

ЗА ФОТОГРАФИЯТА ИЛИ ЗА ЕДНОРОГА

САВИНА ПЕТКОВА

One learns to read photographs as one learns to read footprints or cardiograms.

John Berger, *Understanding a Photograph*

Държа тази снимка в ръката си. Смя да твърдя, че усещам нейната вещественост, нейната материя, мога да опипам ръбовете ѝ, дори да се порежа на някой от тях. Какво по-силно доказателство за материалността на фотографията, която все пак държа в ръка? Но ако се замислим, това, което е между пръстите ми, всъщност, е резултат от процес на дигитален печат върху фотохартия. Усещам сетивно хартията, която е изрязана правоъгълно, матирана и без вдлъбнатини. Няма следи или отпечатък от самото съдържание на снимката. То се е сраснало с хартията до момента, в който метонимията *totum pro parte* поглъща и сюжет, и хартия, и до сензорите и съзнанието ни достига “Снимката е в ръката ми”. В това есе ще демонстрирам убегливия характер на фотографията между материалното и нематериалното, като аргументите целят да разкрият нейният магичен характер.

Ако, изследвайки статута на материалност на фотографията, можем да пренапишем нейната история отзад напред, т.е. от наши дни до нейната зора, ще намерим допирна точка в дигиталната ера и в първите опити на Дагер и Ниепс да запечатат светлинния рисунък. Добре познатата на артистите *camera obscura* сама по себе си се смята за предвестник на фотографията, защото в началото на XIX в. Се намират необходимите условия за трайно фиксиране на иначе изчезващите образи. Това сливане на нематериалния образ със светлочувствителния материал се смята за началото на фотографията, макар самите изображения да са съществували самостоятелно и преди да бъдат запечатвани. Това прави от тленните, но безтелесни образи материални безсмъртни фотографии.

С изобретяването на фотографския филм, въпросът за оригинал и копие се преформулира и фотографията става способна да заграби всяка форма на изкуство, като я направи свой обект, репродуцира и дори капитализира. За отпадането на “аурата” от произведенията на изкуството Валтер Бенямин

обвинява фотографията¹. Тук този проблем ще ни интересува само дотолкова, доколкото ще се съгласим с Мишел Фуко, че фоторафията е по-скоро образ на двойника на своя обект, който става абсолютно репродуцируем. Но в настоящия текст отношението между фотографията и света категорично не е това на отражението. Затова и образът на двойника не означава идентичност с различно пространствено разположение (за да не противоречи на законите на логиката). Тук следваме линията на Зигфрид Кракауер², който пише, че *В действителност изобщо няма огледало*. и предметът на фотографията е *отчасти оформен, отчасти аморфен*. На нивото на материалността в дигиталната фотография това определение се илюстрира от процеса на снимане и запазване на изображението в дигиталния фотоапарат - превръщането на уловената действителност в поредица от двоичен код е автоматичен, но мистериозен процес дори за самия фотограф. Макар да може да види направения от него кадър, дори да го коригира, той все пак не владее материалността на направената снимка, докато не я докосне, разпечатана върху фотохартия. Същото важи и за аналоговата техника. Това означава ли, че докато не е в печатния си вид, фотографията не е фотография? Все пак при проявяването я виждаме в умален негатив, а дигитално - при разглеждането или ретуширането на компютър. Необходимостта да свързваме фотографията с материалност ни кара да предпоставяме подобни неразумни твърдения.

От друга страна, можем да се освободим от настояването на материята, ако докажем, че фотографията е фотография заради своите нематериални характеристики, и най-вече способността ѝ да не отразява света.

За целите на анализа, ще заскобим дискусията около съревнованието на фотографията и изобразителното изкуство за адекватна репрезентация на света. Настоящата теза на есето включва възможността за репрезентация в много от фотографските жанрове, особено в тези, които разчитат на тази ѝ характеристика, за да се развиват и осчетоводяват. За онтологическия статус на фотографията обаче е важно не какво тя разкрива, а какво тя скрива. В тази

¹ Вж. Валтер Бенямин, *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*, В: Валтер Бенямин. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. Съст. Атанас Натев. София: Наука и изкуство, 1989.

² Siegfried Kracauer, *Geschichte - vor den letzten Dingen*, Frankfurt/M. 1973, s. 68

интерпретационна линия се включват мнозина изследователи като Андре Базен, Джон Бъргър, Сюзан Зонтаг, Жан-Пол Сартр.

Композицията може да се мисли само с оглед на това, което не е в снимката. За разлика от картината на художника, която изчерпва цялата (си) реалност в рамката, фотографията е само отрязък (идеален такъв, както следва да бъде показано) от света и нейната рамка винаги заговаря за това, което е извън нея³, без тя да може напълно да се еманципира от тази си роля на фрагмент, макар да има потенциала да създава наратив. Снимката е винаги фрагмент, чийто произход е играта с времето, а не игра с дадена форма⁴. Тя е отнемане на времето от събитие в смисъл на неговото пълно покоряване, затова и Базен описва фотографията като *балсамираща времето*⁵. Откъсвайки обекта си от времето, фотографията го обезсмъртява и деконтекстуализира. Силовите линии на фона на изображението, който често указва обстоятелствата, които са били налични тогава, в момента на заснемане, пазят неговата история. Но улавянето на обекта чрез обектива, неговото проектиране в нова, неприсъща му среда (в поредицата на лентата, в папката на компютъра ми или в галерията като част от изложба) го възкресяват⁶ в нови контексти в този квази-материален вид. Това чудо на фотографията е дотолкова естествена част от нашето разбиране за нея, че се е превърнало в баналност. Тук следва дапомним, че обезсмъртяването и възкресяването са всъщност магични актове и не са присъщи на човека според мястото му в космоса.

Ако се съгласим с Базен, че фотографското изображение е самият обект, освободен от условията на времето и пространството⁷, трябва да уточним, че това в никакъв случай не означава отражение и директен реализъм. Оголен от времето и пространството и придружаващите ги смисли, обектът се оказва в автентичната си същност, която е недействителна (защото не може да съществува по същия начин в действителността), без това да му отнема нищо,

³ Снимката е именно *pars pro toto*, тя изразява в някакъв смисъл цялостта, ала непременно с остатък, позволяващ безкрайно "домисляне" на отсъстващото, вж. Цочо Бояджиев, *Философия на фотографията*, Изток-Запад, София, 2014, стр. 75

⁴ John Berger, *Understanding a Photograph*, In: *Classic Essays in Photography*, Alan Trachtenberg (ed.), Leete's Island Books, Segwick, 2013, p. 293

⁵ Andre Bazin, *What is Cinema? Vol. I*, University of California Press, London, 2005, p. 14.

⁶ *Фотографията има нещо общо с възкресението*, вж. Ролан Барт, *Camera Lucida*, Агата-А, София, 2001

⁷ Bazin, A., op.cit, p. 14

напротив, аксиологически би могло само да добави, защото извън конкретиката на едното времеясто, обектът разполага с безкрайния брой неосъществени възможности. Тя (фотографията) реализира един потенциал, една възможност или сила (*dynamis, potentia*), заложенa в самите основи на съществуващото .⁸

Несъмнено тук от особена важност ще бъде и фигурата на субекта като гледащ, който прави своя своеобразен “прочит” на фоторафията. Според Ролан Барт фотографията е *послание без код* и връзката между означаемо и означаващо в нейния случай е квази-тавтологична. В промеждутъка на това “квази-” се връзва фигурата на зрителя. Ако се съгласим с Джон Бъргър, че фотографията няма свой език⁹, който следва да научим, това би означавало, че всеки прочит е валиден. Освободеният обект може да бъде подложен на всякакви интерпретации, дори и те да не вземат предвид авторовата интенция. Това е положение, валидно за рецепцията на всяко едно произведение на изкуството от постмодернистична гледна точка. Тук това ще бъде разгледано като позитивно богатство на смислите.

Защото само от хоризонта на зрителя можем да забележим главата на еднорог между дърветата. Само като зрители можем да го дорисуваме и удържаме в съзнанието си, без фотографът нарочно да го е уловил. Затова и не можем да твърдим, че тази снимка е документирано доказателство за съществуването на еднорог - това доказва, че фотографията не се бори за статута на документалност относно действителността. Мястото, което въображението ни намира, за да вмести цяло същество с неговата символика, смисли и конотация (както в случая еднорога) се гарантира от магичния потенциал на фотографията. Има празно пространство между фотографираната реалност и реалността на света изобщо, в което пространство се разполага въображаемото, а това гарантира мястото на фотографията сред изкуствата.

Ако виждането на еднорога в снимката беше просто илюзия, то рационалното разглеждане и отчленяване на елементите във фотографията може би ще я неутрализира. Например, ако я разделим на осветен преден план и тъмен заден фон, което определя и фокуса върху светлината, която сякаш с фар осветява центъра на изображението; Дотук добре, но сякаш разграфяването на вертикални линии от редуващите се тъмни и светли стволове на дърветата

⁸ Бояджиев, Ц., цит. пр,стр.35.

⁹ Berger, J, op.cit, p. 293.

напомнят построението на пиано клавишите или пешеходната пътека. Въображението поема в своите незнайни посоки, построява асоциативни вериги, защото вижда повече от това, което вижда. Дори да изследваме отблизо един по един дървесните стволоче и всяка тяхна бразда или разклонение, щом отдръпнем поглед и обхванем цялостно снимката, като *Gestalt* ще видим отново еднорога. И той ще ни преследва всеки път, и ще го откриваме наново, ще очертаваме липсващото му око и ще сме втрещени в неговия поглед.

Макар фотографът да може да избира своя обект и гледна точка, фотографията не може да се намесва в обекта си така, както ръката на художника може.¹⁰ Затова фотографът не може да измагьоса еднорог там, където го няма. Фотографията обаче може да го направи именно заради своята безкодочост, своята четимост и потенциал за интерпретация, благодарение на освобождения си обект. Ако стандартно мислим отношението свят-снимка като природа-култура, в случая с надникващия еднорог между дърветата, можем да кажем, че става дума за връзката природа-магия, за манифестацията на целия сюрреализъм, с който фотографията разполага. Връзката между “там и тогава” (в момента на заснемането) и “тук и сега” (когато държа снимката в ръката си) не е логическа, не и каузална. Тя има своето измерение във времето и своето пътуване през пространството, но смислово тя е асоциативна - спонтанна и донякъде акцидентална, т.е. Свободна. Зрителят може да довърши фотографията така, както читателят може да “допише” романа със своя прочит и това е свобода. Защото съзнанието ще прескочи съпротивителната сила на хартията или екрана и ще се концентрира върху съзерцавания обект. Ще забрави за медиума и във фотографията ще се появи еднорог, суспендирайки въпроса за неговото съществуване.¹¹ Както изображението е пронизвано от системите и каскадите от смисли¹² по начин, сходен на този, който човек се артикулира чрез своя (матерен) език. Езикът на изображението е не само тоталността на изказвания, които

¹⁰ Без да става дума за ретуширане, обработка, или пък за това как обектът се променя, гледан през различни обективи.

¹¹ Това удържане без приемане или отхвърляне на съществуването на обекта Хусерл нарича *Neutralitätmodifikation* или просто неутрализация.

¹² Изразът е на Ц.Бояджиев, цит. пр.

изразява, а и тоталността на изказвания, които приема, затова и този език трябва да включи всякакви изненади на смисъла¹³.

Обектът *присъства* във фотографията с всичките си смисли и лишен от оковите на действителността, като едновременно с това *обяснява* своето съществуване - събитието, което е заснето, всъщност *оправдава* своето заснемане. Фотографията е процес, чрез който наблюдаваното събитие добива самосъзнание.¹⁴ Но това отношение не тавтологично, защото, както вече показахме, във фотографията има и нещо допълнително, тя ни казва нещо повече от простото положение на нещата. Следователно това е по-скоро отношение на оразличаване в двата дискутирани аспекта: опозицията материално-нематериално относно характера на физическия медиум и относно смислово-интерпретативния пласт на фотографията.

Ако се съгласим, че фотографията по своеобразен начин задоволява нуждата от илюзия, чието начало следва да се търси в склонността на разума да търси магията¹⁵, трябва да уточним, че магията също има свой деец (магьоникът), и не следва да се мисли като стихийна сила, която може да съществува самостоятелно без канализатор, който да я опитоми и изяви. Така можем да редоположим магията, въображението и изобщо свръхестественния характер на фотографията. Той ни засреща като зрители, но само защото е вече наличен в погледа ни, това не е самостоятелна характеристика на снимката изобщо, а по-скоро такава специфика, която се изявява само и единствено в отношението гледащ-гледано.

БИБЛИОГРАФИЯ

Barthes, Roland, *Rhetoric of the Image*, In: *Classic Essays in Photography*, Alan Trachtenberg (ed.), Leete's Island Books, Segwick, 2013.

Bazin, Andre, *What is Cinema? Vol. I*, University of California Press, London, 2005.

Kracauer, Siegfried *Geschichte - vor den letzten Dingen*, Frankfurt/M. 1973.

Trachtenberg, Alan (ed.), *Classic Essays in Photography* Leete's Island Books, Segwick, 2013.

¹³ Roland Barthes, *Rhetoric of the Image*, In: *Classic Essays in Photography*, Alan Trachtenberg (ed.), Leete's Island Books, Segwick, 2013, p.280-281.

¹⁴ Berger, J, op.cit, p. 292.

¹⁵ Bazin, A., op.cit, p. 11.

Барт, Ролан, *Camera Lucida*, Агата-А, София, 2001.

Бенямин, Валтер, *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. Съст. Атанас Натев. София: Наука и изкуство, 1989.

Бояджиев, Цочо,, *Философия на фотографията*, Изток-Запад, София, 2014.