

Цочо Бояджиев

ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА

ЛЕКЦИОНЕН КУРС

София, 2020



Николай ТРЕЙМАН
(водещ редактор)

Цочо БОЯДЖИЕВ
Катерина ГАДЖЕВА

Петер Гаймер *Теории на фотографията*
Волфганг Улрих *История на неостротата*
Сюзан Зонтаг *За фотографията*
Цочо Бояджиев *Философия на фотографията*
Бернд Щиглер *Образи на фотографията*
Вяра Попова *Фотографията като път(уване) към...*

© Издателство „Изток-Запад“, 2020

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 издателство „Изток-Запад“.

© Цочо Бояджиев, автор, 2020, 2014

© Деница Трифонова, оформление на корицата, 2020

ISBN 978-619-01-0588-6

**ЦОЧО
БОЯДЖИЕВ**

**ФИЛОСОФИЯ НА
ФОТОГРАФИЯТА
ЛЕКЦИОНЕН КУРС**

ВТОРО ДОПЪЛНЕНО ИЗДАНИЕ



Относно фотографиите

Поради авторските права съм принуден да отпратя читателя към други издания, в които са публикувани иначе добре известните шедьоври на големите автори.

- [1] Красимир Умарски
- [2] Цочо Бояджиев
- [3] Николай Трейман
- [4] Mario Giacomelli, London-New York 2001, p. 367 sqq.
- [5] Eugène Atget, Paris, Köln et al. 2008, passim.
- [6] Венера Захаријева
- [7] Alfred Stieglitz, in: Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz, Bystander: A History of Street Photography, Boston et al. 1994, p. 91.
- [8] Herbert List, in: Photographing Italy, Rome 2003, p. 282.
- [9] Brassai, Paris, Köln et al. 2008, S. 46.
- [10] Koudelka, London 2006, p. 69.
- [11] Стефка Борисова
- [12] Alfred Stieglitz, in: Mary Warner Marien, Photography: A Cultural History, London 2006, p. 186.
- [13] Ralph Gibson, Deus ex machina, London 1970, p. 139.
- [14] Brassai, Paris, Köln et al. 2008, S. 78.
- [15] Gianni Berengo Gardin, Rome 2005, plate 11 (Venice).
- [16] Николай Трейман
- [17] Sebastião Salgado, An uncertain grace, London 1990, p. 21.
- [18] Der Fotograf Otto Steinert, Essen 1999, S. 99.
- [19] Willy Ronis, Köln et al. 2010, S. 62.
- [20] Anton Giulio Bragaglia, in: Mary Warner Marien, Photography: A Cultural History, London 2006, p. 212.
- [21] Mario Giacomelli, London-New York 2001, p. 231.
- [22] Сергей Чиликов в: Фототворчество России, Москва 1990, с. 349.
- [23] Henry Cartier-Bresson, À propos de Paris, London 2005, plate 33.
- [24] André Kertész, Washington 2005, plate 38.
- [25] Семеен архив.

Съдържание

<i>Към второто издание</i>	7
<i>Няколко пояснителни думи</i>	9
ПЪРВА ЛЕКЦИЯ	11
Какво ще разбераме под философия на фотографията	
ВТОРА ЛЕКЦИЯ	25
Обектът на фотографията	
ТРЕТА ЛЕКЦИЯ	49
Фотографският образ	
ЧЕТВЪРТА ЛЕКЦИЯ	69
Видимо/невидимо, присъствие/отсъствие	
ПЕТА ЛЕКЦИЯ	91
Субектът във фотографията	
ШЕСТА ЛЕКЦИЯ	119
Фотоапаратът	
СЕДМА ЛЕКЦИЯ	137
Рисуване със светлина	
ОСМА ЛЕКЦИЯ	157
Фотографското пространство	
ДЕВЕТА ЛЕКЦИЯ	183
Движението във фотографията	
ДЕСЕТА ЛЕКЦИЯ	193
Времето и паметта	

ЕДИНАЙСЕТА ЛЕКЦИЯ	213
Истината във фотографията	
ДВАНАЙСЕТА ЛЕКЦИЯ	235
Улицата, или за баналното във фотографията	
ТРИНАЙСЕТА ЛЕКЦИЯ	269
Случайността във фотографията	
 <i>Литература</i>	 283

Към второто издание

Предлаганото тук второ издание на лекционния курс по философия на фотографията е разширено тематично и съдържателно. Под линия са приведени допълнителни пояснителни бележки към основния разказ. Прибавени са и три нови теми – за истината във фотографията, за ролята на случайността при изграждането на фотографския образ и за жанровите особености на т.нар. улична фотография.

24 октомври 2019 г.

Няколко пояснителни думи

Представеният по-долу текст е 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 немногобройните – 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 представлява 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 РАЗБИРАМЕ 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 всичко. 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, щастие, добродетелността, социалната пригодност, житейското преуспяване. Разбира се, само 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 определение¹ е подвъпросно. Когато се заемат

¹ Тази „минимална“ дефиниция намира най-яркото си потвърждение в т.нар. от Ласло Мохо-Наги „фотограма“, т.е. в получаването на изображение без фотоапарат, чрез директното въздействие на светлината върху светлочувствителната хартия, при което полученото в резултат от играта на светлини и сенки с различна плътност уникално изображение най-често не възпроизвежда подложения на светлинното лъчение предмет, а представлява съвършено абстрактна и формална композиция. С основание може да се каже (Розалинд Краус, Филип Дюбоа), че фотограмата е фотографският жанр, който изразява експлицитно онова, което е вярно за всяка фотография: именно, че тя е физически причинен под въздействието на светлината отпечатък на снимания обект върху светлочувствителна повърхност. В този смисъл не е безоснователно твърдението на споменатия пионер на жанра, че „фотограмата е самата същност на фотографията“.

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, радиоактивното 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-комплициран. 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 да 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 [1] и най-тривиални-

те събития. Това е така в частност и поради факта, 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, упадъка, развалата, гибелта и изобщо всичко онова, което може да бъде подведено под понятието за „живописното“ (*pittoresk*)¹. 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 предназначение. Рязкото навлизане на новите технологии проблематизира на свой ред възможността за идентифицирането на фотографията чрез използваните от нея методи и опитите за стилизиране на автентично фотографското чрез отстраняването от него на цифровите изображения остават във всеки случай сериозно оспорими. Най-сетне изцяло условно и флуидно изглежда целепологането на фотографското действие и двете крайни възможности – точното отразяване и конструирането

¹ Питореската се опира на едно „сврѣхфункционализиране на естетическото“ (Волфганг Кемп), при което „живописното“ заема своето място редом с прекрасното и възвишеното. Питореската представлява „изкуство на малките, скрити естетически качества“, тя ни учи да виждаме естетическото дори и в най-незначителните състояния на всекидневния ни живот (пак той). Тук попадат „стари и прогнили дъсчени огради, затънали в тинята стълбове, напукани зидове, готически катедрали, стари мелници, обрасли с бурени дъбове, подивели козли, одрипавели кранги, скитащи цигани“, а също запуснати горски и полски пътища, заблатени диги и шлюзове, затрупани с вехтории задни дворове, ниски, покрити със слама колиби, паянтови хамбари. Питореската допринася съществено за лелеяното от мнозина фотографи още в края на деветнадесетото столетие „демократизиране на сюжета“. Естетическото оценностяване на тривиалното и малозначимото проблематизира йерархията на сюжетите и в последна сметка напълно я разрушава.

на действителността – са като че защитими с еднакъв брой и еднакво основателни аргументи¹.

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 Секачки, 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 Смелов 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.“ Фотографията няма нужда да бъде разпознавана по необходимост чрез изкуството, макар че първите фотографи 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 Мохо-Наги (1895–1946), не придобива стойността си с това, че бива квалифициран като „изкуство“. Фотографският метод всъщност няма прецедент в познатите оптични изразни средства. Там, където фотографията се опира на собствените си

¹ Съотносимостта на фотографията с философията Бурдийо вижда още и в това, че и двете – за разлика от други културни активности като рисуването или свиренето на музикален инструмент – не изискват специална академична подготовка или чиракуване и не преутвърждават ценността си чрез отчуждаването си от обикновения човек на улицата.

възможности, тя постига и безпрецедентни резултати. „Затова – допълава 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 Греф), 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 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. *Най-сетне и поради това, че развитието на визуалния език на фотографията е стимулирано преди всичко от идеята за художественост.* Дилемата очевидно не може да бъде решена 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 като *особен визуален изказ* трябва непременно да предхожда производния от него въпрос за това, доколко тя е изкуство. *Същинският въпрос е, както настоява Валтер Бенямин, дали с изнамирането на фотографията не се променя и самото понятие за изкуство. Тъкмо поради това природата на фотографията е тема с предимство.* 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 живописата, нейния автономен стилистичен закон от употребата на четките и боите) и особено – противно на твърдението на Сергей Третьков – всяко питане „защо“¹. Затова и собствено философското разсъждение за същината на фотографията – поне тук, поне пред тази аудитория – е редно да предхожда обичайните в най-новата специа-

¹ През 1928 г. на страниците на излизащото в СССР списание „Новый ЛЕФ“ се провежда оживена дискусия, в която се отстоява тезата за превръщането на фотографията в „оръдие на целесъобразното действие“, т.е. за необходимостта фотографското производство на образи да отговаря преди всичко на въпроса „защо“.

лизирана литература детайлни обговаряния на формите на нейното художествено, медийно, социално или политическо функциониране. Смятам удържането на този дискурсивен приоритет за изключително важно¹. 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 изобра-

¹ Коего не омаловажава другите подходи, например откъм психологията на фотографската активност. Пиер Бурдийо привеща (наистина, за да подчертае ограничеността на психологическия в сравнение със социологическия анализ) резюме на резултатите от едно изследване на мотивацията за фотографирание. Оказва се, че има поне пет причини да снимаме, съхраняваме и разглеждаме снимки: опитът да се противопоставим на изтичащото безвъзвратно време, общуването с другите и споделянето на собствените преживявания, себerealизацията, социалният престиж и развлечението.

зително 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 гледна 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 етиктирането на отделните части с определения, които според обнародваното през 1943 г. „Лично верую“ 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

словесност¹. 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 радатели 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 доколко изобщо е възможно създаването на една адекватна философия или в по-общ план – теория на фотографията. Подобно

¹ Повърхностно и лекомислено е фотографията да бъде третирана като своеобразно продължение на живописата, като някаква под-живопис (или като пред-кино). Дори ако разглеждаме фотографията като „бунт срещу живописата“, това би означавало да останем в смисловия ред на последната. По-коректно и по-продуктивно би било да виждаме във фотографията тъкмо несводим към нищо друго визуален език, уникална медия не само със своя собствена „технология“, но и със специфична реторика и уникална естетическа кодификация.

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 фотографският 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 сингулярността 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 безусловно¹.

Справедливостта изисква да кажем, че Барт все пак не предава изцяло сферата на теоретичното, а по-скоро пледира за някакъв смесен наративно-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 феномено-

¹ Тази уговорка е необходима, понеже, макар и да е вярно по принцип, че „произведенията на дадено изкуство са естетически пълноценни това, когато са създавани на основа спецификата на неговите изразни средства“ (Кракауер), някаква предпазливост е препоръчителна, доколкото – както отбелязва същият автор – свойствата на дадено изкуство не са отчетливо определени и следователно не бива да бъдат приемани на вяра и да бъдат поставяни в основата на естетическия анализ.

логично 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 названия¹. 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

¹ Заслужаваща внимание форма на теоретизиране върху естеството на фотографията представлява предприетото от Бернд Щиглер изследване на метафорите, чрез които се разпознава въпросната визуална практика. Метафората е, от една страна, по-свободно и по-условно (в сравнение с понятийно-теоретичното) означаване, което обаче съхранява в себе си елемента на общосподеленост и съобщимост.

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 съставящите 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 разсъждения. 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 т.нар. Ново време нагласи¹ 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 себенатрапващия 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,

¹ Което прочее не означава, че фотографията не експлоатира и класически модерни мисловни схеми, както добре го показва Флориан Арнтц в неговата наскоро излязла книга „Философия на фотографията“, акцентираща върху обвързаността на фотографията с базисни понятия от немския идеализъм (Кант, Фихте и Хегел) и феноменологията на Хусерл. На свой ред Робин Келси обръща внимание на връзката на фотографията с Фройдовата теория за сънищата и изобщо с виждането на психоанализата за несъзнаваното. Именно тази свързаност дава основание на фотографа да се гледа като на „ловец на сънища“.

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 позитивното 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 възпльтеност на въпросния абстракт в отделната снимка. Затруднението пред теорията на фотографията в случая идва от необходимостта разсъдението да удържи едновременно общото понятие, *медиялната специфика* и единичния образ¹. 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

¹ И още една дихотомия следва да бъде удържана в нейната цялост при анализа на „фотографското“ – тази между изображението и действието, което го поражда, между продукта и процеса.

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 Бодриар – аз не му липсвам и той е способен да съществува без мен. Тъкмо такъв самостоятел 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 необходима 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 фото-

графията е и битие, и изказ. Не фотографското действие прави света изобразим, а то предпоставя неговата изобразителност, неговата „спонтанна художественост“, неговата „фотогеничност“, ако използваме това не много ясно понятие¹. Самият свят, можем да кажем, допуска да бъде фотографиран. Арон 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 Бодрийар, 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.

Признаването на самостоятелността на обекта и на неговата способност сам да разкрие себе си е резултат от предмодерна интуиция, интуицията за битието, което само изрича собствения си логос и открива собствения си ейдос, отреждайки на човека било пасивната роля на наблюдател, било обаче активната такава на тълкувател и отгласител. Същевременно това е в някакъв смисъл и хипермодерна общокултурна, и в частност философска нагласа, изразена в изказването на Доротея Ланге (1895–1965) и Даниъл Диксън, че фотографът „не действа, а отговаря“, и формулирана по ефектен начин в прословутата Хайдегерово максима: „Битието говори, човекът отговаря“, *Das Sein spricht, der Mensch entspricht*. Още тук, в самото начало на на-

¹ Фотогеничността е характеристика на самата реалност: тя изявява хармонията в снимания обект и правилната „мяра“ на озаряващата го светлина. Тази характеристика обаче трябва да бъде „преведена“ от фотографа на езика на художествения образ. В този смисъл фотогеничността е възможност за художественост, която възможност се реализира пълноценно едва след като бъде подчинена на логиката на самото изображение.

шето изследване, можем да твърдим, че за разлика от останалите изкуства фотографията полага в основата си като безусловно убеждението, че светът не е интелектуален конструкт, създаден от един автохтонен и единствено онтологически неоспорим субект от типа на Декартовата *res cogitans*, а че той е самостоятелна реалност, чието адекватно (в най-обхватния и пълноценен смисъл на тази дума) изобразяване е и собствената задача на фотографа. Фотографията, казано с други думи, е принципно свободна от определящата новоевропейската култура егологична догма. Неин изходен светогледен постулат е не *ego sum*, „аз съм“, а – ако ми бъде позволена тази шеговита реплика – *id est*, „то (т.е. съществуващото) е“. Светът е, което означава и че смисленият и продуктивен изходен фотографски жест се състои в това – ако се позовем отново на Арон Зискинд – да го оставим „сам да говори за себе си със собствения си език“. Към същото призовава и Алфред Шиглиц (1864–1946), който, споделяйки, че във фотографиите му „няма нищо, което да не изхожда пряко от обекта“, определя самата фотография като „доверяване на действия изказ на нещата“¹.

Първа и неоспорима предпоставка на нашето разсъждение, следователно ще е фактът на наличността на самостоятелен обект, на нещо, което задължително трябва да бъде позиционирано пред фотоапарата, за да може да бъде произведен фотографският образ – независимо дали това нещо е естествено разположено там, или е инсценирано от фотографа. Казано с други думи, фотографският образ непременно предполага свой *референт* в реалността. Тъкмо

¹ Особено ясно видно е това в портретната фотография. Наистина, когато снимаме човек в гръб или се стараем той да не ни забележи, ние се опитваме да минимализираме активността на изборения от нас обект. Проблемът обаче е там, че дори неподозиращият, че е сниман, човек спонтанно изявява себе си в своите телодвижения, жестове, мимика, реч, че той е не само субстанция, но и действие, поради което с основание могат да бъдат повторени думите на Пеги Фелан, че портретната фотография е „фундаментално перформативна“, което ще рече, че фотографският портрет е непременно резултат от взаимодействието на фотографа и снимания субект.

поради това и е нужно най-напред да осмислим – макар и съвсем схематично – статуса на въпросния референт. На първо място обектът на фотографията не е чист предмет, изчерпващ се с факта на простата си наличност и с вещественния си състав. Включен в света на човека, той винаги се третира и с оглед на възможната му употреба. Това като че по своеобразен начин преформира субстанцията му, натоварвайки я с ясно различими свойства. Когато мислим например камъка с оглед на употребата му, ние неизбежно включваме характеристиката „здравина“, когато става дума за каменен чука, или „острота“, когато имаме предвид каменната брадва. Това ще рече, че в първия случай имаме пред очи твърдия камък, годен да бъде използван като чука, във втория – мекия камък, позволяващ да бъде изострен за брадва. Оттук основателно можем да заявим – с Виктор Бъргин – че „естествеността“ на стоящия пред фотоапарата предмет е очевидно заблуждение. Разположеният пред камерата обект вече е включен в някакъв тип употреба, натоварен е с някакъв смисъл, така че фотографията няма друг избор, освен да работи с тези, вече налични смисли. Има предфотографско производство на смисли и ние няма как да не се съобразяваме с тях, доколкото въпросните смисли представляват неотнимаем компонент в конституцията на самия обект. Само че тук се възражда отново със същата сила поставеният малко по-горе въпрос за статуса – този път за статуса на самия смисъл. В представата на споменатия автор, както и на мнозинството от постмодерните теоретици на фотографията, смисълът е изцяло изводим от човешката употреба на предмета. Той е артефакт и тъкмо поради това неизбежно подлежи на културно дефиниране или на включването му в някаква идеология. Наистина, обикновено се уточнява, че в случая идеологията се разбира не в строго марксисткия смисъл на понятието, сиреч като лъжливо съзнание, а по-разширително, като „общоприет в рамките на дадено общество комплекс от твърдения относно природата и социалния свят“. Това уточнение обаче не отстранява марксисткия привкус на сетнешните разсъждения. Смисълът по необходимост – настояват визираните автори – бива включен в определен дискурс, сиреч в системата на информационен обмен между ангажираните в някаква комуникативна

връзка личности.¹ Доколкото всички послания са проявления на интереси, всяка комуникация е повече или по-малко тенденциозна. И щом фотографията е послание, а посланието е неизбежно контекстуализирано с оглед на определени употреби, то претенциите на фотографията да улавя някакви универсални смисли на самата действителност и по този начин да представлява самостоятелна знакова система или общоразбираем независим език, стоящ отвъд действително културно нормираните речеве практики, не са нищо повече от „либерално-утопично“, „буржоазно“ заблуждение.

Моята теза е, че от гледна точка именно на фотографията смисълът на предмета не се произвежда от и не може да се идентифицира с човешката употреба на въпросния предмет. Смисълът е иманентна характеристика на самия предмет, негово същностно определение преди всяка – включително референциалната! – негова употреба. Ако използваме горния пример, камъкът не „става“, а „е“ годен да се превърне в каменна брадва, защото остротата е негов „хабитус“, негова същностна предразположеност; защото – казано метафорично – брадвата е вече-налична потенциално в самия камък. Камъкът – нека продължим тази метафора – вече „е“ брадва, утежнена наистина с излишна инертна маса, която следва да бъде отстранена от ръката на майстора². Самата брадва

¹ Следвайки Витгенщайн, който във „Философски изследвания“ формулира тезата, че значението на една дума е употребата ѝ в езика, визираните автори разглеждат смисъла на фотографското изображение именно като резултат от употребата му във визуалния език на фотографията.

² В такъв случай фотографът извършва дейност, подобна на тази на скулптора, отстраняващ излишната и закриваща смисъла телесна маса. Наистина, не всеки фотограф би приел това уподобяване. Немалък брой снимачи търсят да постигнат такава веществена плътност и детайлност на изображението, каквато има и самият референт. Проблематичното в такава умонагласа е обстоятелството, че телесните компоненти на изображението все пак трябва да бъдат обединени в някакъв внятен и разпознаваем от зрителя ред (или нарочно да бъдат оставени в безпорядъчността си, за да бъде постигнат търсен художествен ефект), а възвещдането на веществената възможност в действителност (т.е. в битиев-ред) може да стане именно и само чрез формата. Което ще рече, че в широкия смисъл на думата формализмът е същностно определение на фотографията.

е възможна форма на камъка, която следва да бъде явена благодарение на способността на ваятеля да я разпознае и извлече от неотчленената каменна субстанция. Бравата, разбира се, е артефакт, но условие за неговата възможност е не единствено произволното решение на каменоделеца, а и смисловият потенциал на самия камък, неговата иманентна способност-да-стане-брадва, неговата пригодност-да-бъде-оформен-като-брадва. Тази способност или пригодност да се реализира като дадено нещо – припомням – Аристотел назовава *dynamis*, дума, която се превежда като „възможност“, но и като „сила“. Та моето настояване е, че самите предмети в света не са без-силни и чисто инертни, че в тях е налице вътрешната сила за себеизявяване като едно или друго¹, че те – с други думи – не са чисти предмети, а предмети-със-смислов-потенциал. В метафизически план подобна теза изхожда, разбира се, от убеждението, че светът и всяко нещо в него са натоварени с иманентно предназначение, с мисия или цел, така че пълноценното описание на даден предмет непременно предполага отчитането и на този смислов компонент. Една поетична експресия на тази теоретична или, ако искате, „идеологически“ индоктринирана теза можем да срещнем в следното стихотворение:

¹ Рудолф Арнхайм нарича тази вътрешна сила „изразителност“, уточнявайки, че въпросната изразителност е присъща не само на живите същества, но и на „отвесната скала, върбата, залеза, пукнатината в стената, потрепващия лист на дървото, струите на фонтана, простата линия, цвета, танца, абстрактната форма на киноекрана“. Изразителността е иманентна характеристика на всички реално съществуващи неща, а не етикет, пренесен по силата на едно „трогателно заблуждение“ от човешкото същество към неодушевените предмети. В този именно мисловен ключ пикторалистите превъзнасят изпаренията и мъглата като средството, чрез което самата природа опоегизира света. Природата е своеобразен репозиторий на визуални възможности или „ресурси“, които следва да бъдат осъществени в изображението. Задачата на фотографа е да въведе възможността в действителност, да засвидетелства тази просмукана от поезия реалност и по този начин да въведе самата фотография в историята на изкуството.

МАСАТА

*дори преди да сме ги облепили със метафори
нещата имат своите значения
и ако не разбираме гласа им то това е
поради някакъв неизлечим дефект в слуха ни*

*тъй писмената маса е вкопала
нозете си във пода не заради
предполагамата ѝ от нас безкрилост*

а (чуй сагата на дървоядите) защото

*сред толкова хвъркати е намерила
достатъчното основание
за да остане*

Самият универсум е съграден от такива предмети-със-сми-слов-потенциал. При това този потенциал не е строго детерминиран и не се изчерпва с един само смисъл. Мекият камък може да изяви себе си като каменна брадва, но също като каменна пластика, красиво природно образувание, хранителна среда за някакви лишей и т.н. Ето защо по-коректно е да говорим за множественост на смислите и дори – с оглед на дълбочинната перспектива на смисъла – за „каскада от смисли“. Тъкмо такъв смислово „ешалониран“ предмет застава пред фотоапарата и тъкмо интимната съотнесеност на визуалната предметност и скритият, но способен да яви себе си вътрешен смисъл, са като че същностната характеристика на обекта на фотографията¹.

¹ Оттук, струва ми се, минава и по-краткият път за легитимирането на въведеното от Елена Петровская понятие „подразбиран референт“, обозначаващо референта като едновременно непосредствено представен във възприятието и рефлектиран в система от смислово фиксирани кодове, едновременно като *punctum* и *studium*. По-кратък пътят е затова, защото, подчертавайки символичния статус на референта, нямаме нужда от „колективните структури на чувството“ като „условие за възприемането“ на фотографския образ, което ивсъщност представлява ядрото на разбирането на руската авторка за фотографията изобщо.