

Петер Гаймер

ТЕОРИИ НА ФОТОГРАФИЯТА

София, 2011

Преводът е направен по изданието:
Peter Geimer
THEORIEN DER FOTOGRAFIE
JUNIUS VERLAG GMBH

На корицата е използвана фотография на Павел Червенков

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“.

Copyright © 2009 by Junius Verlag GmbH

© Жана Ценова, превод, 2011
© Издателство „Изток-Запад“, 2011

ISBN 978-954-321-886-8

ТЕОРИИ

на ФОТОГРАФИЯТА

Петер
Гаймер

Превод от немски
Жана Ценова





№1

Николай ТРЕЙМАН
(ведущ редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ
Катерина ГАДЖЕВА

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	9
1. Изображения, получени от контакт:	
фотографията като отпечатък, следа и индекс ..	15
1.1. Магията на отпечатъка: Уилям Хенри Фокс Талбът и първите определения на фотографията	15
1.2. Фотографиите като индексални знаци (Пърс) ..	22
1.3. Фотографският индекс като модел за функциониране на изкуството (Краус).....	30
1.4. „Еманацията на референта“ (Барт).....	39
1.5. Пърс, ревизиран (Дюбоа).....	46
1.6. Следи въпреки всичко (Диди-Юберман).....	55
1.7. Критика на парадигмата на следата (Кемп, Снайдър, Хофман).....	62
1.8. Негативна теория: автоматизъм – непреднамереност – неръкотворни изображения (Талбът, Бенямин, Базен, Арнхайм, Барт).....	74
2. Фотографията като послание и конструктор	87
2.1. Реализъм в кавички	87
2.2. Фотографията като социална практика (Бурдийо)	90
2.3. Послание без код (Барт)	99
2.4. Послание с код (Секула)	111
2.5. Критика на естетизирането (Секула, Кримп, Краус).....	115
2.6. Аналогов/дигитален I: краят на референцията (Мичъл)	122
2.7. Аналогов/дигитален II: уточнения, допълнения, опровержения.....	127
3. Времето в изображението – изображенията във времето.....	139
3.1. Фиксираното време.....	139

3.2. Анти-Лаокоон. Теории за моменталната снимка.....	144
3.3. Снимката като призрак (Кракауер).....	154
3.4. „Така-беше“ (Барт, Дерида).....	161
4. Фотографията в множествено число:	
серийност, репродукция, циркулация	171
4.1. Репродуцираното и репродуциращото изображение	171
4.2. Репродукцията като загуба на аурата (Бенямин)	173
4.3. Репродукцията като печалба на смисъл (Малро).....	180
4.4. Критика на „потопа от образи“ (Кракауер, Зонтаг)	191
4.5. „Фотовселената“ (Флусер).....	198
4.6. Възхвала на забравата (Улрих)	207
5. Изкуствоведски определения:	
фотографията в системата на изкуствата.....	213
5.1. Фотография и живопис: разлика и взаимно моделиране	213
5.2. Възхвала на фотографията като не-изкуство (Кракауер, Барт)	219
5.3. Критика на фотографията като не-изкуство (Бодлер, Тьопфер)	232
5.4. Фотографията като изобразително изкуство (Сизеран).....	237
5.5. Чиста фотография – художествена обективност (Странд).....	240
5.6. Инсценирането на действителността (Брок, Колман)	244
5.7. Действителността на инсценирането (Уол).....	252
Сигли.....	258

ОТ ВОДЕЩИЯ РЕДАКТОР

Поредицата от книги, посветени на теорията на фотографията, започва да излиза в подходящ момент. Изключителната популярност и привидната лекота при създаването на фотографски образи поражда своеобразен смислов хаос. Масовостта и всекидневната (зло)употреба с това изобразително средство все по-настойчиво налагат усещането за празнота. Излизащите в големи тиражи разнообразни наръчници и практически ръководства zasiщат желанието ни да узнаем „как“ да постигнем задоволителни практически резултати. Но това носи само едно първоначално и повърхностно удовлетворение.

Всеки, който съвестно „обработва нивата си“, който усърдно задълбочава познанията си, рано или късно трябва да стигне до въпроса: „Що е това – фотографията?“ Този въпрос крие тайна, култура и истина. Размислите върху него имат история. Българският читател познава някои от най-важните текстове – тези на Ролан Барт, Сюзан Зонтаг, Валтер Бенямин, Вилем Флусер. Нашата амбиция е да продължим и обогатим тази редица парадигмални произведения по теория и философия на фотографията с книги, неиздавани досега на български език.

Убедени сме, че систематичното и последователно запознаване с многопосочните анализи върху природата на фотографията ще е от полза

не само за теоретици, изкуствоведи и критици. То ще е познавателно плодотворно и за фотографите, които търсят дълбоките основания на собствената си дейност. Нещо повече, възможно е самото четиво да роди образи, импулсът на вдъхновението да тръгне не само от виждането и чувстването, но и от осмислянето. Защото слово и образ са много сложно преплетени и – ако се доверим на Шилер в неговото писмо до Хумболд – „определеността на понятията може да бъде безкрайно полезна за творенията на въображението“.

Надяваме се, че книгите от поредицата ще помогнат на читателя да осмисли личния си отговор на въпроса „защо“ – въпрос, който предхожда всяко „как“ и който определя значимостта на всяко човешко начинание.

Николай Трейман

УВОД

„Не онзи, който не може да чете и да пише, а невежият в областта на фотографията ще бъде в бъдеще неграмотният“ – отбелязва унгарският фотограф Ласло Мохой-Над¹. Каква компетентност обаче, какво знание ни дава познанието на фотографията? Рефлексията върху този въпрос започва с изобретяването на фотографията в началото на XIX в., тя засяга нейния статут – механичен отпечатък или изкуство? – и стига до дебатите за дигиталното изображение. Дали обаче всички тези разсъждения са вече от само себе си от теоретично естество? Какво изобщо е теорията? Дали тя непременно предпоставя систематична разработка, набор от абстрактни дефиниции и затворен в себе си правилник от понятия? Ако разбираме „теорията“ в този строг смисъл, едва ли бихме могли да посочим някоя „теория на фотографията“, която да оправдава предмета си. „Твърде рудиментарни са – пише Валтер Бенямин в своята „Малка история на фотографията“ – опитите за теоретично овладяване на предмета“ (KGP: 369), а американският художник и критик Виктор Бъргин изразява още в края на XX в. възгледа, че теория на фотографията все още изоб-

¹ László Moholy-Nagy, zit. n. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1972, S. 153.

що не съществува¹. И двете оценки ни карат да се съмняваме, и двамата автори по същество сами опровергават диагнозата си със собствените си съчинения по теория на фотографията. Въпреки това теоретичният статут на фотографията е несигурен. Това е свързано преди всичко с двете различни, но трудно отделими едно от друго значения на областта на нейния предмет. „Фотография“ може да означава *общия* феномен, фотографията като такава, абстрактното, независимо от неговата конкретна реализация в безброй отделни снимки – значи онова, което Розалинд Краус нарича „фотографското“. Но „фотография“ означава и: *една* фотография, една определена снимка, чието единично значение не бива да се покрива с „фотографското“ като колективно единично. Различните теории на фотографията следователно са изправени пред предизвикателството, че трябва да се базират на *фотографии*, но от друга страна се стремят да поставят в зрителното си поле *фотографията*.

Какво следва от този кръг относно възможностите за изграждане на теория? Как можем, пита Зигфрид Кракауер, да „схванем ‘същността’ на фотографската медия“? Точният отговор на Кракауер гласи: „едно феноменологично описание, което се основава на интуитивно вникване, едва ли би могло да ни доведе до същността на предмета“ (ТФ: 27). Тук Кракауер си налага (а налага и на нас) една логическа строгост, към която за щастие не се е придържал. Ако всяко „фено-

¹ Victor Burgin, Einleitung, in: *Thinking Photography*, hg. v. Victor Burgin, Houndmills/London 1992, S. 1–14, тук: S. 1.

менологично описание“ пропуска „същността“ на предмета, как тогава би трябвало да издържи теста за чистота едва онази „неточна, небрежна, дори цинична феноменология“ (НК: 29), на която Ролан Барт базира своята теория на фотографията? Барт описва своята студия като опит да „извади цялата ФОТОГРАФИЯ (нейното „естество“) от единствената снимка, която съществуваше за мен с определеност“ – снимката на неизвестен фотограф, показваща майка му като петгодишна в една зимна градина. Тази фотография – заедно с други снимки – става за Барт „ръководна нишка“ на неговото изследване (НК: 83). Поискаме ли да се придържаме към методологичната строгост на Кракауер, основополагащият принос на Барт без съмнение би изпаднал от теорията на фотографията. Ето защо нека още на това място предупредим привържениците на строгото теоретично понятие: с настоящото изложение ние не се опитваме да представим *фотографията* максимално независима от *фотографиите*. Теоретичната рефлексия не започва едва там, където се изсушават феномените, за да се събере „утайката“ на понятията. Та тя и не е „чиста“, обща или непременно освободена от образност. Тя може да обхваща семиотичната дефиниция на фотографския индекс, която дава Чарлз Сандърс Пърс, но и сравнението на фотографията с реликвата, което прави Сюзан Зонтаг, или забележката на канадския художник Джеф Уол, че неговите фотографии са „почти документални“. Размисълът за особеностите на фотографията не бива също така непременно да довежда до създаването на систематични студии, а по-скоро може да намери

своя израз мимоходом, в есета, записки в дневници или писма. В този смисъл настоящата книга се базира на едно по-свободно тълкуване на проекта „теории на фотографията“.

От друга страна обаче, настоящият том не е и поредната *история* на фотографията. Ето защо историческото измерение на фотографията, нейното възникване, променящите се нейни приложения и функции се намират само в периферията на изложението. Наистина и теориите си имат своето време. Например анатемосването на фотографията от Бодлер едва ли може да се отдели от историческата ситуация, в която е било изречено (1859 г.). Въпреки това Бодлер прави изказвания, които не се вливат в описанието на тази ситуация и затова не е и уместно да се излагат от чисто историческа перспектива. Американският изкуствовед Дъглас Кримп без съмнение е прав, когато припомня, че всички опити за определяне на фотографията „сама по себе си“ се основават на исторически и институционални условия. Но да заключаваме от това заедно с Кримп, че специфика на тази медия и нейните продукти изобщо не съществува, е изключително съмнително. „Фотографията – критикува Волфганг Кемп това тясно определение – стана текст, дискурс, парадигма, диспозитив, конструкция. И ако всяка фотография прави това, тогава може и без“ (FE: 147). Фактически в перспективата на Кримп „фотографията“ се редуцира до количествено натрупване на фотографски произведения без качества, които се превръщат в *нещо* едва благодарение на своята идеологическа или дискурсивна натовареност. Отвъд нейните променящи се дописвания фотографията би била

буквално *нищо* и от само себе си се разбира, че една книга за „теориите на фотографията“ не желае да приеме това схващане. Дори без да вярваме в някаква свръхвремева същност на фотографията, можем да настояваме, че описание на нейните специфични качества – например на разликата, която я отличава (не само исторически) от останалите изкуства и медии – е възможно. Настоящото въведение предприема този опит в пет глави, всяка посветена на едно от измеренията на фотографията: на нейното определение като отпечатък и следа, на допълнителното ѝ значение като кодирано послание и конструкт, на нейната времевост, на нейната репродуцируемост и на дефиницията ѝ като изкуство. С тази систематична подредба е свързано още едно деление: отделните теории или теоретични фрагменти не се подреждат нито хронологично, нито по автори или текстове, а според съдържателните групи. Така може да се случи един текст да се срещне няколко пъти и на различни места. Надписите на главите, както и списъкът на личностите в края на тома обаче позволяват той да бъде четен също и селективно, и с по-голяма насоченост към отделни автори.

От само себе си се разбира, че направеният тук подбор на позиции относно фотографията не може да бъде нито неутрален, нито напълно изчерпателен. Но той не се и стреми към това, а се възползва от свободата да разгледа темата от специфичната авторова перспектива. За тази свобода нека изразя изричната си благодарност на издателя и издателството.

1. ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПОЛУЧЕНИ ОТ КОНТАКТ: ФОТОГРАФИЯТА КАТО ОТПЕЧАТЪК, СЛЕДА И ИНДЕКС

1.1. Магията на отпечатъка: Уилям Хенри Фокс Талбът и първите определения на фотографията

В своите спомени френският фотограф Гаспар Феликс Турнашон (наречен Надар) съобщава за едно своеобразно суеверие, което имал Оноре дьо Балзак. Според Балзак всяко живо същество се състояло от безброй спектри, миниатюрни люспици или листенца, които били разположени като слоеве и обвивали цялото тяло. „От това следваше, че при всяко фотографско заснемане всяко тяло загубва един от своите спектрални слоеве, тоест част от своята основна същност“¹. Ако всяка портретна фотография фиксира материално копие на портретирания, заключавал Балзак, това копие трябва да е дошло там отнякъде другаде и следователно сега ще трябва да *липсва* на мястото, от което е произлязло. Галерията от фотографски портрети става по този начин все по-внушителна и по-голяма, докато сами-

¹ Félix Nadar, *Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978, S. 23.

те заснети губят жизненост с всяка снимка. Независимо дали тази представа действително произлиза от суеверие на Балзак, или е плод на фантазията на фотографа портретист Надар, тя засяга мотив, който е от решаващо значение за по-късните теоретици на фотографската следа, отпечатъка и индекса: фотографското изображение се основава на процес на пренос, между изображението и запечатаното на снимката съществува физическа връзка. Ето защо онова, което става на едната страна от този материален континуум, трябва да въздейства и на другата страна. Докато повечето автори, които представяме в настоящата глава, гледат преди всичко *резултата* от този пренос – създадения в резултат от него образ, – Балзак пита какво става на *мястото на неговото възникване*. Интересува го не толкова какво *прибавя* снимката към носителя на изображението, колкото какво *взима* тя от тялото на портретирания. Съответно на това Балзак и описва новия метод не като печалба на страната на изображенията, а като загуба на страната на заснетите.

Подобна на Балзаковата мисъл изразява през 1839 г. и френският изкуствовед Жюл Жанен – този път обаче не с критичност, а с възхищение: „в Библията има едно хубаво място: ‘рече Бог: да бъде светлина, и биде светлина.’ Сега можем да заповядаме на кулите на ‘Нотр Дам’: ‘станете изображение!’ и кулите ще ни послушат. Така, както са послушали Дагер, който един хубав ден ги е отнесъл целите със себе си“¹. Жанен също описва

¹ Jules Janin, *Der Daguerreotyp* (1839), in: *Theorie der Fotografie I*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1980, S. 46–51, тук: S. 47.

фотографията като метод, който овладява заснетите предмети, преобразява ги и ги „отнася със себе си“. Фотографираните обекти променят облика си и добиват нов живот като образи. Поради това актът на тяхното превръщане в образи у Жанен „не бива да се чете като повторно припомняне, като ре-презентация“¹. По-скоро предметите преминават непосредствено в своя отпечатък. Между изображението и обекта цари материална континуалност, дори идентичност: фотографията е онова, което *показва* – без загуба от преноса или собствена естетическа стойност. В преувеличена форма тази мисъл намира свой израз две десетилетия по-късно в триумфиращото изискване на английския лекар и фотограф Оливър Уендъл Холмс да забравим напълно света на обектите, след като успешно сме ги заснели: „нека ни дадат няколко негатива на един предмет, който заслужава да се види, заснет от различни перспективи – не ни трябва нищо повече. После нека скъсат или изгорят обекта, ако искат“. Всеки мислим предмет ще „обели за нас своята повърхност в скоро време“ (ST: 120 и 119). Фотографското „обелване“ на предметите – за Балзак повод за тревожно фантазиране – се описва от Холмс като ефикасна практика на усвояване. След фотографския добив на тяхната същност предметите остават като руини и спокойно могат да бъдат унищожени. Въпреки своята противоположна оценка на този процес

¹ Herta Wolf, Das Denkmälerarchiv Fotografie, in: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, S. 349–375, тук: S. 365.

Балзак, Жанен и Холмс споделят убеждението, че фотографското изображение не е конвенционална форма на изобразителна репрезентация, а метод, който посяга на материалното присъствие на самите предмети и ги променя.

Подобни убеждения са типични за ранната епоха на медията, когато нейните качества все още дават повод за многобройни спекулации, надежди, страхове и преувеличения. Началата на фотографията се съпътстват от „дискурсивно безпокойство, което едва тепърва трябва да определи мястото на нейния предмет“¹. Както показват цитираните разсъждения, това безпокойство е свързано преди всичко с новите условия на създаване на фотографските изображения, чиято автоматична поява се усеща като загадъчна. Между обекта и неговото завръщане в изображението зее дупка, която в случая с познатите изкуства изглежда далеч по-малко непонятна. Там, където в акта на рисуването действа ръката, която изнася на повърхността изобразеното черта по черта, фотографският пренос изглежда, че става по специфичен начин „от само себе си“. Така Александър фон Хумболт, гледайки първите дагеротипи, говори за „предметите, които сами смилат себе си неподражаемо вярно“ и за „светлината, накарана от изкуството на химията да остави трайни следи за няколко минути“². Възникващото изображение е следователно физическа следа и неговото възник-

¹ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 15.

² Alexander v. Humboldt, Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau, zit. N. Stiegler [като бел. 6].

ване се дължи не само на творящата ръка, а преди всичко на естествената светлина.

Представата, че фотографската апаратура работи сама, по-късно бива критикувана често и с различни аргументи. Че в историческото начало на една медия не е имало същевременно и точна и балансирана теория впрочем се разбира от само себе си. Тъкмо в крайностите и преувеличенията, характерни за ранните коментари относно фотографията, обаче се поставят вече централни теми от дискусиата по теория на фотографията – въпросите за авторството, възникването и естетиката на фотографските изображения. Ако Валтер Бенямин отбелязва „магическата стойност“ на фотографската техника (KGP: 370), ако Сюзан Зонтаг казва, „че в процеса на фотографирането се съдържа нещо магическо“ (BW: 153), ако Ролан Барт твърди, че разбира фотографията „като *магия*, а не като изкуство“ (НК: 99), и ако дори Жан Бодрийяр, теоретикът на симулацията, напомня за „обективната магия на снимката“ (PV: 258), тогава всички тези автори възкресяват една понятност, която е посочил още Уилям Хенри Фокс Талбът (1800–1877), един от многото изобретатели на фотографията, един век по-рано: „ако кажем на някой човек, който не познава метода, че не бива да вярва на нищо от всичко онова, което лежи пред него на длан, то той трябва да вярва, че ни служи духът от лампата на Аладин. И действително бихме могли да кажем, че това е нещо такова. То е частица магия, превърнала се в истина – магия на природата“¹ Опреде-

¹ Brief Talbots vom 2. Februar 1839, zit. nach Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Pho-*

лението на фотографията, което дава Талбът, първоначално оставя без внимание обстоятелствата, свързани с нейната реализация. Един метод, който създава изображения, но не се направлява от ръката, изглежда на пръв поглед като „магия“ и „вълшебство“ (APD: 201). Съответно на това Талбът излага същата година първите фотографски снимки на своя дом, като посочва, че тази сграда е, разбира се, първият обект в света, „за който стана известно, че е *нарисувал собствения си образ*“ (APD: 206). Малко по-късно на мястото на „вълшебството“ и „магията“ в съчиненията и бележките на Талбът идва концептът за естествения запис, за който той наемква още в заглавието на своята публикация от 1844–46 г., озаглавена „Моливът на Природата“.

Книгата предлага едно от първите определения на положението на фотографията, тя е „доказателство от типа *провери сам*“¹, което се опитва да обясни спецификата и функцията на новата медия с помощта на 24 фотографии. Фотографските изображения в тома, разяснява въведението, са възникнали без изключение от „въздействието на светлината върху чувствителна хартия“. „Те бяха формирани или нарисувани изключително с оптични и химични средства и без помощта на човек, който да е бил запознат с изобразителното изкуство“ (ZN: 45). Реализацията на тези естествени „самоизображения“ (ZN: 77) обаче до голяма степен загубва своя магически блясък в разясне-

tographie durch William Henry Fox Talbot, Berlin 1989, S. 33.

¹ Carol Armstrong, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*, Cambridge, Mass./London 1998, S. 122.

нията на Талбът в „Моливът на Природата“ и сега се описва с понятията на „отпечатъка“. Образите се формират „с оптични и химични средства“. „Ръката на Природата ги е отпечатала [...]“. Фотографската снимка показва „игра на светлина и сянка“, която „е оставила върху хартията своето отражение (*image*) или своя отпечатък (*impression*)“ (ZN: 45 и 49). Няколко години преди това и френският физик Доминик Франсоа Араго е използвал понятието „отпечатък“ (*empreinte*), за да посочи свойството на новата медия да фиксира светлинните лъчи на различни звезди¹. Както ще се окаже, това определение на фотографията в никакъв случай не засяга само някаква техническа подробност. Със своите разсъждения относно отпечатъка Талбът е един от първите в дългата редица автори, които не търсят същността на фотографията – или не я търсят изключително – във формалните или естетическите качества на произведените с нейна помощ изображения, а в самия процес на това произвеждане. Какво показва или означава една фотография, в тази перспектива не може да се отдели от начина, по който е реализирана тя – а именно от физическата връзка с изобразеното. Това схващане споделят – въпреки всички различия в подробностите – толкова различни автори като Чарлс Сандърс Пърс, Розалинд Краус, Ролан Барт, Сюзан Зонтаг, Филип Дюбоа и Жорж Диди-Юберман.

¹ Dominique François Arago, Rapport sur le daguerreotype, in: *Du bon usage de la photographie. Une anthologie des textes*, hg. v. Michel Frizot и Françoise Ducros, Paris 1987, S. 11–14, тук: S. 14.