

ИЗКУСТВО ЛИ Е ФОТОГРАФИЯТА?

Антоан Божинов

Резюме: Този въпрос в голяма степен е реторичен, защото е задаван толкова пъти, че вече е загубил остротата си. Еднозначен, кардинален и окончателен отговор (както положителен, така и отрицателен) няма. Всяка твърда позиция предполага ред уговорки и условия, които я обезсмислят. Единствено практиката може да наклони везната в едната или другата посока, а тя е категорична – през последните най-малко 30 години (да не отиваме по-назад във времето) – фотографското изображение в най-различни свои прояви заема все по-сериозно място в музеите и галериите, така, че отричането на неговото артистично битие е несъстоятелно. От друга страна, фотографският образ, привлечен от социалните медии, присъства в бита на съвременния човек като никога досега. Той е единственият, който преминава границата на „моженето“ отгоду – откъм масовото. „Може“ го всеки. Тази статия има за цел да намали напрежението в тази област като постави въпроси, насочени към неясноти там, където ги има и да отговори непредубедено и убедително на някои от тях. Авторът си дава сметка, колко сложна е материята, с която се заема, но и за това, че темата си струва усилието, а полярните твърдения заслужват най-малкото анализ и адекватно квалифициране.

Ключови думи: фотография, изкуство, фотоизкуство, творчество, артист, типология, социални мрежи, медии

IS PHOTOGRAPHY A FORM OF ART?

Antoan Bozhinov

Abstract: This question is rhetorical to a large extent since it has been asked so many times that it has lost its edge. There is no such thing as an unambiguous, cardinal and definite answer (both positive and negative). Any firm stance rests on certain conditions that void it of its meaning. A practical point of view is the only thing that can tilt the scales one way or the other. In the last 30 years (let us not go further back in time) the photographic image in its various manifestations has become more and more present in museums and galleries which nullifies the position that it lacks creative value. On the other hand, the photographic image, attracted by social media, is present in the everyday lives of people nowadays like never before. It is the only thing that overcomes the border of 'ability' from below - from the masses. Everyone is 'able' to do it. The goal of this article is to reduce tensions in this regard by asking questions aimed at ambiguous areas and by answering some of these questions convincingly and without prejudice. The author is aware of how complicated the subject matter is, as well as of the fact that looking into this topic is worth the effort. In addition, the polarly opposing standpoints merit analysis and an adequate categorisation at the very least.

Keywords: photography, art, photographic art, creativity, artist, typology, social networks, media

Това е най-трудното нещо на света при фотографиране. Необходимо е обектив на триста и шестдесет градуса. Виждаш го, после поглеждаш във визъора, а там няма нищо. Сложиш ли го в рамка, то изчезва. (Pirsig, 1993: 46)

Петър Божков (1915 – 2003), един от най-изявените български фотографи през втората половина на XX в. обичаше да казва: „Фотографията не е изкуство. Такова е фотоизкуството.“ Тази сентенция като че ли поставя презграда на нападките към нещо крехко, но съществено в битието си на различно и маргинално в актуалната ценностна система. Тя не дава решение на проблема, но е полезна, защото стеснява неговото приложно поле до една от функциите на фотографския образ, като по този начин фокусира вниманието върху обекта си.

ПОСОКИ НА ТВОРЧЕСКИТЕ УСИЛИЯ ПРЕЗ XIX И XX В.

Фотографията е технологичен феномен, едно от откритията на индустриалната революция от XIX в., които катализират сериозни промени в бита на съвременния човек, едновременно улесняват и ускоряват ритъма на ежедневието – парната машина, телеграфът, електричеството, телефонът и не на последно място пишещата и шевната машина. За появата на фотографията е било необходимо съчетаването на два природни феномена – камера обскура (физически) и свойството на някои химически вещества да се променят под въздействието на светлината. А братята Ниепс освен фотографията са изобретили и дизелов корабен двигател. Докато повечето технически открития са имали принос в бита и производството на стоки, фотографията още от самото начало е колеблива и с нееднозначно приложно поле. Най-бързата ѝ победа е масовото производство на портрети. Така една от привилегиите на аристокрацията става достъпна за Третото съсловие, буржоазията. И докато на фона на останалите придобивки на века фотографията изглежда леко самоцелна, в областта на комуникациите тя носи революционен заряд – след либерализирането на текста от Гутенберг през XV в. тя либерализира образа. Любопитно е напрежението, което се поражда между изобразителните способности. Едни от първите, усвоили новия процес, са художници. Изобретателят Дагер (1787 – 1851) е академично школуван. По същото време Барбизонската школа насочва усилията си към реалистичната живопис на открито. Техен обект са природата и обикновените хора на полския труд. Не са безразлични към новия технологичен феномен. Някои от тях навлизат в боравенето с фотокамерата, а понякога към групата на художниците в Барбизон се присъединяват и фотографи. Идеята е фотографията да улесни процеса на създаването на картината. Художниците се отнасят към нея като към средство и са против еманципирането ѝ до самостоятелна медия. Иполит Баяр (1801 – 1887), създател на метод във фотографията, нещастен, че не е признат за изобретател, си прави „Автопортрет като удавник“ – първата режисирана фотография от 1840 г. Една от първите колаборации между фотограф и художник – Йожен Дюрио (1800 – 1874) и Йожен Дьолакроа (1798 – 1863) е върху голото тяло. Фотоапаратите от 40-те – 50-те години на XIX в. в повечето случаи са правени по поръчка и са с дизайн на луксозна мебел. Оптиката на онова време обаче е твърде несъвършена. Между оптичните „грешки“ (аберации) е хроматичната. Лещата на обектива може да се разглежда като съставена от триъгълни и трапецовидни призми, за които е в сила законът на Нютон за пречупването на светлината. С други думи, след преминаването през лещата светлината е разложена на своите

съставки с различна дължина на вълната в светлинния спектър. И това може да бъде наблюдавано отчетливо върху матовото стъкло на фотоапарата. Ако днес се направи цветна снимка с некоригиран обектив, ще се наблюдава същото явление – разлагане на светлината, изграждаща образа. Оттук до появата на импресионизма е по-малко от една крачка... Едгар Дега (1834 – 1917) е използвал фотографията за скици. Неговите картини имат структурата на фотографско изображение, и са като отворена композиция, в която влизат и излизат различни обекти, и като ракурс, и като осветление (Edgar Degas, The Race Track, Web Gallery of Art, 1996, https://www.wga.hu/html_m/d/degas/3/1870s_68.html). Той „легализира“ особеностите на механичния образ като живописни „открития“. През 1878 г. Едуард Мейбридж (1830 – 1904) получава поръчка от американски индустриалец Леланд Станфорд (1824 – 1893) да покаже фазите на движение на пренепускащ кон, които не могат да бъдат проследени от човешко око. За целта инсталира 24 камери на около 70 см. една от друга и на приблизително същата височина над пистата, чиито затвори се задействат от шнурове, закачени напречно на движението и свързани със светкавици. При преминаването си конят опъва шнура и задейства камерата и светкавицата. Така Мейбридж доказва, че при галоп има момент, в който четирите крака на коня са във въздуха. Прожекцията на екран на този опит през 1880 г. се счита за рождена дата на кинематографията. Интересна е реакцията на този експеримент на Огюст Роден (1840 – 1917). Той заявява, че след като художниците рисуват галопиращите коне с поне един крак, докоснат до земята, това е по-близо до логиката на възприемане на зрителя и следователно правилното решение. „Можем да говорим за фигура, която се мести в пространството, задвижвана от огромното желание на автора да изгради лентата на непрекъснато автентично движение. Излишно е да споменавам, че алюзията с фотографските занимания на Дега, както и внимателното изследване на търсенията на работещия в Америка фотограф Едуард Мейбридж, станал много популярен във Франция след посещението му там през 1881 г., е повече от явна. Голяма част от скулптурата на Дега може да се разгледа като паралел на многократни фиксираня на различни движения в пространството.“ Текст за изложбата на Дега в НХГ. (Danailov, 2010)

Срещата на изобразителното изкуство с хилядолетна история зад гърба си и новата технология в областта на образа не остава без последствия и за двете страни. Класическите техники постепенно се отдръпват от мимезиса и се чувстват освободени да се пренасочат към интерпретацията. Това е поражение на традицията, навика, и победа на модерността. Цялата класицистична и академична

общност започва да се чувства несигурна пред категоричността на фотографския документ. Успоредното движение на двете е около 2-3 десетилетия, след което по-мъдрият отстъпва. На мястото на закостенелите корифеи от френската Академия за изящни изкуства идват младите и напористи, усетили свободно пространство, артисти. Те също са великолепно школовани, но не се чувстват обвързани с догмите. А фотографията не е готова да приеме и затвърди победата си. Тя все още трудно се приема от обществото. И понеже като феномен е флуидна, започва да прониква като водата – навсякъде, където няма препятствия. При документиране на исторически артефакти. Социални проблеми. Научната работа във всички области на естествознанието – география, геодезия, ботаника, зоология, микросвят, макросвят, астрономия, антропология. Това е времето, когато се появяват нови дисциплини, така, че едва ли узреждането ще е изчерпателно. Появява се фотожурналистиката. Фотографията е най-сигурна в най-масовото си амплуа – снимките за семейния албум. Доста по-късно – в рекламата, по-нататък при тоталитарната гържава в пропагандата, мутирала в днешно време в ПР и т.н. Пепеляшката на образа обувва затритата пантофка и става царица. т.е. обществото вече е свикнало с нея. Наваксала е изоставането от класическите техники. Съвременният свят е свят на образа, на фотографския образ. Но тогава никои не го е очаквал.

Пикторализъм

Тези, които гържат да правят изкуство, без да са се научили да рисуват, настояват на своето и търсят пътя – например Хенри Пийч Робинсън (1830 – 1901), който измисля и термин – пикторализъм. Снимка, която иска да прилича на картина. Жанрово неговата активност се простира от алегорични и драматични ситуационни композиции с компилация от няколко негатива през природни и обитаеми екстериори до идилични мотиви с пастури, стада и девойки. („Photography as art Early developments“, Enciclopedia Britannica, accessed 29 Juli 2020, <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art>) Трозателни са тези опити, водещи доникъде, още повече, че имат две модификации – от средата и края на XIX в. Но като във всяка дейност не могат да се отрекат и попаденията – от първата вълна Джулия Маргарет Камерън (1815 – 1879), гама от викторианска Англия, родена в Индия, прави своя си-не-съвсем-пикторализъм. Получава камера на 42 години, изпълнила своя дълг към обществото (две рожби) и достатъчно зряла и независима от занаята, която усвоява, за да го използва и създава нещо смислено.

И да не се съобразява с предпочитанията на публиката. Жанрът ѝ е постановъчният портрет в реалистична и алегорична стилистика. Експериментира с композиция, осветление и рязкост. Фокусираните снимки я отблъскват, така, че като намери точния фокус, леко го измества. (Julia Margaret Cameron, The Art Story, accessed 29 Juli 2020, <https://www.theartstory.org/artist/cameron-julia-margaret/>) Нейната работа остава някак встрани от напрежението, съпътстващо правенето на повечето пионери на фотографския образ от XIX в. – те са откриватели в технологията и същевременно в приложните полета на феномена, защото цялото столетие е белязано от неголеми, но съществени изобретения и нововъведения. Всеки от тях е узнавал я подходяща емулсия, я проявяващи вещества или нови подложки, видно от възникналите термини – цианотипия, албуминов, течен колодиев, сребърно-желатинов процес и т.н. Всичко това се регулира някъде към 80-те години на века, с появата на първите фабрики за фотоматериали и фотоапарати. Втората вълна на пикторализма търси неконвенционални методи за пренасяне на изображението, които да доведат до уникалност на отпечатъка, близък до графичните техники. Наречени са „благородни процеси“ и се отличават с използване на съединения на благородни метали и значителна технологична трудност. Между тях са пигментният, масленият, бромо-масленият, гуменият, платиненият и някои други видове печат. Резултатът е трансформиране на сребърно-халогенното изображение в друго, на пигментна основа. Избраните се капсулират в неголеми творчески групи с елитарен уклон, като „Трилистник“ във Виена – Ханс Вацек (1848 – 1903), Хейнрих Кюн (1866 – 1944) („Paradize threatendet“, Film delights, accessed 29 Juli 2020, <https://www.film delights.com/education/dasbedrohteparadies/>) и Хуго Хенеберг (1863 – 1918), работила на границата на столетията. У нас интересът към тези процеси е около 30 г. по-късно от членове на Българския фотоклуб и в естетическо отношение се преплита еkleктично с някои по-съвременни тенденции – символизъм, етнографска и социална фотография.



Пенчо Балкански. Pentcho Balkansky. От архивите на Българския фотоклуб.

Модерността

И докато пикторалистите живеят в свой измислен свят, фотографията набира сили и самочувствие и започва да търси собствения си език и изразни средства. А той се основава на документа. В края на XIX в. в Англия, Германия и Русия, а малко по-късно и в САЩ се наблюдават първите стъпки на критичната социална фотография. Вниманието е насочено към най-ниските стъпала в социалната йерархия – тези, които въпреки усилията си едва свързват двата края. Към последствията от природни бедствия. Към безпризорните деца. Томас Джон Барнардо (1845 – 1905) в Лондон създава приют за бездомни, снима ги и прави благотворителни търгове със снимките за осигуряване средства за приюта. Максим Дмитриев (1858 – 1948) в Русия снима последиците от сушата в Поволжието и събира помощи от цялата страна за бедстващите селяни („Российская провинция конца XIX, начала XXв, фотографии Максима Петровича Дмитриева, Livejournal, 7th Nov 2014, <https://foto-history.livejournal.com/6267701>).

html). Джейкът Рийс (1849 – 1914), сам емигрант, снима набързо събрани бордеи за преселници в Ню Йорк и предизвиква градските власти да инвестират в строителство в квартала (Jakob August Riis, Preus Museum, accessed 30 Juli 2020, <https://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Fotografer/Jacob-August-Riis>, а неговият последовател, Луис Хайн (1874 – 1940), социолог, изследва случаите на детски труд в САЩ и със събрания снимков материал предизвиква законодателно ограничаване на тази практика. Тези фотографии нямат претенции да създават изкуство и не държат работата им да се оценява естетически. Те разширяват тематичните граници и обогатяват жанрово новата медия. Крайъгълен камък в развитието на фотографията поставя Йожен Атже (1857 – 1927), пренасяйки стария и тромав широкоформатен гървен фотоапарат върху статив през границата на столетията до 1927 г. Той насочва усилията си към улиците и интериорите на Париж, прави снимки, използвани от дизайнери и архитекти, а по-късно получава поръчка от общината да документира крайните (могава) квартали на града, подлежащи на събаряне и презастрояване (Atget, Eugène: Ladenschilder, „Au tambour“, Zeno.org, accessed 30 Juli 2020, <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Atget,+Eug%C3%A8ne%3A+Ladenschilder,+%C2%BBAu+tambour%C2%AB>). Атже е забелязан от сюрреалистите, които разпознават фотографията като родствена по същността си до тяхното движение. Апартамент срещу ателието му, обитаван от Ман Рей, е център на група млади американски артисти. Една от тях, Беренис Абът (1898 – 1991), проявява особен интерес към стария фотограф и го снима през 1927 г. След смъртта му изкупува 1000 негови стъклени плаки и няколко хиляди отпечатъка, които пренася отвъд океана, организира ги, пише критични материали, представящи го като автор, вследствие на което колекцията е откупена от МоМА. Организираната от музея изложба се радва на изключително внимание, като Атже печели последователи сред младите американски фотографи, между които Уокър Еванс (1903 – 1975) и Ансел Адамс (1902 – 1984). В технически план те са завинаги спечелени за голямоформатната камера, а в идеен – за пряката фотография, обърната в търсенията си към съдържателните пластове на видимата действителност. След успеха на изложбата Франция отдава дължимото на Атже. (Вече с обратен знак жестът е повторен около 30 години по-късно, когато в САЩ не се намира издател за „Американците“ на Робърт Франк (1924 – 2019) и след издаването ѝ в Париж и сериозния резонанс там намира пътя си отвъд океана с предговор от Джек Керуак.) По-късно Еванс става част от групата, ангажирана от FSA (Администрацията по фермерска сигурност) за

отразяването на Голямата депресия, създава една от най-богатите документални колекции на света (Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives, Library of Congress, accessed 30 Juli 2020, <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html>), а Адамс – от F64, група от изключителни артисти, търсещи в обективно съществуващото интерпративна многопластовост, аналогии, насочени към по-дълбинната същност на битието. Адамс е най-големият пейзажист на всички времена, с около 60 активни години дейност, за които е успял да изброди природните резервати на САЩ и да направи изключително въздействащи фотографии (Ansel Adams, MoMA, accessed 30 Juli 2020, <https://www.moma.org/collection/works/52135>). Някои внушителни, други драматични, трети на границата на абстракцията. Едуард Уестън (1886 – 1958), другият съосновател на групата, е по-камерен автор, от което не следва, че работата му има домашно звучене. Напротив. Обектите му са странни, а начинът, по който подхожда към тях е още по-странен. Той е човекът, който има силата и възгъбеността да се занимае с една чушка, лист зеле, разрязана гъба или раковина дни наред, докато не измъкне нейната другост, а може би – същност („Edward Weston: the greatest American photographer of his generation?“, The Guardian, Wed 18 Aug 2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/18/edward-weston-photography>).

Тук не трябва да се пропусне личността на Алфред Стиглиц (1864 – 1946), който има определяща роля за развитието на американското фотозкуство за около 50 години – от последната декада на XIX до смъртта си („Georgia O’Keeffe 1919 by Alfred Stieglitz“, Curator Beta, accessed 30 Juli 2020, <https://curiator.com/art/alfred-stieglitz/georgia-okeeffe-9>). Негова е заслугата за създаването на две галерии, три списания и появата на няколко творчески групи, между които и F64. Под неговото менторство американското светоусещане пречупва авангардните идеи на европейския модернизъм.

Европейският авангард

Около половинвековната трансформация на изобразителното изкуство в условията на успоредно съществуване на ръкотворния и механичен способ, постепенните експерименти с формата в живописата, които продължават да стряскат, но вече в очакване на следващия, преминаването през няколко стила е грубо прекъснато от Голямата война. В нея приключва и най-плодотворният период за изкуствата, този на Бел Епок. Световният катаклизъм катализира реципрочен взрив в изкуствата. Първият, мимолетен, но определящ за

последващото развитие е Дада, гневен изблик на млади хора, събиращи се в кабаре „Волтер“ в Цюрих (неутрална Швейцария е остров сред апокалипсиса на разрушение и смърт в Европа. Част от артистите са немски фотографы и така медията намира органично място в стилистиката на това течение. То обръща гръб на всичко „преди“, разрушава и атомизира както текста, така и образа. Фотограмата, колажът и монтажът стават едни от основните му техники. Дада бързо изчерпва своя потенциал и се самозакрива, но повечето от авторите слагат основите на сюрреализма, увлечен от идеите на Фройд, а разработените техники продължават живота си в новопоявилите се авангардни течения. Революционният подем след войната е съпътстван от радикални артистични проекти като конструктивизма в Русия и училището Баухаус във Ваймарската република. Една от водещите идеи е функционализмът в архитектурата и дизайна, Баухаус е замислен като школа за приложни и авангардни изкуства. И в двата случая фотографията играе важна роля като съвременна механична медия. Александър Родченко (1891 – 1956) в СССР смело експериментира с композицията, ракурса и светлината, въоръжен с малкоформатна „Лайка“. Ласло Мохолы-Наги (1895 – 1946) в Баухаус се обръща към генезиса на фотографския образ, снимките без фотоапарат (фотограми) и играта на светлината в своите светлинни скулптури и нарича това направление „Ново виждане“ („Laszlo Moholy-Nagy @ Guggenheim, NYC“, Detroit Art Review, August 21, 2016, <https://detroitartreview.com/2016/08/laszlo-moholy-nagy-guggenheim-nyu/>) (Bracegirdle, 2014). И на двете места се обръща особено внимание на колажните техники. Съветското списание от края на 20-те – 30-те години „ЛЕФ“, в чието екип са Родченко (Aleksandr Rodchenko, MoMA, 2016, <https://www.moma.org/artists/4975>) и Маяковски, ги съчетава с оригамите, с плакатни решения, което прави изданието колективно произведение на изкуството с колекционерска ценност. Джон Хартфийлд (1891 – 1968), дадаист от немски произход, променя името си и продължава да прави политически монтирани плакати, осмиващи нацизма („Nazi Symbol “Blood and Iron”. Axe Swastika Dripping Blood. Heartfield’s Famous Image Of WW2 German Fascism“, johnheartfield.com, Juli 21, 2020, <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/nazi-symbol-blood-iron>).

Модернизмът се проявява и в работата на по-неутрални политически автори и дори на симпатизиращи на властта. Футуризмът в Италия подкрепя фашизма, а общото между всички авангардни течения е преклонението пред машинното производство. По-късно

тоталитарните режими смачкват духа на авангарда, той прогължава да се развива предимно в Париж, а поради растящата несигурност в Европа и отвъд океана. В средата на 20-те години в Германия се появява „Нова предметност“, течение аскетично по отношение на формата, търсещо статична и дори безлична гледна точка, от която да се обърне максимално внимание на самия обект. Развива се в годините и има безспорни завоевания в работата на сем. Бернд (1931 – 2007) и Хила (1934 – 20015) Бехер през 60-те – 70-те години („Bernd and Hilla Becher: Landscape/Typology“, MoMA, May 21–Aug 25, 2008, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/95>) и техните ученици от Дюселдорфската школа до днес. Епохата на модернизма е може би най-плодотворната в цялата история на изкуството. През 20-те години подемът е в цяла Европа и Русия. Тогава се появява едно междинно поколение, дошло от разпадналата се Австро-унгарска империя, чиито изявени представители са Андже Кертес (1894 – 1985) от Буганеца (Andre Kertesz, NGA, accessed Juli 30 2020, <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=10140>) и (Meudon, 1928 by Andre Kertesz, Neomodern, Oktober 18, 2017, <https://www.neomodern.com/blog/2017/10/18/meudon-1928-by-andre-kertesz>) и Гюла Халас (приел по-късно псевдонима Жорж Брасай) (1899 – 1984) от Брашов. Родени в края на предишното столетие, те пречупват през творчеството си новите идеи и прехвърлят мост към следващото поколение. Тук се реализира разграничаване и избор на фотографите между двете направления на фотографията, които авангардът използва – от интровертното към екстровевертното. Ман Рей (1890 -1976), американец, присъединил се към сюрреалистите в Париж, работещ също живопис и кино, прави режисирана студийна фотография, голо тяло и натюрморт в стилистика, близка до тая на чешкия авангард – Яромир Функе (1896 – 1945), Франтишек Дрмикол (1883 – 1961) и т.н. – разчитаща на композиционни и светлинни решения, към които са „прикрепени“ лабораторни експерименти с колажи, монтажи, соларизация и фотограма („Dust Breeding 1920, printed ca. 1967“, Metmuseum, accessed Juli 30 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420>). Новото поколение търси сюрреалистичния факт на улицата, в живия живот. Кертес го намира в изграта на хора, светлини и сенки, Брасай – в нощния живот на Париж с колекция, останала непостижима и до днес („Brassaï The Urchin Bijou, Bar de la Lune 1932, printed 1960–9“, Tate, accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brassaï-the-urchin-bijou-bar-de-la-lune-p13110>).

Хуманистичната традиция

Един от първите и изключително талантиви техни последователи е Анри Картие-Бресон (1908 – 2004) поетизирал света през визъора на Лаїка-та и един от малкото, защитили творческата си позиция с текст за „решаващия муз“ през 1955 г. (Henri Cartier-Bresson, Magnum photos, accessed Juli 30 2020, <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>) Интересно е, че Бресон предоставя на поколенията своето символ-верую, което е защитил на дело година-две преди неговия апологет, загърбил работата му като маниерна – кара Франк да издаде книгата с „нерешаващи“ по собствените му гуми мигове, елиминирали естетиката за сметка на Истината – расовата сегрегация в САЩ („A Foreigner’s Road Trip – Robert Frank’s America“, James Maher Photography, accessed Juli 30 2020, <https://www.jamesmaherphotography.com/new-york-historical-articles/the-foreigners-road-trip-robert-franks-america/>). Може да се добави, че това са посоки, които – теоретично – не се изключват взаимно, но при дълбинно навлизане в същността на работата сериозно се разминават като мотивация.

Френската вълна включва Едуар Буба (1923 – 1999), Уили Ронис (1910 – 2009), Робер Доано (1912 – 1994), Рене Бури (1933 – 2014), Изис (1911 – 1980) и др., обладани от жизнерадостния и жизнеутвърждаващ дух на Париж между двете войни. Те представят сложното и неразбираемо, което се случва, преплетено с обикновени човешки истории, което прави истината достъпна и четивна. Като техника утвърждават репортажния метод, фотографията на улицата, животът на обикновения човек, работата им намира стимул и достига твърде високо ниво в илюстрованите седмични издания. Това е базата, на която стъпват военните фоторепортери от Втората световна. Оттук тръгват фотоагенциите, синдикатът „Магнум“, цялото последващо развитие на пресфотографията. По това време печатните медии нямат конкуренция, пресата предлага изображения от висока класа, фотографията става доминанта по нейните страници, теоретиците са респектирани от инвазията на образа върху хартия и се чувстват длъжни да реагират. През 1936 г. Валтер Бенямин (1892 – 1940) в студията „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ е разтревожен за „аурата“ на художественото произведение (Venyamin, 2006). Техническите медии довеждат артефакта до много повече зрители, като отнемат от неговото сетивно и магическо въздействие. Притеснението на Бенямин в крайна сметка е напразно, защото човешката способност за митологизиране е неизчерпаема и пренася магията от артефакта

върху репродукциите. Наистина днес е възможно да се види репродукция на Мона Лиза, закачена на стената в небогато жилище. Но това съобщава един единствен факт – че обитателите на този дом познават тази картина. А ценителите на оригиналното възприемие не са лишени от възможността да погледнат пред нея в Лувъра, където тя ще е най-малкото в оригинални размери, оригиналът или едно от най-добрите му копия, макар и скрита зад несъвсем прозрачното бронирано стъкло. С появата на фотографията и фонографията цялото световно изкуство може да бъде натрупано на рафтовете на домашната библиотека, а днес, в началото на ХХІ в. дори няма необходимост да се съхранява, защото всички големи музеи предлагат виртуалните си галерии и стени онлайн. Бенямин има право да скърби за сателитността на отминалото време, но не и за смъртта на произведенията на изкуството. През 1961 г. Ролан Барт (1915 – 1980) в есето си „Фотографското послание“, позовавайки се на ендемичната същност на фотографията я противопоставя на изкуствата, защото има „непрекъсната структура“ и е „послание без код“. (Bart, 1991:505) Прави го с много уговорки, като споменава кодовете, които пресата дава на фотографията. Мощният поток от изображения в периодиката не позволяват да се открият най-стойностните и да се систематизират по някакви признаци. 50-те са годините на Студената война. „Описанието на света“ и от двете страни на Желязната завеса е през ключа на пропагандата. СССР изваждат на показ щастливите лица на строителите на комунизма и манифестират победите над класовия враг и нацизма. Едуард Стайхен (1879 – 1973) през 1955 г. курира за МОМА мега изложбата „Човешкият род“, която събира най-доброто от хуманистичната традиция. В нея вземат участие автори от цял свят, видяна е от около 9 млн. посетители и в крайна сметка се превръща в постоянна експозиция в замъка Клерво в Люксембург. Тя скрито популяризира демократичните ценности, които САЩ противопоставя на соц-пропагандата. Но естетическото ниво на колекцията е толкова високо, че запазва въздействието си и сега, когато са отпаднали политическите основания за създаването ѝ. Това е един от многото примери, с които фотожурналистиката, след като е изпълнила информационните си функции, се връща отново и отново в изложбените зали и на страниците на луксозни издания заради своите непреходни качества, които я превръщат в изкуство. Така кодовете, които са били скрити в новинарския поток, излизат с течение на времето и днес не е трудно да отличим стила на Бресон от моя на Доано („Photos by Robert Doisneau“, Livejournal, Октомври 08 2011, <https://everyday-i-show.livejournal.com/129632.html?thread=3496288>)

или Изус (Izis Bidermanas, Tate, accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artists/izis-bidermanas-15761>) въпреки, че принадлежат на една традиция и имат сходства.

Фотоизкуството до края на ХХ в.

След идването на власт на Хитлер и през Втората световна война мигрантския поток към САЩ се засилва. Това не са вече само икономически, а и политически, и етно-религиозни бежанци (най-много от еврейски произход, но нацизмът не преследва само тях). Ню Йорк става алтернативен център на фотографския живот, създават се училища, в които намират работа някои от представителите на европейския авангард. След войната Европа се възражда, но концентрацията на творчески потенциал, развитието на американската фотография и на лайфстайл изданията и рекламата съдействат за установяването на Ню Йорк като новата столица на фотографията. Приложната и рекламна фотография осигуряват поминък, но това, което американците дават на света, е всъщност документалната фотография, създава сериозна традиция още по времето на Голямата депресия. През 60-те години започва да се говори за Нюйоркската фотографска школа, която съхранява хуманистичния патос на близкото минало, като добавя към него критичен заряд. Открояващи се фигури са Даян Арбъс (1923 – 1971), Гари Уиногранд (1928 – 1984), Робърт Франк, Тод Пападжордж (р. 1940), Джоуел Мейеровиц (р. 1938), Лиъ Фриглангър (р. 1934). Периодът е на възход на уличната фотография, която продължава традицията на френската школа и надгражда както гражданска позиция, така и техника. Ненамесата в ситуацията вече не е правило. Арбъс търси и намира своите обекти на улицата, установява контакт с тях и ги снима като че ли за спомен, но композициите ѝ са наситени с детайли и знаци, насочващи към проблеми на обществото. Интересуват я маргинали, хора с увреждания от различно естество, като понякога ги преследва с дни, за да спечели доверието им и получи разрешение за снимка. Намира в цирка хора с генетични аномалии и се потапя в тяхната среда. Накрая не издържа на депресията и се самоубива (1971 г.) (Diane Arbus, WikiArt, accessed Juli 30 2020, <https://www.wikiart.org/en/diana-arbus>). Извън групите се появяват и изолирани от средата таланти, което може да се обясни единствено с мястото, което фотографията е заела в живота на американците. Лари Кларк (р. 1943), тийнейджър от провинциално градче, за пореден път разрушава американската мечта, като показва света на своите връстници изпълнен с насилие, безразборен секс и наркотици (Larry Clark's photographs: „Once the needle goes in, it never comes out“, The Guardian, Jun 5 2014, <https://www>.

theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy).

Изреждането може да продължи. Тази част от текста е обзорна и се стреми да обхване основните моменти, които дават облика на времето, а не да бъде изчерпателна. За да се допълни общата представа, важно е да се споменат теченията и стиловете, в които изобразителните способности работят заедно или фотографията е избрана като най-добрата за конкретното произведение медия: попартът, с най-силни прояви в САЩ и Обединеното кралство; топографската фотография, с най-силни изяви в САЩ и Германия; концептуализмът; постмодернизмът; колаборацията на медиуми, методи и подходи към действителността, наречена съвременно изкуство.

РАЗСЪЖДЕНИЯ ВЪРХУ СЪЩИНАТА НА ИЗКУСТВОТО

Историческата справка е сериозен аргумент за съществуването на едно или друго явление. Спорно е дали може да се замени дефиницията, която в този конкретен случай се използва, а упоритото ѝ преследване е болезнен и неблагоприятен процес. Показателни са термините, които различните народи използват за фотоизкуството. В съседна Сърбия например е „уметничка фотография“, което дава акцент върху уменията на фотографа. Те наистина са важна съставна част на понятието, но далеч не изчерпват смисъла му. В немския терминът е „kunst photography“, което в буквален превод кореспондира с добилото гражданственост у нас най-вероятно под руско влияние „художествена фотография“. Производното му „фотохудожник“ или „фотограф-художник“ също се употребява в България и Русия, дори в предишната обществено-политическа формация компетентна гържавна комисия присъждаше това звание за постигнати резултати. Тук етимологията е ясна, но при буквален прочит не издържа – появява се въпросът какво всъщност значи това – първо рисуваш, после снимаш или обратното... В останалия свят битува универсалното понятие „артист“, което включва широк спектър от творчески дейности и като че ли е най-подходящо за съвременната ситуация.

Ако се тръгне от обобщено понятие за изкуство, също ще се срещнат трудности, защото то се появява доста късно исторически, а неговите произведения преди това са имали други функции: магически, митологически и религиозни. От праисторическо време до днес акцентите са били върху различни функции на феномена.

Европейската цивилизация се отърсва от пирамидалния строеж на света, където всяка позиция е вечна, в епохата на Новото време. Имануел Кант (1724 – 1804) има заслугата за началото на радикалната

промяна в класическата философия, като намира съществените за целта въпроси. Между тях е и този за естетиката като функция на човешката дейност и възприятие:

„Красиво е това, което се харесва всеобщо без понятие.“ (Kant, 1993) В случая разделя естетичното от рационалното.

„Вкусът е способността за преценка на един предмет или на един начин на представяне чрез удоволствие или неудоволствие без всякакъв интерес. Предметът на такова удоволствие се нарича красив.“ (Kant, 1993: 86)

„Изкуството се разграничава от природата, както правене от постъпване или действие изобщо, а продуктът или резултатът на изкуството като произведение се различава от продукта на природата като действие.“ (Kant, 1993:193)

„Геният е талантът (природна дарба) която дава на изкуството правилото. Тъй като талантът като вродена продуктивна способност на художника принадлежи самият към природата, то бихме могли да се изразим и така: геният е вродена дарба на духа (ingenium) чрез която природата дава на изкуството правилото.“ (Kant, 1993:198)

Нормално е във времето, когато личността се освобождава от диктата на „вечния и непроменен порядък“ и се самоосъзнава като такава вниманието към субекта да е прекомерно. Голямото предизвикателство на тези твърдения е тяхната новост и непривичност. Опитът за преобръщане на гледната точка е титаничен и ценен сам по себе си. Това, че все още е далеч от разисквания в случая въпрос е обяснимо. Кант разглежда особените характеристики и резултата от изкуството през субектите, ангажирани в него. Третият полюс на триъгълника – самото произведение, обект на естетиката, е засегнат съвсем бегло. Появяват се нови понятия с дефиниран смисъл като „вкус“ и „гений“. Те имат основание, но не трябва да се пропуска, че тяхната „привлекателност“ за индивида е осмислена в тяхната устременост към предела на понятното, към Абсолюта. При пренебрегването на тази рамка се достига до крайност, наблюдавана по времето на модернизма и авангардизма – превръщането на автора в демуург и бозоравен. Кант, извеждайки философията и естетиката до абстракции на субективното, обединени в духовно всеобщото, трасира пътя, по който да продължат търсенията на неговите последователи, като насочат усилията си към по-детайлно възглеждане в обекта, предмета и целта на дисциплината. Георг Хегел (1770 – 1831) не отхвърля твърденията на Кант, а насочва своето внимание към самото произведение на изкуството. Разсъждавайки върху неговите цели, по-точно търсейки основната му крайна цел, той последователно отхвърля: емоционалното въздействие;

смекчаване на примитивността и неукротената сила на страстите; поучаването и моралното усъвършенстване; следването на дълга; полезността и разумността на резултата като цели, насочени навън и не влияещи върху същността на изкуството в себе си. „В противовес на това трябва да изкажем твърдението, че изкуството е призовано да разкрива „истината“ във формата на сетивно художествено формиране, да изобразява споменатата примирена противоположност и по този начин има своята крайна цел вътре в себе си, в самото това изобразяване и разкриване.“ (Hegel, 2004: 96) Тук основната цел на изкуството съвпада с тази на науката и религията, но само като абстрактно понятие. Защото *истината* в своята цялост е постижима само за Бог, за човека тя проблясва в някое от своите проявления за кратко, а неговата (на човека) задача е да улови и задържи този проблясък – върху платно, хартия, камък или друг материал. Редно е да се допълни, че в трудовете си Хегел достига и до идеята за смъртта на изкуството като несъвършено и неуспешно в търсенето на истината в себе си в сравнение с науката и религията. Какво точно е имал предвид Хегел с това твърдение и кое в изкуството на неговата съвременност е провокирало такова съждение може само да се гадае. Възможно е това да е и настъпващата индустриална революция и тържество на разума, но еднозначен отговор би бил нерелевантен. Негова заслуга е и плуралистичната нагласа и присъствието в едно произведение/текст на противоположни гледни точки, което е начало на диалектическо отношение към света.

На това място е резонно да се добавят няколко твърдения на немския философ Адорно, които са по-близо до нас във времето от тези на Кант и Хегел и на базата на натрупания опит с диалектичната си реторика внасят повече яснота в този съвсем нелесен проблем:

„Изкуството е насочено към истината, но не е непосредствено истина; дотолкова истината е неговото съдържание. Изкуството е познание чрез отношението си към истината; самото изкуство я разпознава, като тя се проявява в него. Обаче то не е нито дискурсивно като познание, нито неговата истинност е отражение на някакъв обект.“ (Adorno, 2019: 402)

1. „Въпросът за художествените произведения е как истината на действителното да стане тяхна собствена истина. Канонът за това е неистината. Чистото им съществуване критикува съществуването на онзи дух, който просто подготвя своето друго. Онова, което е обществено неистинно, крехко, идеологическо, участва в строежа на художествените произведения като чупливо, неопределено, недостатъчно.“ (Adorno, 2019: 404)

2. „Изкуството е в толкова малка степен отражение, колкото и познание за нещо предметно; иначе то би се покварило до онова удвояване, критиката на което Хусерл провежда толкова категорично в областта на дискурсивното познание. Много по-често изкуството посяга към реалността, за да се отдръпне при съприкосновението с нея. Констелацията им в художественото произведение е шифрваният запис на историческата същност на реалността, а не на подобие ѝ.“ (Adorno, 2019: 408)

Разсъздението върху тези твърдения може да бъде представено и на по-достъпен език, който не се стреми към дефинитивна всеобщност. В потока на действителността присъстват, появяват се и изчезват много проблеми, касаещи съществуването на по-малки или по-големи групи хора. Тяхното изолiranje, обяснение и път за решаване е приоритет на науката, или по-точно на науките – различните области на рационалното познание. Подобна дейност може да привлече към участие както науката, така и властите. По какъв начин в такъв случай реагира изкуството? Ако то изолירה и покаже тази част от действителността, ще създаде нейно копие, което не е негов приоритет. Наистина би трябвало да се доближи и изолירה проблемното пространство, но излъчването на рационално съзждение е работа на науката. Изкуството трябва да запази напрежението в това пространство, да съхрани или интерпретира същността на явлението, неговият драматизъм, да го почисти от „полепналите“ несъщественни странични елементи, да кондензира истината с присъщите му средства, т.е. да подбере най-подходящата медия или да го преформатира към нейните изразни средства. Това започва с рационална част, идеята, следва разполагането на съдържанието в материала на медията и опазването на динамиката на проблема в присъщото работно пространство на въпросната медия. Ако творческото мислене успее да преработи житейския материал до творчески концентрат, да съхрани духа, поляритета, драматизма на житейския материал в жив и динамичен творчески продукт, следва, че е постигнало целта си. Ако резултатът е твърде гудактичен, назидателен, декоративен, прекрасен (тук може да се узрежда още) следва, че опитът е неуспешен, защото истината е мутирала в една от своите съставки. Дотук целият процес е изцяло в ръцете на автора. Той може да експериментира, докато намери верния баланс.

Ето два примера с медия, която е неутрална по отношение на равнинните изображения – литературата. Първият е с романа на Булгаков „Майстора и Маргарита“. Когато започва да го пише, авторът е един от получените признания млади съветски писатели. Талантлив

и продуктивен, с големи перспективи пред себе си. Идеята за появата на дявола в атеистична Москва е великолепна метафора. Но мълвата достига до общността на писателите и по-нагоре. Много бързо Булгаков се озовава в изолация. Ако в този момент беше спрял да пише, сигурно всичко щеше да се забрави и животът да продължи нататък. На него и през ум не му минава да го направи. Появяват се нови герои, сюжетните линии се умножават, изолацията също, авторът започва да живее в романа, той е по-истинският. Въображението рисува картини, базирани върху физическата реалност. Битието във и извън художественото произведение се преплитат. Тук има много драматични подробности, които ще спестя. В един момент телефонът му иззвънява и се обажда самият Сталин: „Михаил Афанасиевич, защо така?... Ще Ви се обадя пак...“ Разбира се, не се обажда. Булгаков унищожава част от ръкописа, после го възстановява, романът става за него смисълът на живота, а след смъртта – романът на живота му. Така действителността е претворена в нова действителност, в лична съдба. Няма как една такава книга да е слаба. Но тук творецът прекрочва границата, която му подсказва инстинктът за самосъхранение. Не толкова драматична, но сходна е съдбата на Труман Капоти. Млад американски писател с изящен стил, пише разкази и повести, блестящ журналист е. Докато вижда обява във вестника за жестоко убийство на цяло семейство във фермата им. Убийците са заловени и осъдени на смърт. Той решава да разкаже тази история и посещава осъдените в затвора, единият от тях се съгласява да говори и така се нижат среща след среща до изпълнението на присъдата. Резултатът е първия документален роман „Хладнокръвно“, което след дискредитирането на „реализма“ от тоталитарните режими се оформя като жанр не само в литературата. Но Капоти също прекрочва границата на вживяване в действителния случай. Наистина, това не му струва живота, но след романа не е написал нищо съществено.

Тези примери сочат и към друга особеност на творческия процес. Когато творбата е завършена, тя вече излиза от полето на влияние на автора и започва собствения си живот. Започва да осцилира около представата за себе си, около нея се появяват концентрични кръгове на внимание. И авторът вече няма пръст в нейното битие. За публиката всяка нова среща с нея е и нов прочит. Забелязват се нови неща. Открояват се нови акценти. Творбата живее в своята рефлексия. Разбира се, това е в случай, че авторът постъпи адекватно и се отдръпне. Има достатъчно примери за обратното, за което не може да се вини само авторът – втора, трета редакция, отхвърляне на цензура, поредица от редактирани и допълнени издания и т.н. В

изобразителните изкуства е някак си по-лесно – пример – „Закуска на тревата“ от Мане и нейните 17 реплики от Пикасо...

След подобни разсъждения отговорите на конкретни въпроси, свързани с изкуството стават достъпни и не толкова трудни. Ето няколко такива твърдения:

1. Изкуството е миметично. То е подражание на действителността.
2. Изкуството е техника.
3. Изкуството е идея.
4. Изкуството е хрумване.
5. Изкуството е емоция.
6. Изкуството се възприема сетивно.
7. Изкуството се възприема рационално.
8. Изкуството е материално.
9. Изкуството е оригинално.
10. Изкуството е духовно.
11. Изкуството е преследване на истината.
12. Изкуството е игра, заблуда, то е изкуствено.
13. Изкуството е съвършенство на формата.
14. Изкуството е възплъщение на дълбината на съдържанието си.

Тези твърдения са истинни донякъде. Не са абсолютно верни. Защото са статични, а произведението на изкуството съдържа повече или по-малко от тях в динамично равновесие. Включва всяка от тези характеристики, като балансът помежду им е различен в процеса на създаване на произведението. Ако някое от тези твърдения надделее, започне да доминира, произведението загубва не някое от качествата си, а същността си на изкуство. Но веднъж завършено, произведението е само по себе си предмет, вещ, материален обект, който влиза в диалог със зрителя отделно и независимо от своя създател. Предполага се, че един гениален артист може да създаде шедевър. Но не е еднозначно обратимо съответствие, т.е. може и да не създаде. Както в приведените примери, така и в много други случаи един автор блести с едно или две произведения, но това не е универсално правило. Има извънредно продуктивни автори и причината за тези различия може да се намери както в спецификата на медията, така и в темперамента на човека или средата, творческа, обществено-политическа и т.н., в която работи. Това са причините произведението на изкуството да се изследва като отделна, независима цялост, а не като функция на един или друг субект. Изкуството е част от човешката култура. Правенето и възприемането на изкуството изискват специфична грамотност, културни натрупвания и адаптация към актуалната ситуация. Средата. Познания и умения. И възможност да бъдат упражнявани.

ФОТОГРАФСКОТО ИЗКУСТВО

Тук на преден план изниква един въпрос: фотографията по своята природа е миметична, буквално физикохимическо отражение на действителността; не следва ли от това, че тя е непригодна за творческа дейност или позволява творческа интерпретация само там, където напуска границите на мимезиса? Т.е. там, където допуска манипулации – в режисирането преди снимачния процес и в процеса на допълнителната обработка на изображението във фотолабораторията или при редактиращите програми? Не е ли вярно добилото още през миналия век деление на медията на „репортажна“ и „художествена“? Отговорът е отчасти свързан със спецификата на фотографския образ. Обективно съществуващият извън миметичния акт поток на действителността е като бурна река, пресичаща въображаема преграда. Кога точно ще бъде фиксиран един отрязък от тази действителност е изцяло във властта на снимащия. Каква точно част от разреза ще бъде „хербаризирана“ също. Авторът има възможност да проследява различни процеси в общото, да ги изолира чрез позиционирането си и да „спира времето“ в момента, в който изследваното от него в пълна сила се презентира, представя се нагледно. По отношение на общото това е една изключително малка част. Твърдението, че ако на едно и също място снимат няколко човека, никога не се получава една и съща снимка, е вярно. Всеки от тях носи със себе си своята култура, сетивност и предпочитания и взема за себе си това, което възплъщава неговата идея и доказва неговата мисъл. Ако на това място присъства артист, той ще търси същината, истината за процеса. Фотожурналистът ще търси информацията, която да поднесе на публиката. Същото се отнася и за други приложни полета на фотографията – пропагандна, ПР, научна, рекламна и т.н. Ако пък фотожурналистът притежава погледа на артист, той ще свърши две неща едновременно, неговата фотография ще информира и ще се домогва до общочовешки прозрения и обобщения. Това е пътят, по който фотографията изявява своята документална същност като най-основна характеристика и носител на художествена стойност. Основно качество на снимащия фотограф е *виждането*¹, различаването в потока на действителността на тези

¹ Има някои психофизиологични особености на човешкото зрение. „Виждането“ се осъществява в мозъка. С натрупването на практически опит детето се научава да проследява всичко, което се движи в заобикалящото пространство, да преценява срещите на траекториите с неговата и да се позиционира, забързва, забавя или спира. Рисуващият от натура художник има изострена зрителна сетивност, но реагира по същия начин – избира си обекта, скицира го, след което обръща внимание на допълнителни подробности – някои включва, други не. Ако обектът е подвижен,

мигове, които имат плътността на художественото битие. Гледане всички, но виждаме различни неща. Кое точно ще бъде определено като фотозкуство зависи и от културните натрупвания и е следствие от продължилото повече от век търсене на собствен художествен език, най-близък до същността на медията. И там, където го има, то не е случайност, а съзнателно намерено. Така че за характерен за фотографията похват може да се приеме „мимезисът на втора степен“ – веднъж сходство по дефиниция, отражение на действителността и втори път като същност, поглед, прозрял истината, скрита във формата.

Друг характерен момент е специалното отношение между фотографията и времето. Според Барт тя е носталгична (Barthes, 2001: 22) . Запечатва настоящето в момента, в който се превръща в минало. Може да се допълни, че тя е медията, която най-силно се влияе от преходността. Причината отново е в нейната ендемичност – докато в ръководните изобразителни изкуства авторът подбира какво да включи в изобразителната плоскост, фотографията включва всичко. Така на нея със сигурност ще се открие старият бетонен път, който художникът би могъл само да щрихира, ще се прочете обявата на стълба, китайските кецове ще контрастират с родните гуменки от времето на соц-а. Ще се разбере, че тийнейджърката с щръкнали плътки е в евтина басмяна рокличка, а гащите на малчугана са вързани с връв, но червената му връзка е току-що изгладена. Това, разбира се, са факти, но рисуващият човек може да ги прикрие за сметка на други, по-важни за него неща. Тези детайли безпогрешно датират снимката независимо от сюжета. От това произтичат две последствия. Първото е, че една фотография, която не носи нищо изключително в себе си, изведнъж след време може да придобие неподозирана стойност

реагира по един начин, ако е неподвижен, интериор, екстериор или натюрморт, по друг. Фотографът навън следи обекта, но едновременно с това търси границите на кадъра, на изобразителното поле. Това може да става със и без фотоапарат. Перспективата му е дадена наготово, но освен нея има и движещи се обекти. Той преценява взаимното разполагане и евентуално пресичане на всички линии – тези на неподвижните и на подвижните обекти и едновременно съобразява какъв да е мащабът на изображението и кой да е моментът на сработване на затвора. Това предполага едно непрекъснато преакомодиране на зрението в сравнение с това, на което ни е научил практическият опит. Това е и проблемът в цитата, с който започва текстът. Това е и принципът на решаващия миг на Бресон. Независимо дали обектите са динамични или не, това е и принципът на неговият последовател и впоследствие опонент Робърт Франк. Бодлер връща към живот „фланьора“, шляещият се човек в тълпата; шляенето на фотограф на улицата изисква малко повече мобилизация, бърза и адекватна реакция...

благодарение именно на неотстранимите детайли. Фотографиите остаряват по-бързо. Второто е, че друга фотография, независимо от очевидната си чрез детайлите датировка може точно заради диалектичното равновесие на формата и съдържанието да запази влиянието си върху зрителите години и десетилетия с много малки отклонения. Това са истински стойностните произведения на изкуството, но и другите не трябва да се пренебрегват заради скритите (и от автора) белези на времето...

Тази документалност предизвиква едно непрекъснато образно пренаписване на историята по време на тоталитаризма. Една групова снимка от победилния социализъм през 1944 г. (у нас) се е случвало да бъде преработена няколко пъти за изличаване на активисти на властта след заклеияването им като врагове на народа.

Тук е мястото да се добави, че начините за решаване на особеностите на фотографската специфика са три – вече стана дума за тях – аранжирането, постановката на почти цялата ситуация, след като е намерено мястото за снимане – това е фикционалният подход, в който всичко е предвидено и се прави нещо като театрална режисура за създаване на един миг битие. Вторият е постпроцесът, обработката на готовата снимка, редактиращите програми. Третият е най-трудният и изискващ виртуозно владение на ситуацията – без да спира, аранжира, повтаря и в крайна сметка пародира (защото това личи на готовия продукт) потока на действителността, фотографът да реагира адекватно, да разработва във времето, с което разполага, сюжета. Така от една обещаваща жива и действително протичаща във времето ситуация могат да се измъкнат достатъчно на брой кадри, между които при добър опит, късмет и присъствие (най-вече) снимачият може да извлече тази есенция, към която се стреми. Краткотрайни и необратими са фактите. Те са обект на интерес за пресфотографията. Изкуството се интересува от процесите. А те никога не са светкавични. Убийството на жена от мъжа си е факт. Явлението, което може да бъде интерпретирано, е домашното насилие. И тук всяка медия посяга към своя инструментариум. Разбира се, за да стане резултатът достъпен и разбираем, авторското търсене отново трябва да кристализира във факт, който носи проблемната ситуация на процеса. А за да достигне резултатът до артистичен факт също е необходимо време – наличие на голямо количество кадри, от които да се избира на няколко пъти, докато се достигне до резултат – произведение на изкуството, което е „битие в себе си“, завършено и жизнено, носещо идея, съдържание и форма в динамично равновесие, които могат да претендират да са

тази концентрирана истина за действително случилото се, която е цел на усилюето. Примерът с убийството не е най-подходящият, защото поражда ред странични въпроси.

(Harold Edgerton, 1903 – 1990 (1957)). (Milk Drop Coronet, Time 100 Photos, accessed Juli 30 2020, <http://100photos.time.com/photos/harold-edgerton-milk-drop>). Във всеки случай, развитието на технологиите, мултифункционалните телефони и социалните мрежи доведоха до своеобразен епидемичен взрив на фотографски изображения, които непрекъснато се публикуват и обикалят планетата с милиони в секунда. В сравнение с тях коронавируса е бабен като охлюв, добре, че те не са смъртоносни за човека. Но са фатални за духа на изкуството. Фотографията вече е единственият изобразителен способ, използването на който няма нужда от предварителни умения, а пристрастяването към употребата му в повечето случаи не води до развитие и усъвършенстване на субекта. Натискането на бутоната „харесвам“ в мрежите е единствената цел на публикуващия и той получава почти моменталното одобрение на десетки, стотици, хиляди, а понякога и милиони хора. Всичко това се вихри във виртуален океан, в който фотоизкуството е измалквано непрекъснато в периферията и сега заема някаква милионна, а може би и милиардна част от количеството разглеждани фотоизображения. Това е притеснително, селфоманията със сигурност предизвиква психични проблеми. Колкото и да е чудно, фотоизкуството продължава да съществува. Проблемът е, че поради липсата на бариера при възприемането то е все по-трудно различимо за все повече хора. Нарушен е балансът, естественият ред – ако те привлича определено изкуство, ти започваш все повече и повече да го следиш, да изследваш неговите изразни средства, вземаш уроци и когато се почувстваш спокоен и уверен в себе си, започваш да го практикуваш. Кое то отново те извежда от равновесие, защото заниманието с изкуство не е спокойна и рутинна дейност. Така продължаваш да се усъвършенстваш. Сегашната виртуална ситуация съкращава процеса до два хода – натискане на спусъка и лайк от мрежата. Това задържа „автора“ на изходна позиция, а комуникацията не води до обогатяване на информацията, а до размяна на междуметия – връщане в пещерната ера. Либерализирането на образа, започнало с появата на фотографията, устремно се разраства. Докъде би могло да стигне?!? Всъщност, важното е да се направи разграничението – в повечето случаи социалните мрежи не са място за фотоизкуство, освен ако зад групата или страницата не стои авторитетна институция. Инфраструктури, занимаващи се с фотоизкуство, има немало, правото на избор остава на страната на увлечения любител.

ЛИТЕРАТУРА

- Adorno 2019: Adorno, Theodor. Естетическа теория. С., с. 402, 404, 408, [Esteticheska teoria – Sofia, 2019, s. 402,404, 408]
- Barthes 1991: Barthes, Roland. Въображението на знака. С., с. 505 [Vaobrazhenieto na znaka – Sofia, 1991, s. 505]
- Benjamin 2006: Benjamin, Walter. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост - Електронно списание LiterNet, 14.04.2006, № 4 (77) https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm [Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehnicheska vazproizvodimost – Elektronno spisanie LiterNet, 14.04.2006, № 4 (77)]
- Bracegirdle 2014: Bracegirdle, Anne. Авангардна фотография във ваймарската република. Фотографията, цялата история. С., с. 216, [Avangardna fotografia vuv vaimarskata republika. Fotografiata, cialata istoria. Sofia, s. 216]
- Danailov 2010: Danailov, Boris. Коварството на художника – Култура, 34 (2872), 2010, <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17493> [Kovarstvoto na hudojnika – Kultura, 34(2872), 2010]
- Hegel 2003: Hegel, Georg. Лекции по естетика или философия на изкуството. С., с. 96 [Lekcii po estetika ili filosofia na izkustvoto, Sofia, s. 96]
- Kant 1993: Kant, Immanuel. Крумка на способността за съждение. С., с. 86, [Kritika na sposobnostta za sagdenie. Sofia, s. 86, 193, Marin Drinov, s. 86, 193, 198]
- Pirsig 1993: Pirsig, Robert. Дзен и изкуството да се поддържа мотоциклет. С., с. 46 [Pirsig, R. Zen and the art of motorcycle maintenance. Sofia, s. 46]
- Curator Beta. „Georgia O’Keeffe 1919 by Alfred Stieglitz“. Accessed 30 Juli 2020. <https://curiator.com/art/alfred-stieglitz/georgia-okeeffe-9>
- Detroit Art Review. „Laszlo Moholy-Nagy @ Guggenheim, NYC“. August 21, 2016. <https://detroitartreview.com/2016/08/laszlo-moholy-nagy-guggenheim-nyc/>
- Enciclopedia Britannika. „Photography as art Early developments“. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art>.
- FilmDelights. „Paradize threatendet“. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.filmdelights.com/education/dasbedrohteparadies/>
- James Maher Photography. „A Foreigner’s Road Trip – Robert Frank’s America“. Accessed Juli 30 2020, <https://www.jamesmaherphotography.com/new-york-historical-articles/the-foreigners-road-trip-robert-franks-america/>
- JohnHeartfield.com. „Nazi Symbol “Blood and Iron”. Axe Swastika Dripping Blood. Heartfield’s Famous Image Of WW2 German Fascism“. Juli21, 2020. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/nazi-symbol-blood-iron>.
- Library of Congress. „Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives“. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html>

- Livejournal. „Photos by Robert Doisneau“. Oktobre 08 2011. <https://everyday-i-show.livejournal.com/129632.html?thread=3496288>
- Livejournal. „Российская провинция конца XIX, начала XXв, фотографии Максима Петровича Дзюмпуева. 7th Nov 2014. <https://foto-history.livejournal.com/6267701.html>
- Magnum photos. Henri Cartier-Bresson. Accessed Juli 30 2020, <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Metmuseum, „Dust Breeding 1920, printed ca. 1967“. Accessed Juli 30 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420>
- MoMA. Aleksandr Rodchenko. 2016. <https://www.moma.org/artists/4975>
- MoMA. Ansel Adams. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.moma.org/collection/works/52135>
- MoMA. „Bernd and Hilla Becher: Landscape/Typology“. May 21–Aug 25, 2008. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/95>
- Neomodern, Meudon, 1928 by Andre Kertesz. Oktober 18, 2017. <https://www.neomodern.com/blog/2017/10/18/meudon-1928-by-andre-kertesz>
- NGA. Andre Kertesz. Accessed Juli 30 2020. <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=10140>
- Preus Museum. Riis, Jakob August. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Fotografer/Jacob-August-Riis>
- Tate. „Brassaï The Urchin Bijou, Bar de la Lune 1932, printed 1960–9“. Accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brassaï-the-urchin-bijou-bar-de-la-lune-p13110>
- Tate. Izis Bidermanas. Accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artists/izis-bidermanas-15761>
- The Art Story. Julia Margaret Cameron. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.theartstory.org/artist/cameron-julia-margaret/>
- The Guardian, „Edward Weston: the greatest American photographer of his generation?“. Wed 18 Aug 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/18/edward-weston-photography>).
- The Guardian, Larry Clark's photographs: „Once the needle goes in, it never comes out“, Jun 5 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>
- Web Gallery of Art. Edgar Degas. The Race Track. 1996. https://www.wga.hu/html_m/d/degas/3/1870s_68.html
- WikiArt. Diane Arbus. Accessed Juli 30 2020, <https://www.wikiart.org/en/diana-arbus>
- Zeno.org. Atget, Eugène. Ladenschilder. „Au tambour“, Accessed 30 Juli 2020, <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Atget,+Eug%C3%A8ne%3A+Ladenschilder,+%C2%BB+Au+tambour%C2%AB>

Данни за автора:

Гл. ас. д-р Антоан Божинов, ФЖМК, Катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване“, E-mail: antoanbo@gmail.com. Основни научни области: журналистика, фотожурналистика; масови комуникации; история, теория и критика на фотографията; фотографията като медия; съвременни тенденции в областта на фотографията.