk about the move from the big cross-country journeys and the caves. I feel like that part of your work is steeped in a nostalgia for freedom that even dates back to the 19th century. Like I look at your work sometimes and I think about F. Holland Day. You know, there's this kind of history within it. But now you're going into the studio, and you've stripped away everything except for the person, the nude. What is it about the body for you in terms of wanting to show it without clothing? In a place like a studio, where the person is already stripped from all context, what is your interest in the body and in representing it?

RM: Well, I want my photos to look timeless. I love making a photograph where you can look at it and you can't tell if it was made five weeks or 50 years

ago. That's why I always use archetypal landscapes and now the studio. And just in terms of photographing people without clothing on, for me, the best part of my job is that I get to see people naked. [laughs] I love seeing their bodies. I love finding someone who I want to photograph and approaching them and asking them to pose for me. I generally get a good response. And then it's so exciting to think, "I'm going to photograph that person nude in less than a week." I don't know, I just love that. It's like having x-ray vision.

CO: Do you have a cutoff age of people you photograph?

RM: No, but it tends to be people in my generation or younger. I think the majority are around college age. I love that age because they're so optimistic. They're at an age where anything is possible and that sensibility and all their energy gets injected into the work. They're so excited. I have a girl who casts full-time for me, and her job is to go all over the world to rock festivals and to art schools to find me models. I love to photograph artists and kids who are really into music. I'd say probably 99 percent of the people in my photographs are artists or musicians or involved in something creative. And another thing about the people I choose to photograph is that everyone resembles the way that my brothers and sisters looked when I was a child. That's a really big part of my work and informs my aesthetic.

CO: So in a certain way, it's all a self-portrait.

RM: Yeah, in a way it is.

CO: That makes sense in terms of the nostalgic quality in your work. What would you say your relationship is to nostalgia?

RM: Well, I'm the youngest of eight kids. My youngest brother is 11 years older than me, and my oldest brother is 18 years older than me. Basically, my mom had seven kids in seven years, and then she had me 11 years later. According to my mother, I was a surprise from the Baby Jesus. [laughs] My brothers and sisters raised me and I idolized them and their friends. All my best childhood memories revolve around them and the nostalgia I feel for them is definitely present in my work.

CO: I want to ask you about your connection to your photos. One time I had a collector say to me, "Oh, I have Mike and Sky, 1993, hanging over my toilet, so when somebody comes and pees, they're looking at these two guys who were once women." And I'm like, "Oh, great." How do you deal with that? How do you respond to your images after you can't hold them just for yourself?

RM: Well, since it takes me so long to pick a photograph, I feel like after a certain point I sort of divorce myself from the image, and I realize that it's going to take on its own life and that it's not about me or the person in the photo anymore. Like what I was saying before, I love when people project their own fantasies onto my photos. I want the collector or viewer to use their imagination and come to their own conclusion as to who the person is or what they're doing.

CO: I just remember that I felt a huge responsibility to my community. Maybe because the work was so connected to me personally, unlike some of my later work—like, I'm not too concerned about peoples' reactions to the portraits of surfers or high school football players. But I guess the assumptions that were placed on the early portraits of myself and my friends were kind of daunting for me to deal with. That's probably why I shifted to doing freeways and mini-malls and American cities a little bit, because I had to figure out what this all meant to me on a personal level. So I was wondering if you have any of those quandaries because your work is really personal, I think.

RM: Yeah, I can relate to that. I feel that way with my early work, too. The first three years of taking photos were all very personal. A lot of it was documenting my first serious relationship, with my boyfriend, Marc. And sure, it's strange to hear about someone owning a photo like that, because I'm like, "Wow, you kind of own a piece of my life." You know? But there was a certain point that I stopped. Probably after my exhibition at the Whitney. That show was really tough for me—I mean, it was incredible, but it was such a whirlwind and all the attention was such a mindfuck that afterward I just needed to get away from it all. That's when I started to shoot in nature. I just wanted to get away from New York for a little while, and that's when I started directing and started

making things happen and coming up with really concrete ideas instead of just waiting for things to happen and then documenting them. The work from then on is a different kind of personal.

CO: Because you have more control over it?

RM: Well, because I started to separate my work from my life a little bit more. Back then I would always have my camera in hand. I would struggle to try to find a separation between my life and art, you know? I think I'm doing a pretty good job now, like I actually have friends who aren't in my photographs, and I can go out and do things without bringing my camera. I'm really happy about that. I mean, I don't want it to sound bad—obviously I'm still extremely connected to my work, but it's just not pictures of me and my boyfriend having sex anymore. And also, things changed when people started getting paid. You know, I pay my models, and I have a producer now and a crew. I started to make a living as an artist, and I started to accept that being an artist is a job.

CO: It is a job. I was on a panel one time with a critic, and he said, "Why do they call it artwork? Don't you guys just play?" And I mean, I talked about your work as being playful, but it's about what it evokes, not the fact that you're just out there not working hard.

RM: Totally. What I get a lot from people is that the work looks very carefree and easy, and if people knew how much work went into it to make it look so carefree and easy, they wouldn't be able to handle it. With the portraits in this book, people could look at them and not know what went into it at all. They wouldn't know that this was a two-year project and that it's people from all around the world who have been hand-picked out of thousands, that it took hundreds of hours of editing to find these perfect moments. They wouldn't know how crazy the whole process is and how obsessive I am about it.

CO: Yeah, I just looked at that critic, and I said, "You try standing in a darkroom for eight hours a day for ten days, printing out an entire body of work, and then you tell me I'm just having fun." You know? It takes a lot of energy.

RM: Definitely. This may seem weird, but I wanted

to ask you, do you feel like the camera's magic—that you're holding magic?

CO: [laughs] I don't think I would use those words exactly, but definitely. I mean, who knew that I would spend three years on the edge of a high school football field photographing teenage football players? In that way, it is kind of magical, because it can transport me from my own reality into other places that I would never get to go. You know what a camera does for me? It gives me permission to stare.

RM: Yeah. I feel the same way.

CO: And I really am a starrer. My partner, Julie, is constantly reminding me. She's like, "You're staring." And I'm like, "I'm sorry. I just really like the way that person looks." You know? I never get tired of looking at people.

RM: Oh, me neither.

CO: One of my favorite things in the past three years is the fact that I've gone and I've stood witness to these high school football players. I have to say, those photographs, it's going to really freak you out, Ryan. I only take two frames of each football player.

RM: Wow. I love it. I wish I could work like that.

CO: Two frames, and if it's there, it's there. It has to be quick because they're all lined up and they're all catcalling each other. You know, they're all like, "Oh, yeah. Make it look real pretty for her," like doing whatever football players do. And I have to try to get them to a place where they're not doing that. And they've just been in practice. They don't want to stand around for this almost-50-year-old woman photographer who's come to their high school to take pictures. So I have to be really fast about it. But it's interesting, because I don't even know what it would mean for me to take 1,000 photographs of one person. I'm going to have to try it one time and see what it feels like.

RM: I'll have to try shooting two and see what that feels like.

CO: With no music.

Джон Келси

2010

Свежите, обтекаеми тела, които виждаме поставени по време на скок от висока скала, насложени с оргазмични изблици на фойерверки или уловени от светкавицата заг The Hole или някой друг клуб в центъра на града, са новите мобилни устройства, и го знаят. Разсъблечена и предаваща на живо в Ню Йорк между Войната в залива и 9.11, това е същата плът, която се появи на страниците на Vice и в първите реклами на American Apparel. Тук се натъкваме на един специфичен, абстрактен – специфично абстрактен вид голота, която се самоопосредства и е винаги свързана с устройство като лаптоп или смартфон. Радикално разпръснати и свързани във времето и пространството, моделите от снимките са информация в дънки и без дънки, постоянно мобилизирани в самокомуникаращата се мрежа, която някои наричат кибер капитализъм. Този Манхатън, който те познават, е същият онзи абстрактен Манхатън, който започна да се появява, когато антените на клетъчни телефони и камери за наблюдение бяха систематично интегрирани в градската инфраструктура, заедно с безкрайните потребителски възможности за персонализиране на нашите индивидуални начини на живот. Тогава голотата най-накрая стана каквато-и-да-е-голото, тъй като внезапно бидейки навсякъде, тя беше и внезапно никъде – в реклама или в пещера, на пътя или на екран,

където и да е.

Когато деца и камери се появяват в поле или гора, природата става продължение на метрополиса. Тя е също непосредствено продължение на нашата нова, забързана, метрополисна голота. Скачайки в американските пейзажи, тези модели са далечни наследници на Ив Клайн, чийто Скок в празното днес може да се пусне в търсачка като всичко друго – котета с хитлерски мустак, вагината на Бритни и т.н. Но празното, в което скачаме днес, е хипер продуктивният, никога-неработещ въздух на съвременното работно място, от който в този момент не се вижда никакъв възможен изход.

Веселим се в безгрижното и същевременно тревожно пространство на тотална комуникация. Да продължим, накъде? Няма значение, защото сега се справяме и без хоризонти: ние циркулираме. Вероятно днес това, което скача, е самата празнота. И в тези образи социалната и географската разпръснатост/свързаност се визуализират като гладък, татуиран и гол живот, избягал на свобода. Тук, като насън, бягането е странно... като летене: телата изглеждат плаващи, като в състояние на замръзнало движение. Носещи се в нощното небе и в осветената празнота на някоя пещера, те са индивидуални примери на množащата се, носена от въздуха някаквост-

си, манекени на анонимността на нашата обща абстракция.

Сега всеки жест и всеки момент е винаги и едновременно вече опосредстван и опосредстващ. Какво може да направи едно тяло в пространство, така абстрактно и безкрайно като това? То може да скача, да пада, да бяга, да чука, да се носи, да бъде снимано...

Очевидната радост от бягането в полето и във визъора е каквато-и-да-е-радост от самоопосредстващата се голота. И ако в тези образи медиацията сякаш е открила своето свежо и реално тяло, възможно е също самите образи сега да разчитат на такива тела да свършат тяхната нематериална работа на медиация. Фотографиите бягат и летят с децата и обратното, произвеждатйки и продължавайки метрополуса. Тяхната специфична красота се дължи на ефекта на нулева гравитация, която превръща телата в течност или светлина. Образ: няколко тела се носят като едно, тежат заедно. Течната светлина, която понякога избухва в нощното небе и понякога изцапва и дава цвят на цялото пространство на образа, е корозивна и екстатична, тя кара голотата да изпълне, като същевременно я измества в дизайнерска програма и в хоризонталния обхват на нашата обща имидж банка. Тези деца изглеждат излъчени

или прожектирани във фотографиите. Друг образ: в гората през нощта, светкавицата на фотоапарата улавя природата (гървета, деца) като в момент на парти, където гората се превръща в някакъв купон или задна стая за анонимна свалка. Съвременното отношение между камерата и тялото включва нова увереност в медиацията, която приема почти договорна форма: съгласяваме се да станем част от програмата на камерата и да функционираме в нейните рамки. Бидейки продължение на камерата и нейната програма, произвеждаме образ чрез нашето движение в рамките на едно работно пространство, което непрестанно се опитва да прескочи отвъд собствените си пространствено-времеви координати. В съвременното воюване обезчовечени, дистанционно управлявани гронове изпълняват подобна функция, като удължават както възприемането, така и пространството на войната.

Десетилетия след сексуалната революция и СПИН, днес ние можем да сме вирусни (viral), без всъщност да се докосваме и без каквото и да е физически риск. В нашата неустова разпръснатост/свързаност ние сме екстатично разюздани на нивото на езика и образа. Междувременно, докато се разпространяваме като клока чрез множество канали, обитаващи все по-широки честоти и

скорости, всекидневната комуникация става все повече порнографска. Сексването например или създаването на собствена страница във Facebook или OK Cupid, споделянето на файлове, публикуването на списък с приятели или неща, които харесваме, Flickr снимките, които непрекъснато качваме от дълбините на партито или каквото там правим, докато предаваме нашата лична информация в този комуникационен въздух. Не казвам, че това са порнографски образи, само че са произведени при порнографски условия и че днес порнографията е загубила всякаква отличителност от средствата на нашата всекидневна комуникация. Ние винаги се предлагаме, винаги на екран, винаги изтичаме и нашата нова голота подлага свежото тяло на толкова много излагане и свързаност. Но ние все пак оставаме някак си невинни в нашата разлюзваност. Емотиконът е емблемата на нашето невинно, разлюзвано, свободно и безспирно изтичане. Нашата нова голота е безгрижна и генерична като емотикон.

Ние сме мобилните компоненти на една абстрактна машина, която интегрира нашите жестове и потенциали в затворения цикъл на нейната автоматична интелигентност. Голямото животно се излъчва от лещите на фотоапарата и електронните схеми, които съхраняват и предават нашата информация, както и програмите, които организират,

комбинират и настройват образите, които сме. През това време машината става по-умна от нас. През това време ние използваме и участваме в нейната интелигентност. Не само образите, но и езикът, и самият живот са разработвани в програмата, която изглежда да има твърде общо с дизайна. Независимо дали го знаем, или не, ние сме дизайнерите на нашия свят във всеки един момент.

Голямата програма би трябвало да бъде най-компресираната и съкратена формулировка на тази абстрактна машина. И ако в тези образи голотата младеж се появява оплискана с кал или издраскана от клони на дърветата, то е само да докаже, че нашата абстракция е съвсем реална. Като фермери след дълъг ден в полето, тези стройни тела носят знаците на своето безгрижно приключение с горда радост. Има някакво мъчаливо достойнство в тези образи, което странно напомня мъжете и жените от фотографите на странстващи планинци на Уолкър Евънс от времето на Голямата депресия. Ние също сме странстващи хора, търсещи някоя Калифорния, която да наречем свой дом. Продължаваме напред, гладки като жребец, нашата нова голота пътува със скоростта на светлината и в работа, и в игра (вече не сме сигурни къде свършва едното и започва другото), търсейки все по-оптимистични, радостни състояния на оживление.

John Kelsey

2010

The fresh, streamlined bodies we see posed in mid-leap from a high rock, superimposed with orgasmic bursts of fireworks, or captured naked in a flash in the back of The Hole or some other downtown club, are the new mobile devices and they know it. Stripped down and live streaming into New York between the Gulf War and 9-11, this is the same skin that showed up in the pages of *Vice* and in the first American Apparel ads. Here, we encounter a specific, abstract, specifically abstract kind of nakedness that's self-mediating and always hooked up to an apparatus like a laptop or a smart phone. Radically dispersed and connected in space and in time, these models are information in jeans or without jeans, perpetually mobilized within the self-communicating network that some call "cybercapitalism." And the Manhattan they know is the abstract one that began to appear when cell phone antennas and surveillance cameras were systematically integrated into the urban infrastructure, along with infinite consumer options for customizing our individual lifestyles. This was when nakedness finally became whatever-naked, because by suddenly being everywhere it was suddenly also nowhere - in an ad or in a cave, on the road or on a screen, wherever.

When kids and cameras show up in a field or a forest, nature becomes an extension of the metropolis. It's also an immediate extension of our new sped-up, metropolitan nudity. Leaping into American landscapes, these models are the distant progeny of Yves Klein, whose *Leap Into the Void* is now as searchable as anything... kittlers, Britney's vagina, etc. But the void we're leaping into today is the hyper-productive, never-not-working air of the contemporary workspace, from which no exit seems possible at this point. We frolic in

a carefree and at the same time anxious space of total communication. Go forth where? It doesn't matter, because now we manage without horizons: we circulate. Perhaps it's the void itself that leaps today. And in these images, social and geographical dispersion/connection is visualized as smooth, tattooed, naked life on the run. Here, as in a dream, running is strange... closer to flying: bodies appear buoyant, as if in a state of suspended animation. Floating in a night sky or within the illuminated void of a cavern, they are individual examples of a swarming, airborne whateverness, modeling the anonymity of our common abstraction. Now every gesture and each moment is always already both mediated and mediating. What can a body do in a space as abstract and endless as this? It can leap, fall, run, fuck, float, be photographed...

The evident joy of running in a field and in a viewfinder is the whatever-joy of self-mediating nudity. And if, in these images, mediation has seemingly found its fresh and actual body, it's also possible that images themselves now rely on such bodies to do their immaterial work of mediation. The photographs run and fly with the kids and vice versa, producing and extending the metropolis. Their specific beauty involves the zero gravity effect of bodies becoming like liquid or light. Image: several bodies flow as one, streaming together. The liquid light that sometimes bursts in the night sky and sometimes stains and colorizes the entire space of an image is corrosive and ecstatic, making nudity show up while at the same time displacing it within a design program and within the horizontal spread of our general image bank. These kids seem beamed or projected into the photographs. Another image: in a forest at night, the camera flash captures

nature (trees, kids) in a party-like moment where the woods become a sort of rave or backroom for anonymous hooking up. The contemporary relationship between camera and body involves a new confidence in mediation, taking an almost contractual form we agree to become part of the camera's program, making ourselves functional within it. Extending the camera and its program, we produce an image via our movement within a workspace that is constantly leaping beyond its own spatiotemporal coordinates. In contemporary warfare, unmanned, remotely operated drones perform a similar function by extending both perception and the space of war.

Decades after the sexual revolution and in the wake of AIDS, we now experience the possibility of going viral without actually touching and without physical risk. In our rampant dispersion/connection, we are ecstatically promiscuous at the level of language and image. Meanwhile, as we spread like gossip through multiple channels, inhabiting increased bandwidths and speeds, everyday communication becomes more and more pornographic. Sexting, for example, or making our own page on Facebook or OK Cupid, file sharing, posting a list of friends or things we like, the Flickr photos we upload from the depths of the party, or whatever we are constantly doing when we transmit our personal information into this communicating air. I'm not saying these are "pornographic" images, only that they are produced under pornographic conditions, and that nowadays pornography has lost any distinction from the means of our daily communication. We are always putting out, always on screen, always leaking, and our new nakedness puts a fresh body on so much everyday exposure and con-

nection. But we also remain somehow innocent in our promiscuity. The emoticon is the emblem of our innocent, promiscuous, free and unstoppable leaking. And our new nakedness is as easy-going and generic as an emoticon.

We are the mobile components of an abstract machine that integrates our gestures and potentialities within the automatic intelligence of its feedback loops. Naked life streams through the camera's lens and the circuitry that stores and transmits our information, as well as the programs that organize, combine and adjust the images we are. Meanwhile, the machine becomes smarter about us. Meanwhile, we use and participate in its intelligence. And it's not only images but also language and life itself that are elaborated within a program that seems to have everything to do with design. Whether we know it or not, we are designing our world, every step of the way. Naked/program would be the most compressed and abbreviated formulation of this abstract machine. And if, in these images, naked youth shows up splattered with mud or scratched by tree branches, it's only to prove its nudity, to show that our abstraction is also real. Like farmers after a long day in the fields, these slim bodies wear the signs of their carefree adventuring with prideful joy. There is a sort of mute dignity in these images that strangely recalls the men and women in Walker Evans' Depression era photographs of itinerant hillbillies. We too are a displaced people, looking for a California we can call our own. Going forth, smooth as jpegs, our new nudity travels at the speed of light in work and in play (no longer sure where the one ends and the other begins), seeking ever more buoyant, joyful states of animation.



Алго, 2010
Сребърно-желатинова технология
34,3 x 45,7 см
С благодарност на галерия Рудолф Янсен, Брюксел

Algo, 2010
Gelatin Silver Print
34,3 x 45,7 cm
Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Brussels



Лили (Посинено око), 2005

C-принт

121 x 182 cm

C благодарност на галерия Рудолф Янсен, Брюксел

Lily (Black Eye), 2005

C-print

121 x 182 cm

Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

Дясно /Right:

Том (Въжена стълба), 2010

C-принт

50.8 x 38.1 cm

C благодарност на Росалба Астор

Том (Rope Ladder), 2010

C-print

50.8 x 38.1 cm

Courtesy Rosalba Astore





Окапани стъпала, 2013

C-принт

43 x 63,5 см

С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Drip Feet, 2013

C-print

43 x 63,5 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:

Испански мъх, 2013

C-принт

282 x 190 см

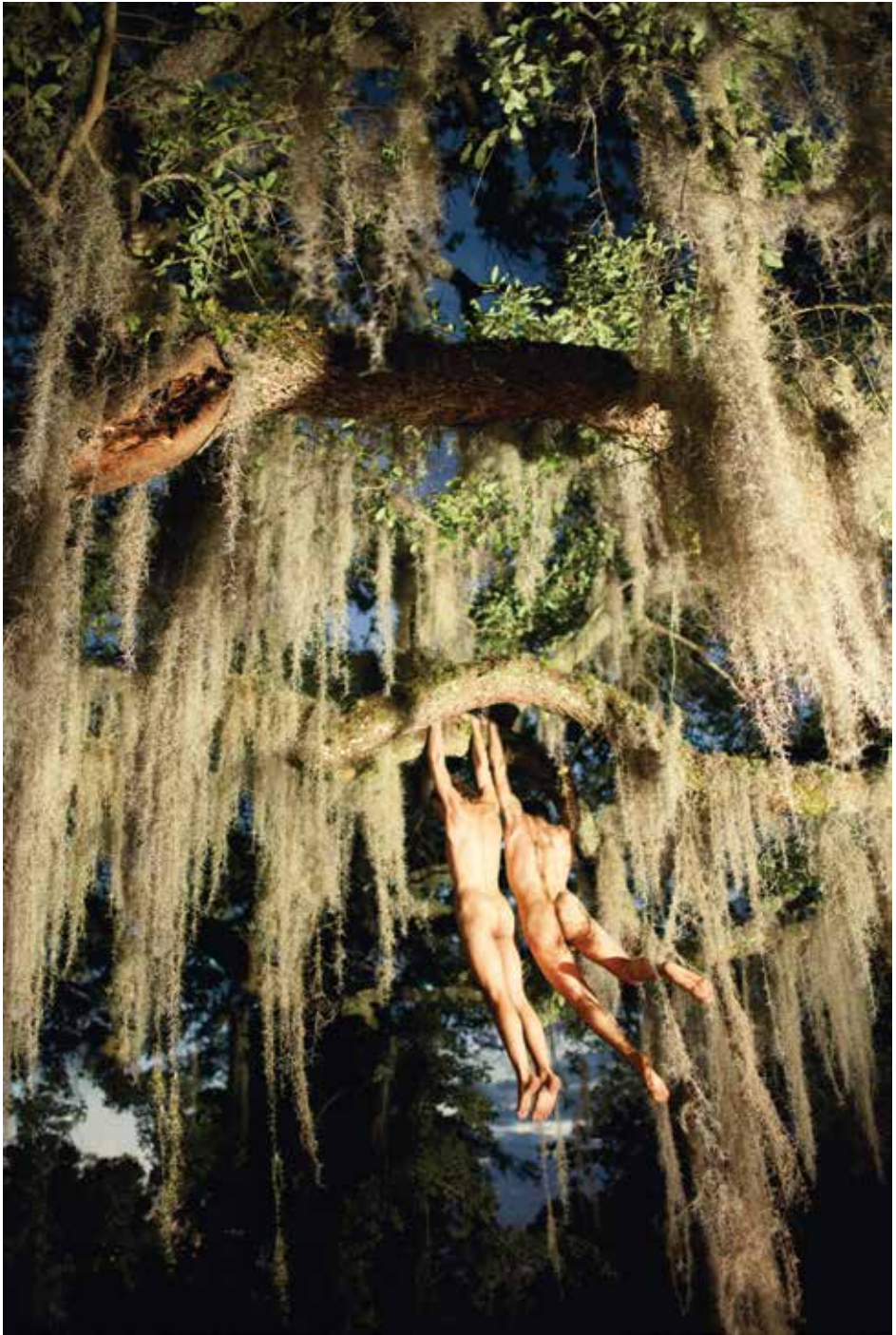
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

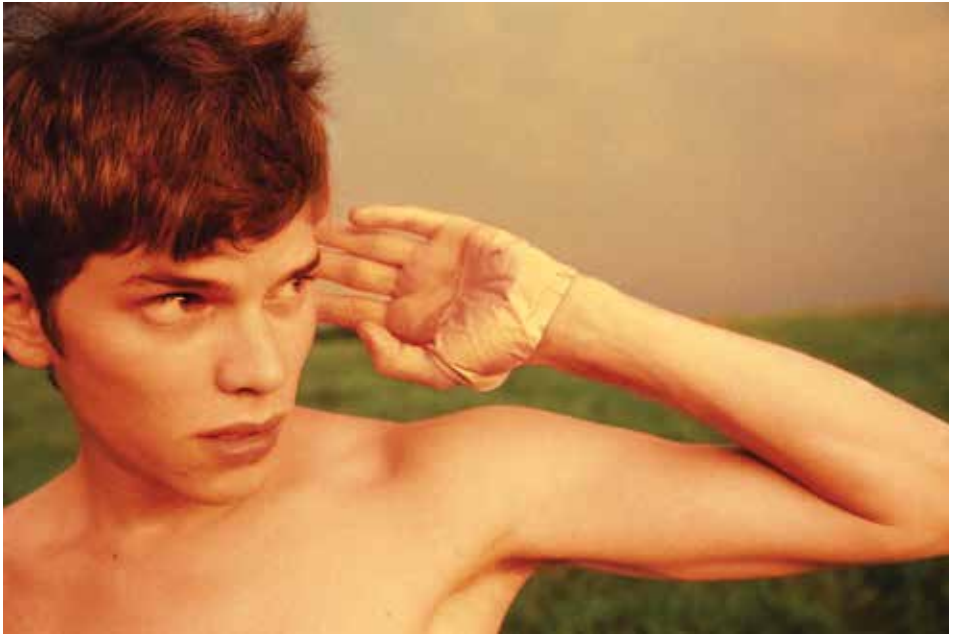
Spanish Moss, 2013

C-print

282 x 190 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Иван, 2013
С-принт
161 x 237 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Ivan, 2013
С-print
161 x 237 cm
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:
Крис (Клони), 2013
С-принт
191 x 130 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Chris (Split Branches), 2013
С-print
191 x 130 cm
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Рус Олеандър, 2013
С-принт
80 x 118 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Blonde Oleander, 2013
С-print
80 x 118 см
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:
Шейн, 2013
С-принт
118 x 80 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Shane, 2013
С-print
118 x 80 см
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Без глава (Виолетово), 2013
С-принт
161 x 237 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Head Off (Purple), 2013
С-print
161 x 237 см
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:
Шарлот (Пясьчни гюни), 2013
С-принт
118 x 80 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Charlotte (Sand Dunes), 2013
С-print
118 x 80 см
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Търкаляне в пясъка, 2013

C-принт

190 x 282 cm

С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Sand Rollers, 2013

C-print

190 x 282 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:

Дъсти, 2013

C-принт

63,5 x 43 cm

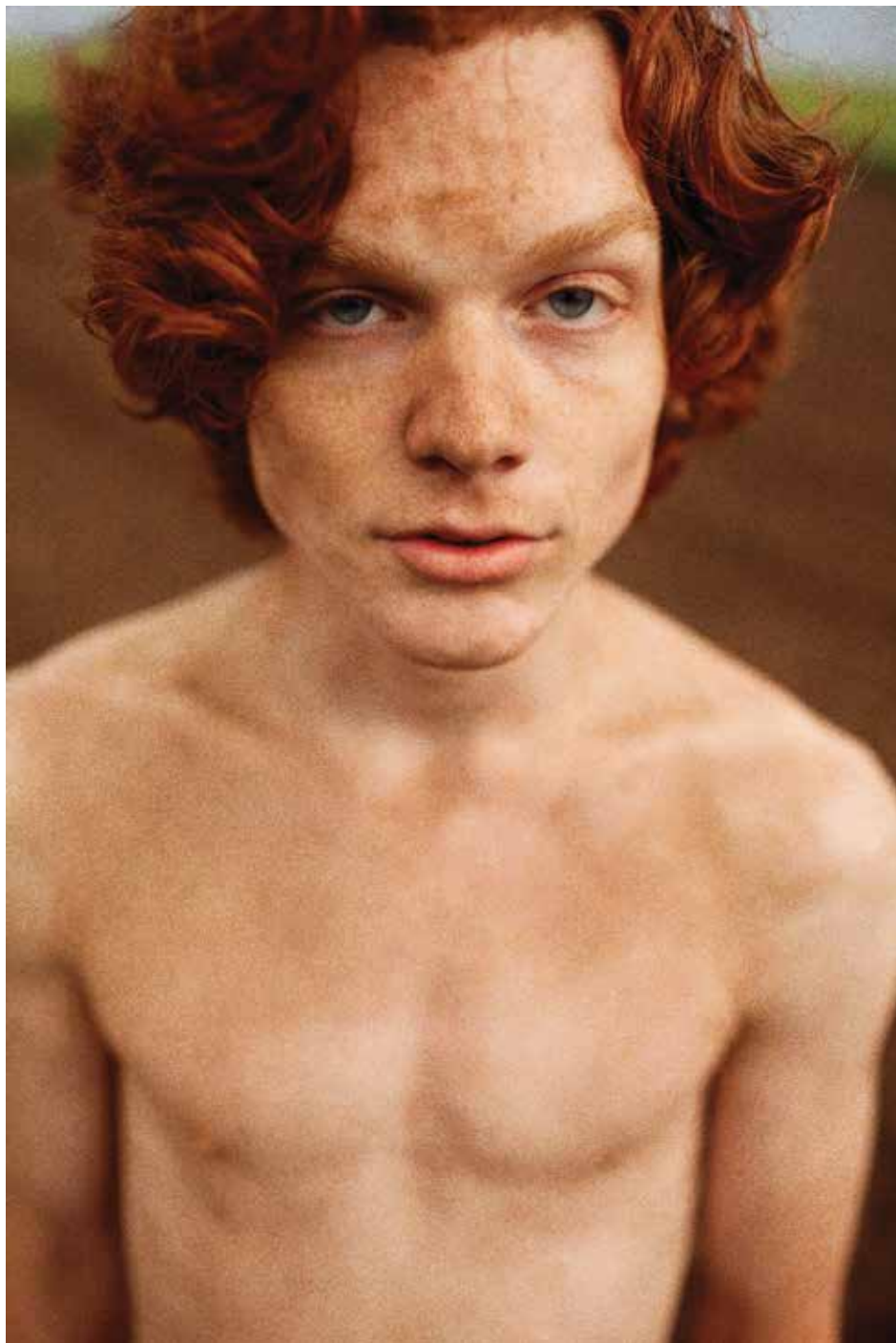
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Dusty, 2013

C-print

63,5 x 43 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)



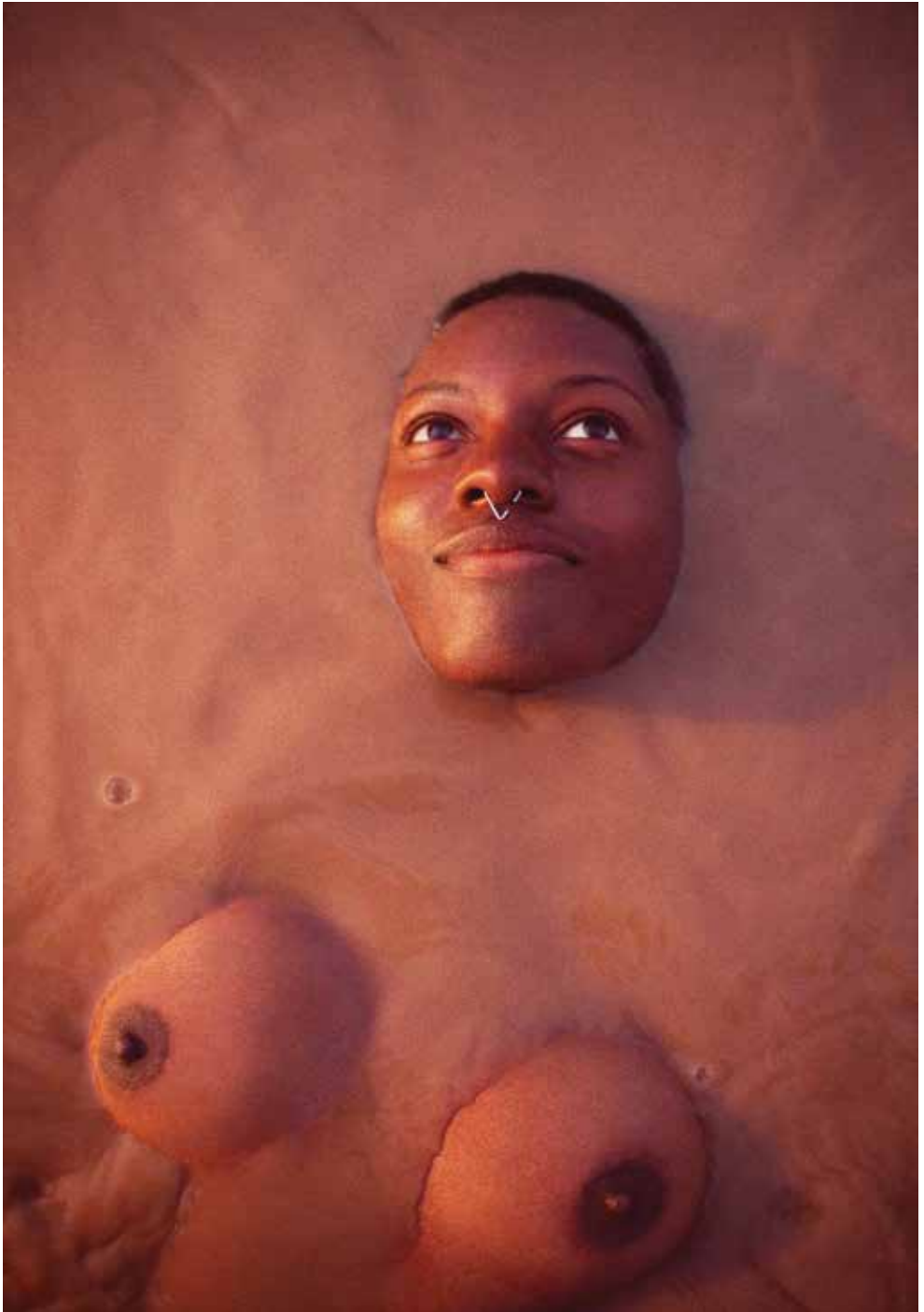


Петра (Части), 2013
С-принт
190 x 282 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Petra (Pieces), 2013
C-print
190 x 282 cm
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:
Девин (Рио Гранде), 2013
С-принт
118 x 80 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Devin (Rio Grande), 2013
C-print
118 x 80 cm
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Воден плам, 2013

C-принт

190 x 279 cm

С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Wet Blaze, 2013

C-print

190 x 279 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)

Дясно/Right:

Звездни очи, 2013

C-принт

237 x 161 cm

С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Starry Eyes, 2013

C-print

237 x 161 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)





Пийрсинг (Поляна), 2013

C-принт

80 x 118 cm

C благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Pierced (Lawn), 2013

C-print

80 x 118 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)



Сузана (Блатни клечки), 2013
С-принт
161 x 237 см
С благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Susannah (Swamp Sticks), 2013
С-print
161 x 237 cm
Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)



Петра (Бял жребец), 2013

C-принт

130 x 191 см

C благодарност на галерия Перотан, и галерия Тийм

Petra (White Stallion), 2013

C-print

130 x 191 cm

Courtesy Galerie Perrotin and Team (Gallery, inc.)



AMERICA FOR BULGARIA
FOUNDATION

Фондация Америка за България

*Посетете сайта ни,
за да научите повече
и да изтеглите брошура
за дейността ни през годините.*

www.americaforbulgaria.org