

**Цочо Бояджиев**

---

**ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА**  
**ЛЕКЦИОНЕН КУРС**

София, 2014

На корицата е използвана снимка на Николай Трейман

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Цочо Бояджиев, автор, 2014

© Издателство „Изток-Запад“, 2014

ISBN 978-954-321-461-7

**ЦОЧО  
БОЯДЖИЕВ**

**ФИЛОСОФИЯ НА  
ФОТОГРАФИЯТА  
ЛЕКЦИОНЕН КУРС**





Николай ТРЕЙМАН  
(ведещ редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ  
Катерина ГАДЖЕВА

- №1 Петер Гаймер *Теории на фотографията*
- №2 Волфганг Улрих *История на неостротата*
- №3 Сюзан Зонтаг *За фотографията*
- №1 Цочо Бояджиев *Философия на фотографията*

## СЪДЪРЖАНИЕ

Няколко пояснителни думи .....	7
Първа лекция. <b>Какво ще разбирате под философия на фотографията.....</b>	9
Втора лекция. <b>Обектът на фотографията .....</b>	25
Трета лекция. <b>Фотографският образ.....</b>	51
Четвърта лекция. <b>Видимо/невидимо, присъствие/отсъствие.....</b>	71
Пета лекция. <b>Субектът във фотографията .....</b>	97
Шеста лекция. <b>Фотоапаратът.....</b>	131
Седма лекция. <b>Рисуване със светлина.....</b>	151
Осма лекция. <b>Фотографското пространство .....</b>	173

Девета лекция.

**Движението във фотографията.....** 205

Десета лекция.

**Времето и паметта .....** 217

Литература..... 239

## Няколко пояснителни думи

Представеният по-долу текст представлява лекционен курс в най-буквалния смисъл на думата. Неговото предназначение е да въведе студентите в тематиката на съответната дисциплина и да предложи един възможен прочит на проблемите, свързани с естеството на „фотографското“. Тези проблеми, прочее, са обсъждани интензивно в рамките на избираемата дисциплина „Философия на фотографията“, предлагана вече в продължение на няколко години на студентите по философия и водена съвместно с изкуствоведката Катерина Гаджева и фотографа Николай Трейман. Както е присъщо на един академичен курс лекции, изложението черпи охотно идеи и примери от – впрочем многобройни – изследвания върху теорията и философията на фотографията, както и от писмените свидетелства на някои от най-значимите майстори на жанра. Единството и органичността на текста са, надявам се, съхранени в резултат на усилието да бъдат удържани поне две водещи тези, които могат да бъдат формулирани съвсем лапидарно по следния начин. Първо, че фотографията, която е един сравнително нов визуален език, се опира в голяма степен на някои предмодерни (и същевременно – парадоксално – хипермодерни) светогледни представи. Второ, че

фотографското изображение възниква като резултат от съвместната инициатива и балансираното взаимодействие на различните „актанти“ (Бруно Латур), сиреч едновременно на обекта, техническото средство, фотографа и зрителя.

Разбира се, аз гледам на този текст най-вече като на провокация за продължаването на дискусията за природата на фотографията, за нейното своеобразие и за различеността ѝ от другите изобразителни стратегии. Надеждата ми е, че след като придобием известна яснота относно тази природа, ние ще съумеем и по-основателно да осмислим както социалния, така и собствено естетическия начин на нейното функциониране.

*25 май 2014 г.*



Първа лекция

## Какво ще разбирате под философия на фотографията

Начевайки да размишляваме върху предмета, който с известна условност можем да наречем „философия на фотографията“, ние се захващаме с една като че неосъществима задача. Двете понятия в горното съчетание изглеждат трудно съотносими едно с друго, но те и сами по себе си са достатъчно неопределени, та в заедността си да очертаят някакъв що-годе отчетлив смислов контур. На първо място ние сме изключително затруднени да кажем, какво собствено представлява философията. Нейната *предметна област* е максимално размита, доколкото – строго погледнато – сме в състояние да говорим философски за всеки, дори за наглед най-нищожния и малозначим предмет. Когато в Платоновия диалог „Парменид“ младият Сократ дава израз на съмнението си доколко може да има идеи – а следователно и общозначими понятия – за низменни и недостойни неща като ноктите или калта, мъдрият Парменид отдава това съмнение на неговата неопитност и незрялост. Философията е мъжествено занимание, а мъжествено е усилието да проумееш всич-

ко. Изкусително е от друга страна да разпознаем философията чрез нейния *метод*, сиреч да я разпознаем като духовна дейност, безусловно отдадена на логоса, просто като разумно разсъждение. Но това, от една страна, би я разтворило практически безостатъчно в океана на научния дискурс изобщо, а, от друга, такава чисто разсъдъчна би била единствено някаква прекомерно стилизирана философия, „изчистена“ откъм страст, реторика, интуиция, ерос. Най-сетне философията не притежава и идентифициращ я в достатъчна степен телос, еднозначно определима *цел*, защото и в това отношение спектърът на възможните цели на философстването е достатъчно широк и смътен – знанието, щастието, добродетелността, социалната пригодност, житейското преуспяване. Разбира се, самò по себе си всяко от тези „оправдания“ на порива към философстване е оспоримо, а опитите за хитроумното им съчленяване от типа на Сократовото „добродетелта е знание“ или на Бейкъновото „знанието е сила“ се натъкват неизбежно на унилата библейска максима: „Който трупа познание, трупа тъга.“ Така че с какво собствено се занимаваме, когато упражняваме благородната дейност на философията?

Не по-малко травматичен е и въпросът относно втората съставка на горното съчетание. Какво, наистина, е фотографията? Рисуване със светлина, гласи най-простият и естествен, „етимологическият“ отговор (думата „фотография“ е използвал изглежда пръв заселилият се в Бразилия французин Антоан Еркюл Флоранс, който открил независимо от Дагер и Ниепс процеса на създаване на образи с използването на светлина

и химически субстанции). Но дори това натрапващо се и като че най-очевидно определение е подвъпросно. Когато се заемат да опишат фотографския отдел на Парижкото изложение през 1900 г., Алфонс Даван и Морис Буке предлагат следната формулировка: „Под общото обозначение фотография разбираме *всички способности* [курсивът мой], които позволяват да постигнем чрез видими или невидими за окото лъчи съзнателно получен и траен образ на реален предмет.“ Това ще рече, че причината за получаването на фотографския образ следва да бъде търсена не единствено в светлината, а като такава трябва да бъде разглеждано и изобразителното въздействие на невидимите лъчи, като например рентгеновите такива, редиоактивното лъчение или електричеството. При това приведената дефиниция включва в ареала на фотографското единствено *съзнателно получените образи* (така че от него отпадат спонтанно появилите се върху растения, платове, човешка или животинска кожа изображения), които имат определена *продължителност* на съществуването си и които са не безпредметна следа или прост ефект от физико-химичен процес, а представляват *разпознаваемо изображение* на фотографирания предмет. Така че с охота привежданата квазиетимологична дефиниция е подвеждаща със своята простота и еднозначност, доколкото самият описван чрез нея феномен е далеч по-многосмислов и по-комплицирани. Впрочем, в самата квазиетимология е скрита уловка. Защото глаголът *graphō* може да означава наистина „рисувам“, но изходното му значение е все пак „пиша“, „изписвам“. И тогава

наистина ли фотографът просто „рисува“ образи или „изписва“ и нещо отвъд образа – разказва история или изявява смисъл? Наистина ли фотоапаратът е просто аналог на четката на художника или е в не по-малка степен и такъв на „перото на писателя“ (Джани Беренго Гардин)?

Ако предметното всеядие е болестта или проклятието на философията, то със същото заболяване изглежда е инфектирана и фотографията. Тя може и да е обърната най-вече към видимото, към формата, контура, повърхността, цвета – но на *всички* предмети. Ако смятаме за достойно философстването дори за най-незначимото и маловажното, то в същата степен сме принудени да признаем като годни за претворяване във фотографско изображение дори най-нищожните вещи<sup>[1]</sup> и най-тривиалните събития. Това е така в частност и поради това, че – както отбелязва още през 1856 г. Едмон Дюранти – красотата е само част от онази всеобхватност, която фотографията е призвана да изрази и която включва в себе си също порока, страстта, болката, злината и т.н. Нищо под слънцето не е отблъскващо и дрипите са също толкова достойни за изобразяване, колкото и императорските одежди. Фотографията най-убедително ни припомня, че всяко нещо е достойно за художествено пресъздаване дори единствено поради факта на неговото съществуване и, *in extenso*, поради значението му, тъй като нищо не е съществуващо без пред-назначение. Рязкото навлизане на новите технологии проблематизира на свой ред възможността за идентифицирането на фотографията чрез използваните от нея методи и опитите за стилизиране на ав-

тентично фотографското чрез отстраняването от него на цифровите изображения остават във всеки случай сериозно оспорими. Най-сетне изцяло условно и флуидно изглежда целеполагането на фотографското действие и двете крайни възможности – точното отразяване и конструирането на действителността – са като че защитими с еднакъв брой и еднакво основателни аргументи.

В тази достатъчно комплицирана ситуация е извънредно важно да подходим от правилната страна, за да имаме някакъв шанс да разрешим проблема с идентификацията. Струва ми се, че, започвайки да говорим за фотографията, най-напред непременно трябва да си зададем въпроса *ti esti*, какво представлява фотографията, каква е нейната същност или каквина. При това да отправим този въпрос именно относно фотографията като такава, преди всичко относно фотографията като специфична форма на произвеждане на образи, а не единствено относно фотографията като изкуство. Макар и изказано прекалено категорично, не е съвсем лишено от основания мнението на Александър Секацкий, че ако искаме да проумеем естеството на фотографията, „трябва да изоставим сферата на изкуството и да се пренесем в една друга територия, в която фотографиите на Александър Родченко и Борис Смилов са неразличими от семейните, паспортните или вестникарските снимки, или от рекламните билбордове. Голямата тайна на фотографията е скрита сред най-обичайните фотографии. Нея трябва да търсим в семейния албум или на стената на селската стая, където овехтелите снимки висят зад зацапано от мухите стъкло“. Фотогра-

фията няма нужда да бъде разпознавана по необходимост чрез изкуството, макар че първите фотографии са заимствали множество от ключовите си термини от понятията на художествените жанрове, така щото изобщо езикът на фотографията е до голяма степен „диалектна форма“ на този на изкуството. Фактът „фотография“, отбелязва Ласло Мохой-Нодь (1895–1946) не придобива стойността си с това, че бива квалифициран като „изкуство“. Фотографският метод всъщност няма precedent в познатите оптични изразни средства. Там, където фотографията се опира на собствените си възможности, тя постига и безprecedентни резултати. Затова, допълва неговият съвременник и убеден застъпник на „новата предметност“ Алберт Ренгер-Патч (1897–1966), „нека оставим изкуството на художниците и да се постареем със средствата на фотографията да правим фотографии, които да могат да просъществуват именно чрез фотографските си качества“. Фотографският дискурс, напомня и Пиер Бурдийо, никога не се опира на чисто естетически критерии, „доказателство“ за което е обстоятелството, че обичайното фотографско съждение е не ценностно, а идентификационно: „това е [едно или друго нещо].“

Във всеки случай това благоразумно дистанциране не бива да отива прекалено далеч – до степен, че на сериозното теоретично изследване върху фотографията да се вмения императивно принципният отказ от съотнасянето ѝ с изкуството. Поне поради това, че самото понятие за изкуство може да бъде схващано по-разширително, като изкусност или умение изобщо (*Kunst*

*kommt von Können*, уточнява Раул Хаусман в разговора си с Вернер Гref), сиреч като това, което древните са наричали *technē* или *ars* и в което се примисля също техническото създаване на артефакти („разпадът“ на това интегрално понятие за изкуство следва да бъде отнесен към епохата на Ренесанса, когато чрез оформената опозиция между свободните и механическите изкуства занаятчийската умелост бива изключена от самото понятие за изкуство). А също и поради това, че, както припомня остроумната забележка на Емил Орлик, съвършенството на което и да е човешко творение предполага неговият създател да е и поне малко поет. Дилемата очевидно не може да бъде решена и чрез простото „жанрово“ отграничаване на фотографията като такава от художествената фотография, както прави това изкуствоведът Мариус де Заяс, според когото първата, бидейки „свободна и безличностна изследователска дейност“, се стреми да постигне обективността на формата, докато втората се опитва чрез формата да изрази някаква лична идея и да пробуди определена емоция.

Каквото и гледище да застъпваме в тази донякъде банализирана дискусия, едно можем да твърдим категорично: въпросът за естеството на фотографията трябва непременно да предхожда производния от него въпрос за това, доколко тя е изкуство. В противния случай бихме дали допълнителен аргумент на Сюзан Зонтаг да твърди, че – поради жанровото разнообразие, различните употреби, еkleктизма на художествения вкус и демократизирането на творческия процес, изразяващо се в изравняването между фотографа-

професионалист и любителя – „във всички спорове около фотографията има нещо фалшиво“. Тогава именно към нас би трябвало да бъде адресирано и ироничното питане на Ричард Удуорд в публикуваната му в „Ню Йорк Таймс Магазин“ през 1988 г. статия: „Изкуство е, но дали е фотография?“

На въпроса *ti esti* се опитва да отговори философията. А значи, ако сме формулирали тъкмо по този начин питането си, дискурсът на нашето разсъждение за фотографията по необходимост следва да е философски, колкото и обтекаем да е отговорът на метавъпроса: а какво собствено е философията? Основанието ни пък да зададем тъкмо така въпроса за фотографията е това, че въпросът „какво“ предхожда – противно на твърдението на Ерна Лендвай-Дирксен – всяко питане „как“ (едва ли някому би хрумнало да изведе същината на живописца, нейния автономен стилистичен закон от употребата на четките и боите) и особено – противно на твърдението на Сергей Третьков – всяко питане „защо“. Затова и собствено философското разсъждение за същината на фотографията – поне тук, поне пред тази аудитория – е редно да предхожда обичайните в най-новата специализирана литература детайлни обговаряния на формите на нейното художествено, медийно, социално или политическо функциониране. Смятам удържането на този дискурсивен приоритет за изключително важно. Теоретичната комплексност нерядко (например при Виктор Бъргин) бива заменена от културологичното тълкуване на фотографията, изхождащо от убеждението, че всъщност няма такова нещо



като *фотография*, поради което и историята на фотографията може да бъде написана единствено като описание на многообразните културни практики, естетически дискурси и теоретични наброски, с непременно отчитане на техния специфичен исторически контекст. Този контекст, разбира се, няма как да бъде игнориран. Фотографията, както и всеки продукт на духовно творчество, притежава свое исторически определено място на валидност, своя „аура“ (ако използваме термина, въведен от Валтер Бенямин), което ще рече, че едно теоретично разсъждение върху нейната „каквина“ не би могло да се осъществи в чист вид, без отчитане на ситуациите на прелом, при които радикално се променят възприятието, разбирането за изкуството и за неговата социална роля, положението на индивида и т.н. Същевременно, свръхакцентирайки затруднителността на извънконтекстуалния анализ, ние попадаме в задънена улица, защото контекстите са безкрайно много, а за безкрайното не е възможно да се говори дефинитивно. По този начин се оказваме принудени да напуснем самата сфера на теоретичността и да привидим въпроса за същността на фотографията просто като некоректно зададен. На фотографията преставаме да гледаме като на едно-единствено изобразително средство (подминавайки без внимание натрапващия се крайно семпъл въпрос, защо в такъв случай назоваваме различните форми с едно име), убедени сме, че щом тя се променя с времето, не е възможно разнообразните видове фотография да бъдат сведени към един-единствен модел (забравяйки между другото, че от философска глед-

на точка, а и от гледната точка на здравия разум, самата промяна предполага единство и самотъждественост на променящото се) и ни се струва, че онова, което наричаме фотография, е разтворено безостатъчно в практиките на гледане и производство на образи. Така ние напълно загубваме ориентира и шанса изобщо да говорим съдържателно за фотографията. Теоретичният дискурс се разтваря напълно в историята на технологичното манипулиране и дисциплиниране на човешкия поглед, в която история фотографията се мисли като само една от възможните техники за производство на образи, неотличима по същността си от останалите. Сходен ефект има и преакцентирането върху жанровите различия в рамките на самата фотография, разставянето ѝ в малки ниши и етикирането на отделните части с определения, които според обнародването през 1943 г. „Лично веруя“ на Ансел Адамс (1902–1984) „или нищо не казват, или са просто глупави“.

Нашият път ще бъде различен от току-що описания. Ние ще се опитаме да говорим именно философски съдържателно за фотографията, пренебрегвайки небезоснователното може би предупреждение на Фридрих Шлегел, че „в това, което наричаме философия на изкуството, обикновено липсва едното от двете – или философията, или изкуството“. Това ще рече, от една страна, да говорим за нея с помощта на традиционните, употребими от столетия философски термини: обект и субект, пространство и време, идея и факт, съзнание и памет, светлина и причинност. Подобен терминологичен пренос обаче само на пръв поглед изглежда безпроблемен. Прилагайки

традиционните философски понятия към предмета на нашето размишление, ние осезателно ще усетим съпротивата на самия предмет, недостъпен, прочее, и за делничния език, привикнал да обговаря по-скоро други форми на творческа активност – живопис, архитектура, изящна словесност. Затруднителността в изказа за фотографията е на първо място в това, че се опитваме да опишем чрез аисторичните по същество философски понятия един феномен с подчертано динамичен профил, че по този начин се стараем да разкажем една история на промени, възниквания и изчезвания с помощта на напълно непригодни за осъществяването на това начинание езикови средства. Ние сме, така да се каже, неизбежно разпнати между копнежа за съграждането на една онтология на фотографията и отрезвяващото съзнание, че фотографията е до голяма степен исторически феномен, че нейните форми и жанрове са културно-исторически детерминирани, че има вътрешна динамика, диахронност в тяхното разгръщане и че тази диахронност е понякога толкова драстична, щото е нелеко да разпознаем като принадлежащи към една и съща аисторична „субстанция“ различните нейни проявления (ярък пример за такава видима несъвместимост е тази между аналоговата и дигиталната фотография, привиждана от ревностните радетели на класическата фотография като непреодолима, до степен, че самото понятие за цифрова фотография се обявява за оксиморон, а опозицията се представя като дизюнкция между „самата“ фотография и цифровото изображение). На второ място следва да отбележим обстоятелството, че

философският дискурс предполага строга употреба на понятията, систематично боравене с абстрактни дефиниции, дисциплинираност на разсъждението. Но тъкмо на тази строгост и систематичност не се поддава безостатъчно нашият предмет, така че не е безоснователно съмнението ни, доколкото изобщо е възможно създаването на една адекватна философия или в по-общ план теория на фотографията. Подобно съмнение подхранва основния патос в прословутата книга на Ролан Барт „Camera lucida“. Разумният подход, пропагандиран в нея, е снемането на всички дискурсивни практики, които биха могли да конституират фотографията като собствен предмет на теоретичния анализ, отстраняването на всички излишни и нищо незначещи определения като „техника“, „реалност“, „репортаж“, „изкуство“, така че за нас най-доброто е да не казваме нищо и просто да затворим очи, оставяйки фотографския образ сам по естествен начин да встъпи в афективното ни съзнание. Решаващият аргумент в полза на тази резигнираща позиция е обстоятелството, че фотографията е винаги радикално случайна. Тя е действителността като случай или, което е същото, случаят като действителност. Тъкмо в случайността и сингуларността си тя се изплъзва на философския подход, домогващ се постоянно до обобщения и доказателства, ала неспособен в случая с фотографията да представи такива. Единственият изход от това затруднение предлага като че онзи дисциплинарен или дискурсивен компромис, при който философията на фотографията се преобразува в някакъв особен философски наратив, пригоден, опирайки се на

феноменологията и семиотиката, да постулира и представя изискуемите „доказателства“, без обаче да настоява на тях и да се опитва да ги обоснове безусловно.

Справедливостта изисква да кажем, че Барт все пак не предава изцяло сферата на теоретичното, а по-скоро пледира за някакъв смесен нарративно-теоретичен подход. Отказът от теоретизиране и не може да бъде напълно радикален, доколкото именно теоретичният дискурс е в състояние да направи размишленията ни споделими и да придаде интересубективност на възприемането ни на фотографското изображение. Простото феноменологично описание, претенцията за непосредствено интуитивно проникване в естеството на фотографското е очевидно твърде некомуникативно, така щото изискването за някаква степен на мисловна дисциплина е напълно оправдано. Това е в известен смисъл и саморазбиращо се. Показателно е, че един от най-радикалните критици на възможността за създаване на „теория“, Валтер Бенямин, не се колебае сам да предложи теоретични разсъждения върху фотографията, а решителният радетел за понятийна строгост Зигфрид Кракауер сам не следва безотстъпно собствената си поведенческа рецепта. Така най-удачната форма на философско говорене върху фотографията се оказва като че по-свободното теоретизиране, осцилирането между строгата терминологичност и феноменологичния анализ на изобразителния материал, разсъждението, обогатено от споделените лични впечатления и пробудените от съответния кадър емоции – една смесица между *studium* и *punctum*,

сиреч между двата подхода, отчасти терминологизирани, отчасти метафоризирани чрез двете предложени от Ролан Барт названия. От само себе си се разбира, че такъв тип разсъждение може да бъде споделено единствено в по-свободни жанрови форми, съчетаващи трактатното изложение с фрагментарността на есето, бележката в дневника, личното писмо – или по същество винаги ситуативното послание на университетската лекция.

От друга страна под философия на фотографията можем да разбираме изучаването на онези философски идеи, които внушава и разпространява със собствените си характерни средства самата фотография: идеите за обекта и образа, за реалността и твореца, за природата и изкуството, за хронотопа на изображението, за светлината и нейните деривати, за истината и ролята на случайността. Наистина, в началото на нашето изложение е все още твърде рисковано да изказваме категорично твърдение за онова, което фотографията легитимира като философски значимо и достоверно. Безспорно е обаче, че тя препотвърждава по своеобразен начин базисни светогледни ориентации на човека в света, изразявайки със специфичните си изобразителни средства визията на човека за универсума и съставлящите го предмети, за времевите и пространствените структури в него, за субстанциалната му определеност и акциденталните му проявления, за добро и зло, за истина и измама, за прекрасно и безобразно. Което подтиква към формулирането на изходна хипотеза, способна да организира и придаде органично единство на следващите разсъж-

дения. Моята изходна хипотеза гласи, че макар фотографията да е сравнително ново изкуство, тя до голяма степен дава израз на предмодерни светогледни нагласи, че като тип отнасяне към света тя надмогва редица стандартизирани от модата и вкуса, но и от обичайния стил на живот и мислене в цивилизацията на така нареченото Ново време нагласи и че именно от гледна точка на светогледната си основа тя е напълно традиционна и дори архаична – или обаче ултрамодерна, сиреч надмогваща предубежденията на „модерността“ и същевременно посочваща пътища за изход от нея, при това пътища, вървящи встрани и дори в противоположната на предлаганата от шумно себенаатрапващия се постмодернизъм посока.

Истина е, че много от импулсите за развитието на теорията на фотографията идват от семиотиката, анализа на дискурса, психоанализата, постструктурализма, визуалната антропология, културологията и дори от изследването на пола. Истина е, че теоретичният комплекс включва психологията, социологията, антропологията, епистемологията и семиотиката на фотографията. Истина е, че „времето на манифестите и прокламациите е отдавна отминало“, че „догматиците са си отслужили“ (Андреас Мюлер-Поле), че „фотографията обърква всичко: времето, пространството, идентичността, та чак до самата истина“ и че тя е „само шок и противоречие“ (Жан-Клод Лемани). Но именно поради това имаме основание да настояваме, че удържането на кохерентността на феномена, който обозначаваме като „фотография“, е невъзможно без включването в него на спояващото звено на собствено философската рефлексия.





## Втора лекция

# Обектът на фотографията

И така, изходният философски въпрос относно фотографията е този за нейната същност или каквина, за *ti esti, quidditas*. Едва след като сме отговорили – дори само приблизително – на този въпрос, ще имаме правото да разгърнем цялата палитра от питання относно нейното функциониране като медия, за позитвното и негативното в социалното ѝ битие, за механизмите на репрезентация и културно формиране. Същностно така или иначе остава постигането на известна яснота относно „природата“ на фотографията, относно собствено фотографското в нея. Наистина, „фотографското“ (терминът е на Розалинд Краус) не е лесно за дефиниране най-малкото поради неговата двузначност: то може да бъде мислено, от една страна, като абстрактното общо определение на фотографското изображение, а от друга – като конкретната възплътеност на въпросния абстракт в отделната снимка. Затруднението пред теорията на фотографията в случая идва от необходимостта разсъздението да удържи едновременно общото понятие и единичния образ. Окуражаващо пред лицето на тази като че непосилна задача може да прозвучи

обаче мъдрото напомняне на Платон в знаменитото му Седмо писмо, че за онова, което е трудно или дори невъзможно да определим дефинитивно, е редно да продължим да говорим отново и отново.

Първото, което следва да проясним в усилието си да се домогнем до същината на фотографията, е уникалната ѝ отнесеност към реалността: кое тя припознава като действително, в каква степен му признава самоценност, кое разпознава като истинно и как третира самата истина, в какво и доколко осъзнава границите си, и т.н. Тук отново е препоръчително да тръгнем от нещо очевидно и неоспоримо. Фотографското изображение е засвидетелстване на нещо реално съществуващо, „верификация с изобразителни средства на даден предмет“ (Мариус де Заяс), на нещо налично само по себе си, независимо от неговото визуално представяне и представляващо действителния *обект* на фотографския акт. Същностна характеристика на този обект е неговата онтологическа самостоятелност, това, че – както се изразява философът Жан Бодрияр – аз не му липсвам и той е способен да съществува без мен. Тъкмо такъв самостоеен и завършен в самия себе си предмет поражда дълбокия копнеж за споделяне и нарушаване на безусловното му съвършенство, за надмогване на неговата отчужденост и скрита другост, който копнеж и подхранва фотографското творчество (в най-широкия смисъл на тази дума). В радикалната си „отчужденост“ изобразяваният предмет съхранява загадъчността и непрозирността си и по този начин има статута не на безусловна даденост, а именно на художествена задача.

Тази в някакъв смисъл тривиална, но необходимата изходна констатация трябва обаче да бъде допълнена с друга. Обектът на фотографията е такъв предмет, който е способен да покаже себе си, да изяви и изрази вътрешното си съдържание, да се себеразкрие пред погледа на наблюдателя. Той е предмет, който във външната си форма откроява иманентния си смисъл, съобщава себе си благодарение на собствено присъщата си енергийност и изразителност. Това ще рече, че фотографията и реалността не противостоят като съответно активна и пасивна, а също и че – обратно на Рудолф Арнхайм, според когото природата е „разбира се“, не изказ, а битие – обектът на фотографията е *и* битие, *и* изказ. Не фотографското действие прави света изобразим, а то предпоставя неговата изобразителност, неговата „фотогеничност“, ако използваме това не много ясно понятие. Самият свят, можем да кажем, допуска да бъде фотографиран. Аарон Зискинд (1903–1991), който снима стени с олющени мазилки и случайно получили се или преднамерено поставени върху тях знаци, демонстрира тази изначална иманентна изобразителност на обекта, факта, че фотографският образ – при цялата му абстрактност и символичност – е вече наличен в самата действителност. Възможно е твърдението на цитирания по-горе Бодрияр, че във фотографията „обектът върши цялата работа“, да е пресилено, но невъзможността от игнориране на изходната инициатива на обекта е убедително илюстрирана с разказаната от самия него история-притча с опита му да снима една жена на плажа въпреки неохотата ѝ: когато проявил филма, на него нямало никакво изображение.