

Бернд Циглер

ОБРАЗИ

на ФОТОГРАФИЯТА

АЛБУМ НА ФОТОГРАФСКИТЕ
МЕТАФОРИ

Превод от немски
Цочо Бояджиев





№5

Николай ТРЕЙМАН
(водец редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ
Катерина ГАДЖЕВА

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР.....	9
ЕКВИВАЛЕНТ.....	12
НЕГРАМОТНОСТ, ФОТОГРАФСКА.....	17
АРХИВ.....	21
ВЪЗКРЕСЕНИЕ.....	27
ОКО.....	33
МИГ.....	38
ЗАЛИЧАВАНЕ.....	44
ПЛЯЧКА.....	47
БИБЛИОТЕКА.....	52
ПОГЛЕД, ЛОШ.....	56
ЗРИТЕЛНА КЛОПКА.....	60
СЛЕПОТА.....	63
ДОКУМЕНТ.....	68
ДВОЙНИК.....	72
ÉCRITURE AUTHOMATIQUE.....	75
ВИДОВЕ.....	79
БАЛСАМИРАНЕ.....	83
ВКАМЕНЕЛОСТ.....	86
ФОТО-ОКО.....	90
ПАМЕТ.....	94
ИСТОРИОГРАФКА.....	99
БОГИНЯ.....	103
ХАЛЮЦИНАЦИЯ, ИСТИНСКА.....	107
КОЖА, ОДИРАНЕ НА КОЖАТА.....	111
ИЗКУСТВО, ЧЕРНО.....	115
СВЕТЛО-ПИС.....	121
ЛЪЖА.....	125

МЕМЕНТО MORI	129
УБИЙСТВО	132
ЗАЗОРЯВАНЕ	135
ОБЕКТИВ, ОБЕКТИВНО	138
ОТКРОВЕНИЕ.....	142
ОПТОГРАМА.....	146
АПАРАТ ЗА ПРОНИКВАНЕ	150
ФАНТОМ.....	153
ПЛАТОНОВАТА ПЕЩЕРА	159
ПРЕПАРАТ	162
РЕТИНА, ИЗКУСТВЕНА	166
СИЛУЕТ	170
ТВОРЕНИЕ.....	176
ПИСАНИЕ.....	180
СРЕБЪРНО ОГЛЕДАЛО	185
СИМУЛАКРУМ.....	188
ЕЗИК.....	192
СЛЕДА	200
ЗВЕЗДНА СВЕТЛИНА	204
МЕСТОПРЕСТЪПЛЕНИЕ	209
СМЪРТ	215
VERA ИКОН	219
ПРОДЪЛЖЕНИЕ НА ОКОТО	223
ВИВИФИКАЦИЯ.....	227
ВОАЙОРСТВО.....	231
ОРЪЖИЕ.....	236
ВЪЛШЕБНА ЛАМПА	242
СВИДЕТЕЛ	246
БЛАГОДАРНОСТ.....	251

На Шарл Гривел

ПРЕДГОВОР

Трудно ми е да пиша; моето мислене е оптичско.

Родченко, 87

Фотографията е не само, както отбелязва Хуберт Дамиш, „изкуство, в което светлината произвежда собствената си метафора“ (DAMISCH, 139), но тя има и история, изпълнена с образи и метафори. Историята на фотографията – за разлика от тази на останалите технически средства – се отличава с това, че е приела и произвела многобройни метафори, определящи в еднаква степен фотографската теория и практика. Изглежда донякъде, че „камерата е сякаш произвеждаща метафори машина и самата фотография е една метафора“ (Майнър Уайт). Силата на фотографията да преобразува действителността се дължи и на играта с метафори, които на свой ред преобразуват фотографията и които съзират в нея – ако посочим само няколко примера – една техническа форма на възкресение *или* балсамиране, истинска халюцинация и лъжа *или* историограф и нова фигура на паметта, откровение *или* продължение на Платоновата пещера. „Фотографията – пише Едгар Морен – обхваща цялата антропологична област, тръгваща от спомена и свършваща при фантома, понеже тя осъществява сплавянето както на родните, така и на различаващите се качества на

духовния образ, на огледалното отражение и сянката.“ (MORIN, 40) И тя прави това, като приема и отчленява метафори в своите изображения, както и в своите текстове.

Този „Албум на фотографските метафори“ се опитва да обхване историята на фотографията в образи – образи, които хората са си създали за фотографията и които са възникнали в течение на нейната история. Затова във всички тези петдесетина бележки от настоящия фотографско-метафоричен речник има фотографии заедно с кратки исторически или теоретически очерци, опитващи се да скицират съответната метафора на фотографията. В двойния смисъл на генитивната форма става дума именно за „образи на фотографията“.

Особената метафоричност на фотографията се основава и на това, че от самото си начало фотографията е по щекотлив начин амбивалентна. На нея винаги се е гледало и тя е описвана като умъртвяване *и* оживотворяване, като истина *и* лъжа, като заличаване *и* спасение. Предразположеността на фотографията към метафори е резултат от тази своеобразна откритост, както и реакция срещу нея: метафората използва тази откритост и същевременно я ограничава. При това тя има двойното лице на Янус: от една страна, преправя представеното, превращайки към нещо друго и показвайки представеното като друго; от друга страна обаче, проявява онова, което иначе би останало незабележимо, именно тясната свързаност на представеното с традицията и закрепеността му в някаква история. Затова и не е чудно, че най-често цитираните текстове от фотографската история, като есетата на Оливър Уендъл Холмс, книгата на Сюзан Зонтаг „За фотографията“ или

„Светлата стая“ на Ролан Барт, са толкова богати на метафори. Те вземат метафорите, трансформират ги и изковават нови, към които присъвкупяват нови текстове.

Преди да се озовете под този „дъжд от метафори“ (DIDI-HUBERMAN, 75), още няколко пояснения: книгата следва едновременно строгия и случаен ред на немската азбука. Всяка статия може да бъде четена сама по себе си, а в края на съответната бележка е предложено кратко библиографско указание за цитираната и допълнителната литература. Аргументите от отделните текстове не претендират за пълнота, те са само примерни. Същото важи и за книгата като цяло. Тя подканя читателя да се осведоми за историята на фотографията като история на образите, които са оформили и продължават да оформят не само представата ни за фотографията, но и тази за действителността.

Литература

- Hubert Damisch, Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt/M. 2002, S. 135–139.
- Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- Edgar Morin, Der Mensch und das Kino, Stuttgart 1958.
- Alexander Rodtschenko, Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928), in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie II, 1912–1945, München 1979, S. 85–91.

ЕКВИВАЛЕНТ

Най-важното е да се улови моментът, дадено нещо да бъде удържано така пълноценно, че онези, които го видят, да възприемат някакъв еквивалент на изразеното.

Щиглиц, Norman, 161

Едва ли друг фотограф се е превръщал така, както Щиглиц, още приживе в мит. Алфред Щиглиц е определял за цяло едно поколение поне американската сцена, основал е първата класна фотогалерия, организиран е изключително въздействащи изложби, издавал е извънредно влиятелните списания *Camera Notes* и *Camera Work*, обединил е американските фотографски общества, ръководил ги е и не на последно място е бил един от най-големите фотографи на своето време. С оглед на този опит загадъчно изглежда това, дето към края на живота си Щиглиц твърде интензивно се посвещава на един нов предмет: фотографирането на облаци, като нарича тези изображения *equivalents*, „еквиваленти“. При това Щиглиц определя с особена емфаза своите фотографии на облаци, които могат да бъдат произволно въртени и разполагани, като опит да открие онова, „на което са ме научили четиридесет години фотографирание. Да запиша върху облаците моята философия на живота – да покажа, че моите фотографии не бива да бъдат свеждани до

съдържанието и сюжетите – до чудноватите дървета, лицата, интериорите, нито пък до особените дарования – облаците са тук за всички – засега няма данъци за тях, те са свободни.“ (Stieglitz, 237) Това място поставя началото на концепцията за фотографията като еквивалент, една концепция, която включва еднакво както предметите, така и зрителя. Теорията за еквивалентите е нацелена към един паралелен на природата знаков ред, който именно като формален ред проявява символични качества и споделя *медиялно* естетически опит, включващ пространството на опита на зрителя, неограничавано само до изображения предмет, а обхващащо и собствения му опит, чувствата му, дори несъзнаването. „В *Еквиваленти* гениалността на Щиглиц се проявява в това, че той превръща облаците в неестествени знаци, превежда ги на културния език на фотографията.“ (Krauss, 136) И сега този език разгръща едно образно пространство на опита, в което връзките между фотографиите, действителността, фотографа и също зрителя се превръщат в еквиваленти. Тъкмо с оглед необходимата откритост на предмета изображенията на облаците стават пространства на тълкувания, при които отразяването на предмета е по-малозначимо. Става дума по-скоро за визуален опит.

Тези изображения не са тъкмо непредставящи нищо, а по-скоро откриват някаква пълнота на възможности за тълкуване. Те показват един свят като „знак и хипотеза“. Щиглицовите фотографии на облаци като ретроспективен поглед върху четиридесетте години фотографиране представят една философия на живота, според която фотографията като аналог на възприятието бива извисена знаково-теоретично до върха, а действителност-

та е станала ред на изображението, който е радикално открит и има корелата си в едно усещане, подхранвано от знаците на образите и от знаците на собствения опит, на спомена и не на последно място на несъзнаваното, които знаци биват третирани във фотографиите. Вече става дума не нещо да бъде представено или изобразено, ами да бъде предизвикан естетически опит, който на свой ред трябва тепърва да установи някакъв ред, при това във формата на еквивалент на знаковите редове.

Шиглицовата теория за еквивалентите е станала определяща теоретична фигура за американската фотография след войната. Особено Майнър Уайт, издателят на *Aperture*, както и американските фотографи Хари Калахан и Аарон Зискинд са се позовавали експлицитно на теорията за еквивалентите, тъй като я по подчертано субективистичен начин. Функционирането на еквивалентите, заявява Майнър Уайт, е сравнимо с онова, което психолозите обозначават като проекция или емпатия. Фотографията преобразува представянното в нещо, което отключва богатството на субективния опит и чувствата, и то тъкмо защото значението на изображения предмет е донякъде затъмнено. Светът на феномените се е преобразувал във форми, които представят еквиваленти на субективните усещания и същевременно са длъжни да се влеят в един творчески процес, осцилиращ между нещата, фотографа и зрителя. (White (1), 51) При това си определение фотографията не се интересува от нещата; тя е по-скоро функция, корелация. „За най-интересното откритие на мисълта за еквивалентността може да се смята това, че фотографията не е предмет, а функция.“ (White (2), 21)

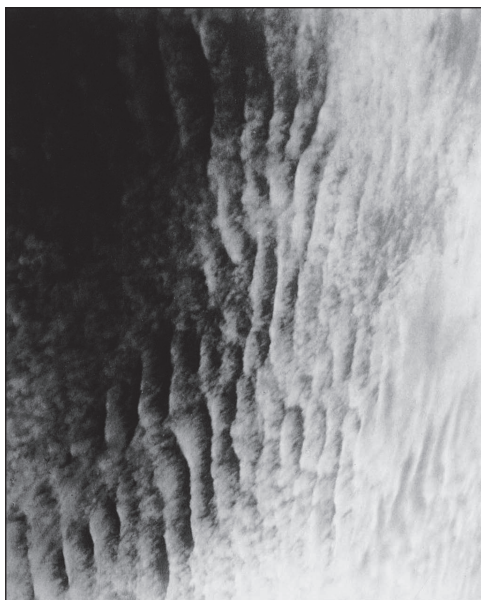
Петдесет години по-късно Джордж Легради отново се обръща в интерактивната си инсталация *Equivalents II* към Щиглицовите снимки на облаци, за да им придаде сега медиално-теоретично тълкуване, което отразява и ситуацията на фотографията в дигиталната ера. При тази работа на екрана се появяват облакоподобни изображения, щом на компютъра бъде изписан някакъв текст. Отнасянето към Щиглиц има изцяло програмно значение, тъй като Легради допълва комплексната „еквивалентност“ при Щиглиц и в традицията на американската следвоенна фотография, която се разпростира между предметите, фотографа и зрителя, с три допълнителни компонента: връзката между (писмените) текстове, (появяващите се след това) образи и компютърните програми, които ги произвеждат и същевременно посредничат между текстовете и образите. С това облаците се превръщат в „прошумоляване“ на информация, в „реална метафора“ на информацията изобщо. В тази инсталация значението е винаги приписано, тъй като образите нито представляват или изобразяват облаци, нито визуализират текста в неговото семантично значение. Облачното прошумоляване на информацията се е заселило във връзката, в еквивалентността на образ и текст, фотография и действителност, компютърни програми и културни знаци.

Литература

Daniell Cornell, Alfred Stieglitz and the Equivalent. Reinventing the Nature of Photography, Yale 1999 (там и допълнителна литература).

Phillippe Dubois, Der photographische Akt, Amsterdam/Dresden 1998, S. 199–213.

- Rosalind Krauss, Stieglitz' Äquivalente, in: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 127–137.
- George Legrady, The Equivalents II, in: Hubertus von Amelunxen u.a. (Hg.), Fotografie nach der Fotografie, Dresden–Basel 1995, S. 216–221.
- Alfred Stieglitz, How I came to photograph clouds, in: Stieglitz on Photography, ed. Richard Welan, New York 2000, p. 240–245.
- Minor White (1), Wann ist Fotografie kreativ? (1943) in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie III, 1945–1980, München 1983, S. 47–51.
- Minor White (2), Equivalence: The Perennial Trend, in: PSA Journal, XXIX 7, 1963, p. 17–21.



Алфред Шиглиц. Еквивалент (ок. 1926), в: Aperture Masters of Photography. Alfred Stieglitz, Köln 1997, S. 79.