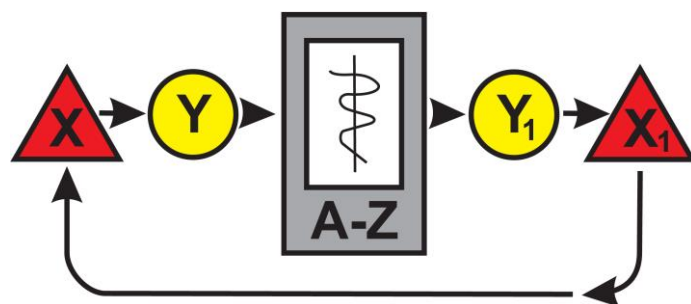


РЕЗЮМЕ

Преди много, много време, с проф. Румен Георгиев-Рум, всеки пред собственото си питие, водехме дългогодишни диспути на теми като: „Какво е фотографията?“, „Изкуство ли е тя?“, „Заснетото истината ли е?“ , „Къде са грешките в подхода при фотографското образование?“ и пр., и пр.

Аз – непреклонният фен на Лилиан Басман, Ейвидън и Нютън – бях застанал срещу педагога, който никога не ни е учил, а винаги ни е провокирал в постигането на познанието и в работата, личният приятел на Бресон... И спирахме нощите... а трябваше да се пише дипломна работа.

Тогава написах статия, която стана част от тази дипломна работа и която се състоеше от една-единствена формула:



„Творецът създава творческа концепция (X), усмисля я (Y) и я реализира в творчески факт (A–Z). Зрителят се среща с произведението (A–Z), усмисля го (Y₁) и достига до собствената си емоционална концепция (X₁) – следствие от видяното. Ако X съвпада с X₁, то имаме документ; ако X не съвпада с X₁, то имаме изкуство.“

За да се превърне това в реалност обаче, творецът не трябва да бъде докрай категоричен. Напротив – той е длъжен да остави вратите на съдържанието и на художествената форма леко открити, за да събуди у зрителя емоционално влечение към съпричастност.

От тази формула излиза, че и творецът и зрителят могат и влияят върху фотографското произведение, а това значи, че фотографията не е физически истината.

В основата си документът е акт на предаване. Той е функционален, математически и непоносимо точен. Неговият автор – без значение кой е той – влага едно-единствено намерение: да бъде разбран буквално. Ако зрителят схване именно това намерение, без никаква загуба и без никаква добавка, документът е изпълнил своята мисия. Той се разтваря като аспирин във вода. В този идеален акт на комуникация няма място за естетически трепет, защото съвпадението на кодовете унищожава двусмислието. Това е огледало, което не криви образа – но именно затова то не ни казва нищо ново за нас самите.

Изкуството обаче започва точно там, където документът се проваля. То започва в пукнатината между авторския замисъл и зрителското преживяване. Ролан Барт ни учише, че „авторът е мъртъв“ – но тази смърт не е трагедия, а освобождение. Когато фотографът натисне спусъка, той вече не притежава смисъла на творбата; той пуска една фотография в открито море и всеки зрител, който я срещне, достроява нейния бряг. Ако зрителят види в една картина на Кандински точно това, което Кандински е искал да каже за теософията и цветовете, значи тя е останала илюстрация – т.е. документ на неговата епоха. Но ако зрителят, израснал в бетонния социализъм, види в нея самотата на индивида, а друг, израснал в дигиталния шум, види хаоса на алгоритмите – тогава картината наистина живее. Разминаването не е недоразумение; то е **производителна сила**. То превръща творбата в огледало не на автора, а на човешката душа, която я гледа.

Фотографията е много по-коварен случай, защото тя по рождение е **документ**. Апаратът не лъже – той регистрира фотоните, отразени от обекта. Ако снимам стол, зрителят вижда стол. Съвпадението на идеите е фатално неизбежно. Тук тезата ни се сблъсква с парадокса: всяка снимка е документ, но не всяка снимка е изкуство. Къде е границата?

Границата е в **интенцията, кадрирането и използването на конкретните изразни средства**.

В продължение на десетилетия фотографията е възприемана предимно като свидетелство за реалността – безпристрастен запис на случилото се пред обектива. Тази позиция, най-известно формулирана от Ролан Барт като „това-е-било“ (*ça-a-été*), превръща фотографията в доказателство за съществуването на обекта или събитието (независимо от факта, че редица изтъкнати автори го оборват прокитически). Да, но до 1989, когато Франсоа Сулаж, забелязвайки тенденциите, предлага радикално преосмисляне на този въпрос. В своята основополагаща работа *Естетика на фотографията. Загубата и остатъкът* (1998) и в последващите си изследвания той поставя под съмнение самата представа за фотографската истина, превръщайки я от безспорен факт в сложен естетически и философски проблем. Неговата теза може да се обобщи така: фотографията не ни дава достъп до някаква обективна истина за света; напротив, тя е сцена на измествания, загуби и метаморфози, която поставя зрителя пред енигма, а не пред знание.

Не може да се отрече, че Ролан Барт в „Светлата стая“ въвежда брилянтен дистрибутив, който перфектно обслужва нашата теза: *Studium* (културното, ученото, това, което авторът е искал да каже – съпадението) и *Punctum* (онзи детайл, който пронизва зрителя лично, който авторът не е планирал – разминаването). Именно *punctum*-ът превръща документа в изкуство. Той е онази разминала се стрела между авторския замисъл и зрителската ранимост.

Обратната перспектива: Когато живописата става документ, а фотографията – поезия

Интересен е и обратният случай. Днешният **хиперреализъм** в живописата (художници като Чък Клоуз или Готфрид Хелнвайн) създава платна, които са по-детайлни от снимките. Ако зрителят ги възприеме единствено като „майсторска илюзия“ и идеята му съпадне напълно с авторския стремеж към имитация, то тези платна остават грандиозни **документи на уменията**. Но ако зрителят осъзнае титаничния ръчен труд, безсмислието на толкова прецизност в дигиталната ера, или почувства ледената самота на изображения модел – тогава разминаването ражда изкуство. Тук самият автор често разчита на това разминаване: той иска да те накара да се зачудиш *защо* е рисувал това, вместо да го снима.

При фотографията виждаме обратния феномен – **пикториализмът** в началото на XX век, когато фотографи като Едуард Стайхен замъгляват обективите, драскат негативите и импрегнират хартията, за да направят снимките да изглеждат като картини на Уислър. Те *насилствено* създават разминаване, за да избягат от проклятието на документа. Днес това са върхове на фотографското изкуство, защото зрителят вижда мъгла, а не факт.

Нефотографируемостта и реализмът

Сулаж въвежда понятието за „нефотографируемост“ (*imphotographiable*). То не означава, че има неща, които технически не могат да бъдат заснети, а че има измерения на реалността – субективни преживявания, афекти, времеви потоци – които по своята същност убягват на фотографския акт. Именно осъзнаването на тази граница позволява на фотографията да бъде разбрана не като копие на реалността, а като нейна интерпретация. Сулаж твърди, че не можем да гледаме, правим или използваме снимка, без винаги да имаме предвид, че виждаме не самата снимка, а една от нейните интерпретации. Истината, следователно, не се съдържа в образа, а се конструира в акта на гледане и тълкуване.

С тази постановка Сулаж извежда фотографията от позицията ѝ на второстепенно, механично изкуство и я поставя сред пълноправните творчески практики. Той се противопоставя на традиционното схващане, което я свежда до прост възпроизводителен медиум. За него фотографията е самостоятелно, продуктивно и креативно изкуство, тясно свързано с въображението. Именно защото фотографията не може да улови цялата истина на реалността, тя е принудена да твори, да подбира, да кадрира, да интерпретира – с една дума, да бъде изкуство. Нейната истинност се крие не във верността към обекта, а в силата ѝ да поражда нови смисли и да отваря хоризонти пред зрителя.

От „това-е-било“ към „това-бе-изиграно“

Сулаж не просто продължава, а коренно преобразява мисълта на Барт. Ако за Барт фотографският акт удостоверява, че обектът наистина е бил пред камерата, то за Сулаж този акт винаги е сложно взаимодействие,

в което участват фотограф, модел и апарат. Той въвежда понятието „това-бе-изиграно“ (*ça a été joué*), за да подчертае, че фотографирането е по-скоро представление, отколкото просто регистрация. Присъщата на фотографията театралност не означава непременно фалш или постановка, а по-скоро неизбежната роля на субективните намерения, желания и несъзнавани импулси, които проникват във всеки кадър. Истината на фотографията не е даденост, а резултат от тази игра на взаимодействия.

Загубата и остатъкът

Заглавието на основния труд на Сулаж – *Загубата и остатъкът* – очертава двойния жест на всяка фотография. От една страна, фотографията винаги бележи загуба: тя улавя един миг, но безвъзвратно изпуска измерението на времето, плътността на живото преживяване, контекста и сетивната пълнота на случката. Това, което остава, е само фрагмент – остатък, който никога не може да замести реалността. От друга страна, този остатък именно поради своята непълнота и откъснатост придобива нов смисъл. Той не е по-малко истина; той е истина от различен порядък – истина на образа като автономен обект, а не като прозорец към света.

Фотографията като изкуство на въображението

„Ça-voir“ – от знание към енигма

Вместо да предлага знание (*savoir*) за реалността, фотографията според Сулаж отваря пътя към едно „ça-voir“ – едно изначално въпросително, изследователско и отворено гледане. То поставя зрителя в позиция на радикално преживяване, което винаги остава недовършено и отворено към нови тълкувания. Истината на фотографията не е фиксирана точка, а безкраен процес на преоткриване.

В заключение, тезата на Франсоа Сулаж за истинността на фотографията представлява дълбок и новаторски обрат във философията на образа. Той не отрича връзката на фотографията с реалността, но я преосмисля като връзка на загуба, остатък и интерпретация. Истината на фотографията не е в това, което тя ни показва, а в това, което тя ни кара да виждаме, да чувстваме и да

мислим. В този смисъл тя не е нито лъжа, нито огледало – тя е енигма, която ни провокира да търсим своя собствен път към смисъла.

Уважаеми колеги,

това, което изложих до момента, не е просто лична философска максима или естетическа декларация. Това е концептуалната рамка, върху която би трябвало да бъде преусмислен и изграден целият учебен план по фотография в Академията. За да бъде валидно моето слово, то трябва да докаже, че тази формула не работи само в студиото или галерията, а е педагогическата матрица на обучението. Ето как директно я свързвам с учебния план:

1. От формулата към образователните цели (Дихотомията „Документ – Изкуство“ като двата модула на обучение)

Моята формула ($X, Y, A-Z / X_1, Y_1$) диктува радикално преосмисляне на самата структура на учебния план. Той не може да бъде монолитен; той задължително се разцепва на два взаимно проникващи се модула, които отговарят на двете възможни състояния на творбата:

Модул „Документ“ (или бакалавърска степен – овладяване на занаята): Тук учебният план акцентира върху прецизността на Y (усмислянето) и техническото съвършенство на $A-Z$ (реализацията). Ние учим студентите на физика на светлината, фотохимия, репортажна етика, техническа стандартизация и софтуерна прецизност и т.н.. Това е фундаментът, където целим съвпадение ($X = X_1$) – за да могат да създават безотказен продуктов кадър, паспортна снимка или обективен репортаж. Това е математическата сигурност, за която говорих.

Модул „Изкуство“ (или магистърска степен – провокация и себепреодоляване): Тук учебният план трябва съзнателно да учи студентите как да разминават кодовете. Ние ги учим на съзнателна *интенция към двусмислие*. В програмата трябва да се включват дисциплини като „Концептуално проектиране“, „Художествена интерпретация на нефотографируемото“ и „Визуална семиотика“. Целта е студентът да овладее именно онова „открехване на

вратите“ – чрез кадриране, избор на изразни средства и намеса в материала, за да предизвика у зрителя емоционално влечение (X_1), което той самият не е предвидил.

2. Теоретичният фундамент в учебния план (Барт, Сулаж и „нефотографируемостта“)

Ако формулата ми е сърцето, то теоретичните дисциплини в учебния план са нейният мозък. Затова в задължителната теоретична подготовка залагаме курсове по Естетика на фотографията, където стъпка по стъпка разбиваме догмата на Барт за *ça-a-été* и въвеждаме дистинкцията Studium / Punctum като основен педагогически инструмент за анализ.

В учебния план това означава, че студентът не учи само *как* да снима, но и *как* да разчита образа. Той трябва да премине през задължителен курс по „Визуална култура и критика“, където се учи, че снимката не е прозорец към света, а сцена на загуба и остатък (както ни учи Сулаж). Именно чрез този теоретичен апарат ние възпитаваме не творци, които вярват, че снимат „истината“, а такива, които съзнават границите на медиума и умишлено ги прекриват, за да създадат поетичен факт. Така учебният план изпълнява своята висша мисия – да превърне механичното в концептуално.

3. Интердисциплинарността като практическа реализация на формулата

Формулата доказва, че фотографията не съществува във вакуум; тя е в диалог с живописата, философията и социалните науки. Затова в учебния план задължително са въведени:

Практически ателиета по „Хибридни техники“, където пикториализмът на Стайхен и хиперреализмът на Клоуз са не просто исторически примери, а действащи методи. Студентите рисуват върху фотографии, използват стари техники и дигитални интервенции, за да разчупят автоматизма на обектива. Това е пряко педагогическо приложение на тезата: те се учат да създават разминаване ($X \neq X_1$) още в акта на създаване, а не само в акта на рецепция.

Курсове по „Философия на образа“ и „Арт-психология“, които подготвят зрителя вътре в твореца са ако не задължителни, то силно препоръчителни. Ако творецът не знае как функционира човешкото възприятие (Y_1), той не може съзнателно да управлява пукнатината между себе си и зрителя. Тоест, учебният план учи студентите да мислят от позицията на другия.

4. Педагогическият метод – от учител към провокатор

Споменавайки проф. Румен Георгиев, искам да подчертая, че тази формула налага и специфична преподавателска нагласа, която е вписана в методиката на академичното ни слово. Учебният план не може да се изпълнява чрез монологично предаване на знания (което би било *документ* на преподаването). Той изисква суров сократов диалог.

Затова в учебния план би следвало да се въведат задължителни дискурсивни практики, публични защиты и кръстосани критики, където преподавателят е този, който не дава отговори, а поставя капани. Ние трябва да провокираме студента да защитава своето X (концепция), но го учим да приема и краха на своя замисъл пред очите на зрителя (X_1). Това възпитава не само творци, но и мислители, които могат да носят тежестта на несъвпадението.

Според мен неделима част от гореспоменатото възпитание е личния пример.

Чрез представянето на трите изложби се опитвам да докажа, че те изграждат завършен модел на практическия подход на автора, който може да се сведе до няколко универсални поуки:

1. **Концепцията е основа, но тя трябва да бъде осетима.** Всеки проект започва с дълбока философска или лична идея (вечерята, автобиографията, паметта за творец), което улеснява намирането на конкретни сетивни, материални и пространствени способности да бъде направен видим и преживяем.
2. **Фотографията не съществува сама за себе си.** Тя винаги е в диалог – с литература, скулптура, история, лични взаимоотношения, архитектура и пр. Урокът е, че фотографът трябва да бъде образован в

широк културен контекст и да умее да вплита тези дисциплини в работата си.

3. **Студентите се учат да аргументират собствените си решения.** Всяка експликация е образец на професионална рефлексия – как и защо са избрани конкретните материали, размери, медии, цветовете и шрифтове. Това ги подготвя за защита и представяне на проектите им пред комисии, куратори и публика.
4. **Личното е политическо (и художествено).** И трите проекта стъпват на дълбоко личен опит – юношеските четива, близостта с партньорката, почитта към учителите. Авторът показва на студентите, че именно извличането на универсалното от личното прави изкуството значимо и свързващо.
5. **Внимание към детайла и контекста.** От шрифта в постера до вида на хартията и разположението на паната – нищо не е случайно. Това е практически манифест за студентите: в изкуството няма малки решения; всяко едно носи послание.

Накрая, представените произведения биха могли да служат и като вдъхновяващ пример за това как всеки студент може да превърне собствената си биография, своите четения, любови и срещи в неповторим творчески език, като същевременно остане в диалог с голямата художествена традиция – без страх, но със смирение и критична рефлексия.

В заключение:

Написаното по-горе и учебният план не са две различни неща – те са тяло и душа. Ако учебният план се състоеше само от технически дисциплини, ние щяхме да произвеждаме перфектни документи, които се разтварят като аспирин. Ако се състоеше само от теории, щяхме да произвеждаме безплодни критици. Този модел предлага диалектически синтез: учим на занаят (за да може да бъде разбран), за да достигнем до изкуство (за да може да бъде преживян). Така Академията се превръща в мястото, където младите творци научават, че най-висшата им цел не е да заснемат света, а да оставят вратите на съдържанието открити, за да може всеки зрител, срещайки тяхната творба, да построи свой собствен бряг. Именно това е бъдещето на фотографското образование.