



**ПЕДАГОГИЧЕСКИ  
ФУНДАЦИЯ**

## ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

---

### **ФОТОГРАФИЯТА И РИСУНКТА В И ИЗВЪН ВЛАДЕНИЕТО НА ИКОНИЧНОСТТА**

*Стефан Гостилов*

В детската градина и училище придобиването на информация не е самоцелно и не е подчинено на схващането: “колкото повече, толкова по-добре”. Значимите за децата сведения се определят от условията, които провокират ориентирането в тях – недостиг на информация, преоценяването ѝ от нова гледна точка, като неактуална за ситуацията, оценка на собствените знания и пр. За това използваме методи на взаимодействие като различните видове наблюдение, беседа, демонстрация, упражнение, разказ и четене на художествена литература, като важно място е отредено на визуалното онагледяване и показ.

Принципът за нагледност, стар колкото и самата дидактика, еволюира в тясна зависимост както от развитието на дидактиката и образователната технология, така и от развитието на средствата и технологиите за неговото реализиране. Изображението е неотделима част от всички тези технологии и както може да се очаква поради популярността си (говорим за съвременна „цивилизация на образа“), се оказва най-атакуваната територия.

Силен тласък за конструиране на изобразителен език даде и развитието на теорията на средствата за масова комуникация (медialogията), и по-точно семиотичният интерес към визуалните знакови системи, които функционират в тях. Несъмнено в основата на целия клас съвременни визуални медии (фотография, кино, телевизия, видео, интернет) стои

фотографският образ, и то не само в диахроничен, но и в синхроничен план – той до голяма степен е тяхна комуникативна матрица. Доказателство за това е фактът, че теорията на киното, в която доскоро изследователското оживление беше най-голямо, неизменно опира до проблемите на фотографската онтология. По същество нейните водещи представители (Базен, Архайм, Барт, Мец, Еко и др.) имплицитно или експлицитно създават и теория на фотографията.

Фотография наричаме процесът на създаване на изображения на реални обекти с помощта на светлината. Фотографията е едновременно теория, техники и методи за съхраняването на видими образи и клон от графичните изкуства, използващ тези техники като средство. В нашето съвремие навлизайки в света на дигиталната фотография, човек открива неподозирани до този момент възможности за намеса и контрол над изображенията. Вече всеки човек, който има повече желание да се научи, може да променя цветовете, контраста, остротата на снимката, да рекомпозира и прави отсечки, да добавя многобройни ефекти, да създава собствени виртуални албуми от снимки... неща, които са немислими или много трудоемки и скъпи, когато се работи с филм. По този начин Фотографията абсолютно скъсва с претенциите си за достоверност. Изображенията са толкова лесни за манипулиране, просто поредица от цифри на компютъра, които могат да бъдат препоредени по всякакъв начин. Изчезват границите между изкуствата, анимация, кино, фотография, компютърна графика и дори живопис – всичко се смесва и се превръща в цифрови сигнали. С интернет изображенията, независимо истински или измислени, стигат за секунди до всеки компютър, до всяка точка на света. Милиони хора вече „говорят“ на този нов език – езикът на бъдещето. Езикът на изображенията се оказва най-универсалният език, хората копнеят да създават изображения, да манипулират изображения, да разменят изображения, мисленето им се формира от видяното, то пък определя постъпките им... Сбъдват се сънищата на сюрреалистите, границата между истина и сън, действителност и фантазия и толкова размита, че никой не може да каже къде е и дали изобщо я има.

В края на XIX и началото на XX век фотографията се използва предимно за информационни и отчасти за научни цели. Техниката е достъпна за малцина, процесите са бавни и трудни, снимат се важни събития и личности, а обикновените люди се снимат по веднъж два пъти в живота си. Може би от онова време идва митът за достоверността и документалността на фотографията, мит в който по-старото поколение

дълбоко вярва. За това и до днес, когато искаме да убедим в нещо казваме „Истина е, виждала съм го на снимка във вестника” и това е вече аргумент, който не търпи никакво оспорване. (Макар, че са се манипулирали архивни хроники, трият се от снимките политици, изпаднали в немилост, изобщо фотографията е колкото средство за информация, толкова и за пропаганда и манипулация...) В това време притиснати от достоверността на фотографията изобразителните изкуства търсят нови пътища. Пикасо (1881–1973) казва – „Ето, фотографията освободи живописата от задължението и да пресъздава нещата такива, каквито са” – и поставя разделителната линия. За фотографите – истината, за художниците – измислицата и фантазиите. Коя е истината обаче? В началото на XX век, удобният подреден свят на XIX век буквално се разпада пред очите на всички. Айнщайн казва, че времето и пространството са относителни. Фройд пък твърди, че Голямата истина за човека е другаде – в сънищата, подсъзнанието и виденията... и хората на изкуството първи тръгват да я търсят там.

Но все пак художниците са с едни гърди пред фотографите. Свободата им при творенето е несъмнено по-голяма, не са ограничени от перспективата, която им предлагат обективите, могат да избират цветните съчетания, или както казва легендарният Ансел Адамс (1902–1984), най-големият фотограф от първата половина на XX век „Точното възпроизвеждане на цветовете във фотографията не означава непременно цветна хармония. Няма го онова взаимоотношение, което съществува при художника и избраните от него цветове. Затова черно-бялата фотография, според мен, е по-въздействаща смислово, по-емоционална, по дълбоко изразителна”. Самият Адамс, също отдава голямо значение на обработката на изображенията. Заснетият материал сам по себе си не му е достатъчен като изразно средство и през втората половина от живота си, той предимно обработва и представя по нов начин старите си снимки. Разбира се, не става въпрос за противопоставяне на фотографията и изобразителните изкуства. Те вървят ръка за ръка, много от личностите от онова време снимат и рисуват. Ман Рей (1890–1976) казва: „Рисувам това, което не може да бъде заснето. Това, което идва право от въображението или сънищата. Снимам това, което не искам да рисувам – обектите, които вече имат присъствие”. Салвадор Дали (1904–1989) и Ръоне Магрит (1898–1967) са едновременно и фотографи и художници. Дали заснема много от обектите, които изпълват неговите картини, за да бъдат, както казва самият той „параноичните видения пресъздадени с перфектната точност на цветната фотография”.

Ръонс Магрит заснема част от нещата, които впоследствие рисува, нещо като чернови.

Интересът към фотографията като знакова система обаче не е свързан само с нарастващата популярност на медиалогията, семиотиката и теорията на информацията, но и със затрудненията, които традиционната естетика винаги е изпитвала при нейното осмисляне, с готовността ѝ да „вдигне ръце“ от проблема и да го отстъпи на друг. Още с първите си опити да се освободи от подражаването на изобразителното изкуство и да актуализира художествено собствената си природа фотографията влиза в сложни, противоречиви и не рядко скандални отношения с „трезвото“ естетическо мислене. Големият поет и уважаван критик на изкуството от своето време Шарл Бодлер пише: „Ако на фотографията се разреши да допълва изкуството в някоя от неговите прояви, тя скоро би го изместила или изцяло би го покварила благодарение глупостта на тълпата, неин естествен съюзник“. Век по-късно друг голям френски поет, също изразител на водещите естетически настроения, ще каже, че съществуването на фотографията е основание не само изобразителното изкуство, но и литературата, историята и дори философията да преоценят собствената си същност, да извлекат поуки, които ще ги направят по-верни на себе си. Широката амплитуда на мненията обаче, освен разгорещеност на спора, показва и липсата на ясен концептуален център, около който естетическото мислене да съсредоточи усилията си при научното и критическото усвояване на фотографията. Причина за „объркването“ е новото отношение, в което тя поставя реалния и художествения свят.

Традиционната естетика, израстваща върху практиката на класическото изобразително изкуство, предполага тяхната онтологическа разделеност; в границите на творческия и рецептивния акт те се приближават един към друг, но на базата на предварителната им различност, на иманентната им самостоятелност. Затова най-общо класическото изкуство може да се дефинира като подражателно, миметично. Фотографията – обратно, създава изобразителен свят, онтологично свързан с реалния; негово продължение в „друг материал“, художественото е в процес на непрестанно еманципиране от реалното в условията на предпоставена свързаност. Андре Базен обяснява тази различна „битийна“ ориентация на двете изобразителни системи така: „Естетическият свят, създаден от художника, е нееднороден с обкръжаващата го действителност. А какво да кажем за фотографския образ, това, че неговото съществуване зависи от съществуването на модела, извлечено е от него, наподобява отпечатък

от палец”. Това обръщане на нещата направи фотографията не само „трудно смилана”, но и в известен смисъл повратна за традиционната естетика: търсейки природата ѝ, тя всъщност започна да изменя собствената си природа, понятието за изкуство въобще. Фотографията се превърна повече в стимул, отколкото в предмет за естетиката, повлия ѝ, без да успее да съсредоточи усилията ѝ върху себе си. Семиотиката сложи известен ред в научното проблематизиране на фотографията, защото остави въпроса за нейната художественост за „по-късно” и се насочи към по-общия въпрос за комуникативния ѝ механизъм. Нали фотографията, подобно на словото, участва в културата освен с художествени, и с нехудожествени, „чисто” информативни съобщения, които са обект на теоретически облекчена реконструкция. Така семиотиката по-лесно „влиза” във фотографската проблематика, но далеч не със същата лекота, с готови резултати излиза оттам. Тя се натъкна на собствени трудности и създаде своя полемика. Представата за фотографията като език се сблъска с представата за нейната образност като физически отпечатък, като „естествен предмет”. Търсенето на изход от това противоречие в т.нар. от Ролан Барт „фотографски парадокс”, състоящ се във факта, че фотографското послание е „послание без код”, е по-скоро съобщаване на проблема на ново рефлексивно ниво, отколкото изход от него. И тук се случва нещо странно: докато строгото научно дефиниране на фотографския език все още е белязано от теоретична плахост и несигурност („Когато казваме, че фотографията е език, едновременно сме прави и грешим” – твърди Барт), импресионистичната критика въодушевено се възползва от това понятие, „пусна” го в обращение, започна да изпъстря с него текстовете си. Странно е, защото именно тази критика изпитва дълбоки резерви към пансемиотичните уклони в съвременното хуманитарно мислене, отрупва фотографските образи с квалификации, дошли изцяло по рецептивен път, защитавайки „личната” интерпретация, неподвластна на предварително изведени, „обективистични” интерпретативни техники. От друга страна обаче, няма нищо странно, защото импресионистичната критика въведе понятието „фотографски език” не като теоретическа дефиниция, а като метафора. Метафора на правото на фотографа да изразява собствената си гледна точка, да се измъкне от диктата на конкретните факти, да бъде свободен в реакциите си към действителността, в последна сметка да бъде той самият на територията на кадъра. Езикът е власт и импресионистичната критика облича фотографите в нея. Ако фотографията е език, то значи, че всяка снимка е изказване и следователно от

нея те гледа не снет „къс“ битие, а говорител, който търси опора в хаоса на битието. Какво по-примамливо за сантиментално – патетичните амбиции на импресионистичната критика, но ако им се подадем, според Емилио Гарони, „...се задоволяваме да обясняваме езика със самия език, разчитайки на неговата чудодейна, неизразима изразност“. Основният, станал пословичен проблем, с който семиотиката се сблъсква, стремежи се да разчупи „неизразимата изразност“ на фотографския език, се състои в това, че, за разлика от вербалното, неговото „послание е непрекъснато“, т.е. не е изградено от предварително дадени, обособени атомарни носители на значението, подобни на думите. Въсщност този принципно различен от словото „езиков“ статут отправя далеч назад към природата на изображението въобще. Анализирайки живописца например, Гарони пише, че тя „и нейната транскрипция, така да се каже, съвпадат: а това означава, че засега не разполагаме с никаква утвърдена и изпитана система, за да превърнем непрекъснатостта на живописца в дискретност“. Подобна теза обаче драстично загърбва резултатите на естественото възприятие, което недвусмислено ни показва, че изображението съдържа елементи, които, извадени от цялото, сами по себе си, имат определено значение за нас. Такива елементи според Умберто Еко са „знаците“ и „образите“. Първите „денотират, посредством условни графични похвати, разпознавателни единици (нос, око, небе, облак)“ или „абстрактни модели, символи, концептуални диаграми на даден обект (слънцето като кръг, заобиколен от нишковидни лъчи)“. Вторите „образуват сложно иконично изказване (от типа на „това е един изправен кон в профил“ или „тук има един кон“)“. Следователно изображението се оказва непрекъснато само от гледна точка на линейната прекъснатост на словото. Неговите значещи елементи действат едновременно върху зрителя, но заемат различно място в пространството, пространствено разчленими са и следователно могат да бъдат извлечени директно, чрез формализиране на естественото възприятие. Тоест може да се намери начинът (кодът), по който елементите на изображението се свързват с точно определени значения, по който се извършва означаването, накратко – може да се конструира изобразителен знак. За това е необходимо семиотиката да се отърси от редуccionистичните претенции на лингвистиката, в случая – от иманентната артикулация на изображението, и да го артикулира по аналогия с „нещо друго“. Защото обособеният статут на изобразителния език по отношение на вербалния е именно в това, че той няма собствен (само негов) код, а ползва „чужд“, до голяма степен конструи-

ран извън територията му. Разчита се по аналогия. Отговор на въпроса „по аналогия с какво” дава на-правената от Чарлз Пърс и придобила широка популярност триделна класификация на знаците. Пърс не създава завършена семиотика, неговите идеи в тази област са разпръснати в множеството му философски, логически и математически трудове. Семиотиката тук има подчинено значение, служи на по-общите му идейно-философски задачи, свързани с извеждането на прагматизма като духовно настроение и научна платформа. В резултат на въвеждането на различни кодове Пърс определя 76 типа знаци, така че неговата триделна класификация (знак-индекс, знак-икона и знак-символ) може да се счита за своеобразен теоретичен афоризъм на семиотичните му възгледи. „Използвайки въведеното от Ч. Пърс разделение на знаците, пише Роман Якобсон, на знаци-индекси, иконични знаци и знаци-символи, можем да кажем, че за възприемащия индивид знакът-индекс асоциира с обозначения от него обект по силата на действително съществуваща в природата връзка между тях, иконичният знак – по силата на фактическото сходство, тъй както между знака-символ и обекта, към който той препраща, не съществува никаква природно обособена връзка. Знакът-символ се явява знак на обекта „на основание на договореност”. Пример първия тип знаци е, да речем, облакът като знак за дъжд; за втория – именно изображението („икона” – образ, от древногръцки); за третия – думите. Добре известно е, но нека пак повторим, че в своята цялост знакът се състои от три елемента: означаващо (материалната страна на знака, знакът като вещ), означаемо (идеалната част на знака, понятието) и връзката между тях. Предложената от Пърс класификация всъщност е класификация на третия елемент, на типовете отношения между означаемо и означаващо. Тук обаче трябва да направим едно задължително уточнение: за разлика от Сосюровата традиция, англо-американската лингвистична школа, към която принадлежи Пърс, включва в обема на знака още един елемент – референта (обекта, означаемата реалност, която понятието очертава към която означаващото препраща). Така погледната, класификацията на Пърс изследва връзките между означаващото и референта, между предмета като знак и определено, обективно съществуващо, предметно множество. „Такава употреба на термина „знак” предполага особена концепция за езика – езикът се разбира като запас от „етикети”, които се прикрепват към вече съществуващите предмети, подобно на обикновена номенклатура (Л. Йелмслеф).” Всъщност Пърс свежда отношенията между елементите на знака до отношение между два от тях,

като по този начин не изгражда собствено семиотична теория, а очертава кръг предсемиотични явления, които, според Барт, се свеждат до „наличие на отношение между две съставлящи ги (relata): означаемо и означаващо”. Пърс разглежда знака не толкова като комуникативен инструмент, колкото като предмет, който препраща към друг предмет, показва вътрешното „раздвояване” на предмета, което предхожда неговата семиотична функция, показва как една материална среда започва да се „товари” със значения и се превръща в терен на общуване. Изображението е такъв терен – иконично послание – благодарение на визуалната аналогия между означаващото и обекта. Буквално описана, тя е препращане от една предметна форма към друга на основание на външна прилика, като първата се явява представяща за втората, своеобразен неин „етикет”, според разбирането на Йелмслейф. За да може обаче иконичният знак да „заработи”, визуалната аналогия не е достатъчна, към нея трябва да се прибавят механизмите на идентифицирането, разпознаването, т.е. предметната форма, към която изображението препраща, трябва да носи някакво предварително значение. Иначе движението ще остане на чисто пластическо ниво, семантично неориентирано. „Фотографското познание например, твърди Кристиан Мец, задейства – освен собствените си и понякога преди те да се включат („преди” тук е логично, а не хронологично) – различни перцептивни системи, които участват при дешифрирането на действителния (нефотографски) свят”. В основата на иконичния знак стои визуалната аналогия, а в нейната основа – идентифицирането, почерпано от реалната перцептивна ситуация. Ние декодираме изображението така, както бихме го декодирали, ако ни се беше „случило в живота”. Аналогията, както посочва Умберто Еко, не е между изображението и неговия модел, а въпреки че остава частична, – между две перцептивни ситуации, между начините на декодиране в реалната ситуация и тези, които водят до разпознаването му в иконичната ситуация...” С други думи, чисто предметната визуална аналогия на нивото на означаващото (в иконичния знак то се оказва двойно: изобразена предметна форма – реална предметна форма в практическия опит на зрител) е само пусков механизъм, който задейства пусков механизъм, който задейства собствен пусков механизъм, който задейства собствено иконичната аналогия между означаващото и референта, обекта. А как обектът, в случая „натуралният” предмет, се превръща в означаващо на собственото си понятие, е обширен теоретичен въпрос, който тук няма да разглеждаме. Ще споменем само, че при решаването му за нуждите на изобразителния език Валентин



Михалкович например използва въведеното от Бахтин разграничение между „кръгзор” и „обкръжение”. И така, иконичният знак ползва код, съществуващ преди и независимо от него. Или – до голяма степен – иконичният код е предиконичен. Именно в това се състои неговият парадокс, който Барт извежда по отношение на фотографското послание, където чувството ни за „аналогична пълнота”, за иконичност е най-силно. Както вече казахме, Барт превръща парадокса в отговор, той обаче може да бъде разчетен и като въпрос. Кой е този „предиконичен” код, кои са кодовете, които работят в реалната перцептивна ситуация и продължават да действат и върху изображението? Очевидно е, че те са приетжание на виждането като психически акт, защото именно то поставя реалността и изображението в аналогична перцептивна ситуация. Ние виждаме както изобразеното в една картина или снимка, така и възрастната жена, която излиза от входа на къщата отсреща. „Съществуват кодове, пише Еко, коментирайки Мец, които се усвояват с възпитанието, получено от момента на раждането ни (те са перцептивният код, кодовете на разпознаване и техните правила на графични транскрипции: на данните от нашия опит). Дали тези „антропологическо-културни” предпоставки на виждането можем, подобно на Мец, да наричаме кодове, т. е. „система от правила и закони, които осигуряват функционирането на езика”, е отделен въпрос. Първо, виждането, и по-точно визуалната действителност, разбира се, не е език и второ, – едва ли неговите антропологическо-културни правила могат да бъдат систематизирани, те се отличават с „произвола” на непосредствеността. Въобще в съвременната семиотика има тенденция към разширяване на обема на понятието „код”: от една страна, по отношение правата му върху езика – до отъждествяването на двете понятия (Еко), а от друга – по отношение на прилагането му към извънезикови, естествени явления (Мец). Този спор обаче по същността си е терминологичен, по-важното е, че във виждането, така или иначе, протича някакъв първичен процес на означаване, на обвързване на наглед и значение, извършва се парасемиотичен семиозис. Той лесно може да бъде „усетен”, ако използваме разграничението между понятията „виждане” и „гледане”. Гледането е чисто сетивна дейност, резултат на зрително дразнение, което формира определена визия, „набавя” сетивния наглед. Виждането е „свързване на този наглед с определени значения, мисловни конструкции (идентифициране). Разбира се, тези два процеса на зрителното възприятие са неотделими – да си погледаме просто е невъзможно – и като цяло изграждат онова, за което споменава Мец: „Зрителното въз-

приятие, както многократно е отбелязвано, идентифицира това, което езикът може да назове”.

Виждането, от една страна, е отворено към чисто сетивната дейност, към гледането, а от друга – към вербалния език като културен продукт. Можем да кажем, че виждането е своеобразно продължение на вербалния език, далечен отглас и форма на говорене. От всички иконични системи най-големи доказателства за това дава фотографията, тъй като в най-малка степен транскрибира резултатите на виждането, експлоатира ги в най-„чист” вид. „Във фотографията – пише Барт – най-малкото на нивото на буквалното послание, отношението между означаемите и означаващите не е отношение на „трансформация”, а на „запис”. Вън от използването на реторичните ѝ похвати, при цялата условност на подобна конструкция, фотографията може да бъде наречена „запис” на виждането, като форма на „говорене”, тъй както съществува магнетофонен запис на словесния изказ, който изцяло съхранява наложените в него съотношения между материален носител и значение. Ако приемем обаче аналогичността между двете перцептивни ситуации, в които ни поставят действителността и изображението, като дефинитивна за иконичността, трябва да отговорим какво ще „стане”; с абстрактното изобразително послание, в което тя като че ли се губи. Абстракцията престава ли да бъде иконично послание, престават ли на територията ѝ да действат антропологическо-културните (и преди всичко културните) кодове на виждането? В прословутото си есе-манифест „Дехуманизация на изкуството” Ортега и Гасет, обяснявайки стремежа на модерния художник към абстрактност, пише: „Ако сравним една модерна картина с друга от 1860 г. ..., веднага забелязваме, че художникът от 1860 г. си е поставил за цел преди всичко предметите в картината му да имат същия вид, какъвто имат извън нея, когато са част от преживяванията или човешката реалност... Човек, къща, планина – веднага ги познаваме, това са стари и обичайни приятели... При модерната картина е точно обратното: художникът не греша, отклоненията от натурата (натурално равно на човешко) при него не се дължат на неумение, а сочат обратен път на този, който може да ни отведе до човешкия предмет... С нещата, изобразени в модерната картина, е невъзможно да се живее: отнемайки им облика на преживяна реалност, художникът е разрушил моста и е изгорил корабите, които биха ни отвели в нашия привичен свят”. Аналогичността е прекъсната, абстрактните образи, доколкото се семантизират, като че ли се семантизират в себе си, не ползват „помощ” отвън, безвъзвратно са напуснали пределите на иконич-

ността. Дали е така наистина? Аналогичната връзка между образ и привичен свят е прекъсната, но това не значи, че елементите на абстрактното изображение не са семантично обвързани с друг, по-малко привичен, но не по-малко реален (външен на изображението) свят. Умберто Еко счита, че художниците абстракционисти „изследват влакната, жилките на материята, тъканната структура на дървото, на зеблото или на желязото и откриват там системи от отношения, форми и идеи, които дават насока на тяхната работа”. Оказва се, че те слизат по-надолу от нивото на „човешкия предмет”, на „микрофизическо ниво, чийто код художникът открива в структурата на материята, върху която работи”. А това значи, че в абстрактното изображение действат кодове, възпитани в контакта с реалността, „почерпани” от нея, значи, че то продължава да бъде аналогично и в този смисъл и иконично. Просто виждането е „напънато”, накарано е да кодира по-дълбоко в структурите на материята. Тази „агресия” върху виждането не е резултат на артистичен или рецептивен произвол, нейните стимули са заложили в културния контекст на времето. Изобразителният интерес към интимните структури на материята, желанието те да бъдат „видени” е продиктувано от обогатяването на частнонаучната картина на света, от навлизането на нейни елементи в естественото (привичното) и естетическото преживяване. Василий Кандински писа: „За мен делението на атома бе подобно на деление на целия свят. Изведнъж се сгромолясаха дебели стени. Всичко стана колебливо, слабо, несигурно. Не ще се учудя, ако видя камък да се стопява във въздуха и да се изпарява”. Всъщност пред очите на художника се е „изпарил” привичният свят с натрупаните върху него значения, които един частнонаучен факт е обезценил; виждането е започнало да търси нови територии и нови връзки между предметност и значение, които да му дадат сигурност, да му върнат художествената продуктивност. Изображението не може да съществува без първичните – „фактически” и „изразни”, според терминологията на Панофски – значения, без тях то губи комуникативност, но за сметка на това може да ги търси навсякъде.

Усъвършенстването на качествата на обективите и на използваните негативи и хартии, навлизането на фотографията в сферата на науката, също довежда до интересни резултати. Снимки, изследващи повърхността и структурата на предмети и материали, заживяват свой нов живот, като произведения на абстрактното изкуство. Макроснимки на абсолютно делнични обекти, като швейцарско сирене или шкурка, наподобяват космически пейзажи. Получава се така, че снимки, направени по поръчка

за производители и фирми или научни институти, често стават визитна картичка, представяща способностите и фантазията на техните автори. Навлизането на пластмасите, като материал, кара чешкия фотограф Алоис Ножичка (1934) да им посвети цяла колекция от снимки. Той заснема призрочни форми, които открива на заводското бунище. Промислените отпадъци са вдъхновение и за френският фотограф Жан Дюзд (1921–2004). Той се стреми да открива красота и поезия в предметите, които не забелязваме, забързани в ежедневието си – разтопен асфалт на улицата или разлято машинно масло в някоя локва, като ги разделя от истинската им същност и оставя на зрителя да се наслаждава единствено на красотата на формите.

Като цяло можем да кажем, че сюрреализмът и абстракционизмът оказват голямо влияние върху фотографията в годините между двете световни войни и отварят нови перспективи пред нея. От средство за информация, каквото продължава да бъде, от нея се отделя ново направление, което съперничи на останалите изкуства по отношение на себепознанието и себеизразяването на личността.

Сюрреализмът доминира в годините след Първата световна война и оказва голямо влияние върху цялата култура, дори днешните дизайнери и модни фотографи трябва да са благодарни на Дали и съмишлениците му.

Самият Салвадор Дали с удоволствие позира като модел за портрети. Особено плодотворно е сътрудничеството му с фотографа Филип Холсман (1906–1979), направил цяла илюстрирана книга за Дали. Странните фотографии наподобяват картините на великия художник, на една от тях Дали гледа към череп, съставен от телата на седем голи девойки. На друга – “Дали атомикус” художникът е представен като ядрото на атома, около което се носят в пространството вместо електрони – стол, котки, статив с платно и вода. За да направи този кадър Холсман използва много мощни светкавици в студиото си, които му осигуряват голяма рязкост. Дали подскача в момента на снимката, в същото време трима асистенти подхвърлят котки, а четвърти плиска вода, която от бързата скорост стои като замръзнала във въздуха... За тази снимка, фотографът е направил 28 дубъла!

Композиции със сюрреалистичен оттенък прославят и английския фотограф Ангус Макбийн (1904–1990) – един от пионерите на монтажа и колажа, печатащ често работите си в авторитетните списания “Лилипут” и “Скеч”. Макбийн в продължение на дълги години изпраща на своите приятели за Нова година вместо картички, фотомонтажи, в които включва

собствения си образ, като съставна част от сюрреалистичните видения. Тези монтажни добиват голяма популярност и стават особено търсени от колекционерите, често готови да платят луди пари за тях.

Не всички фотографии използват монтаж, колажи и абстракции за изразяване на вътрешния си мир и на отношението си към света. Пример за липса на техническо вмешателство в изображението е класика на репортажната фотография, Анри-Картие Бресон (1908–2004). Той също се насочва към разкриване на скритата същност на нещата, но го прави посредством акцентите в кадъра, предизвикани от размазано движение и неочакван фокус – така както децата, които искат да видят “омагьосан” света пред себе си, разтриват очите си в кръг с длани. Изобщо окото при фотографията е символ на проникновението, а при сюрреалистите и пречка за виждането на “истинската реалност, което е скрита от нас”. Може би и оттук е стремежът на сюрреалистите да разрушат окото, за да могат да проникнат зад образа. Като метафора на това разрушаване може да се приеме сцената с разрязването на окото във филма “Андалузкото куче” на Луис Бонюел... Във фотографиите на Бресон, внезапните бликове, огразеният лъч светлина в лещите на обектива са символ на подобно разрязване, на раздвояване на гледната точка, която ни показва едновременно видимото за окото и скритото.

Разделението на формата и съдържанието и разпадът на формата идват още от двайсетте години от средите на художниците кубисти и конструктивисти. Те смятат, че отделен символ или знак, могат да бъдат предмет на изображение, да носят смислов заряд, да въздействат емоционално. Техните последователи във фотографията изследват формата, без да търсят определен смисъл и съдържание. В концептуалната фотография, фотографията е оставена на заден план, приоритетни са елементите, контрастите, линиите и съотношенията. Често кадрите са разфокусирани, образите, доколкото ги има са схематични, върху снимките има допълнителни елементи, стрелки, линии, текст, написан на ръка. Метафорите са толкова мъгляви, че понякога са разбираеми само от автора. Някои изкуствоведи смятат подобно отношение към зрителите за обидно, по причината, че то ги поставя в неравностойно положение – все едно лабиринт, на който авторът знае верния път, а зрителят – не. (Трябва да уточним, че посочените примери за изворите на абстрактното изкуство са избирателно подбрани и далеч не изчерпват този въпрос.)

На другият полюс се оформя лесно смилаемата фотография, кичът, масовото тиражиране на изображения с комерсиална цел – лъскави лиму-

зини и разголеми жени със застинали усмивки по лицата. Сладникави залези и изгреви, непременно с палми на преден план, прозрачно зелени морета и искрящо сини небета, добрият дядо Коледа носи подаръци за добрите дечица... Някой трябва да каже “Стига!”. Да го каже, разбира се, със средствата на фотографията. И ето – явяват се хора като Андре Серано – казват го по възможно най-категоричния, но за съжаление и по най-просташкия начин.

Разбира се, начините, по които отделните изобразителни системи усвояват „предварителните” значения, са различни, различни са отношенията между „натурално” и „изобразено” в тях. Основният „вододел” минава между мануални и репродуктивни изображения. За да го очертае, Барг избира именно двата типични техни представители: фотографията и рисунката. „Следователно, пише той, трябва да противопоставим фотографията, която е послание без код, на рисунката, която даже когато е денотирана, е кодирано послание. (Под „денотирана” тук трябва да разбираме рисунка, в която работят само „предварителните” антропологическо-културни кодове на виждането. Така погледнато, конотацията ни насочва към обратното – към значенията, натрупани върху визуалната форма вследствие начина на изобразяване.) Кодираният характер на рисунката се разкрива на три нива: първо, възпроизвеждането на един обект или една композиция посредством рисунката изисква известна съвкупност от транспозиции, подчинени на редица правила, второ – операцията рисуване (кодирането) налага известно разделение между означаващото и неозначаващото (рисунката възпроизвежда малко, но акцентирани неща, фотографията много, но относително приравнени) и трето – рисунката като всички кодове изисква известна подготовка (Сосюр отдава голямо значение на този семиотичен факт). „Транспозициите”, „малкото и многото неща”, „подготовката” действително улавят разликите между фотография и рисунка като иконични послания, но на количествено-описателно ниво. Във фотографията също има транспозиции, тя също умее да акцентира върху едни неща и да скрива други и при нея възможностите за изказ са пропорционални на подготовката. За да открием качествените различия между тях, трябва да излезем от плана на иконичността (защото каквото и да говорим, доколкото две послания са съставени от иконични знаци, те са по-скоро еднакви, отколкото различни) и да потърсим в класификацията на Пърс нов знаков определител. Към това ни насочват всички автори, които в една или друга степен изследват онтологическите проблеми на фотографията. Съюзън Зонтаг

например в книгата си „За фотографията” твърди, че „преди всичко снимката не е само образ, интерпретиращ нещо (каквато е картината), тя също е следа, нещо копирано от реалното като отпечатък от стъпка или смъртна маска”. Изображението е резултат на построена в действителността, с участието на светлината, предметна верига – „за първи път се създава положение, в което между предмета и неговото изображение няма нищо друго, освен още един предмет” (Базен), чиито елементи са в причинно-следствено отношение. За да има фотографски образ на един обект, той самият задължително трябва да съществува пред камерата. И обратно – съществуването на образа е доказателство за съществуването на обекта. Следователно имаме основание да твърдим, че фотографският знак освен иконичен знак е и знак-индекс, тъй като означаващото и обектът са в причинно-следствена (по съществуване) връзка. Доколкото е иконичен знак, фотографското изображение препраща към една визуална форма (обект), която значи нещо в реалността, а доколкото е знак-индекс, препраща към един обект, който съществува в реалността. Така във фотографското послание действат две семиотични вериги: първата, на иконично ниво, отвежда към обекта като обем от значения, без отношение към това дали той съществува, или не, а втората – на нивото на индекса – отвежда към съществуването на обекта, независимо от значенията, които той притежава. По този повод Базен пише: „Изображението може да бъде неясно, деформирано, избледняло, без документална стойност, но то произтича от самия генезис, от онтологията на изобразения предмет: то е самият предмет!” Есеистичната хиперболизация: фотографското изображение е самият предмет, показва, че независимо от това, как и доколко съхранява и използва по пътя на иконичността значенията, които носи реалният предмет, то неизбежно възпроизвежда факта на неговото съществуване. Успоредно с това обаче фотографският знак-индекс, доколкото означава съществуване, „оголено” от значения, сам превръща съществуването в значение. На територията на фотографското послание съществуването и значението изпълват цялата гама от възможни отношения помежду си – от противопоставяне до тъждество, и това определя неговата специфична изобразителна природа. Фотографията се превръща в още едно доказателство за съществуването на действителността, както на рисунката (на сътвореното по „образ и подобие”) може да се погледне като доказателство за съществуването на бога. Това е една от причините, поради които фотографията макар и куриозно става обект на оспорване от страна на църквата през миналия век. Валтер Бениамин

цитира един брой на „Лайпциг Сити Адвертайзер” от онова време: „Опитът да се постигне преходно изображение е не само безсмислен, но и както показва подробното немско изследване, сам по себе си кошунствен. Човекът е сътворен по божи образ и подобие. А изображението на бога не може да се предаде с механизъм, създаден от хора. Само божественият художник, с божествено вдъхновение, се решава да пресъздава божествените човешки черти, в редки тържествени мигове, когато по повелята на висша сила духът му го призове за това, но винаги без помощта на каквито и да било механични приспособления”. Съвременното естетическо мислене „реабилитира” фотографията, доколкото успява да запълни романтичката пропаст (да си припомним мнението на Бодлер) между реален и художествен свят, доколкото признава тяхната взаимозаменяемост или поне концептуална съотнесеност. Така разликата между („божествено”) изкуство и не изкуство, на територията на изображението, се превръща в разлика между два типа изкуство. Първото черпи своята артистична енергия от свободната материална игра със значенията, а второто от играта между значение и съществуване. Изобразителното изкуство казва: това е такова и такова, познай дали съществува, а фотографията сочи: това съществува, познай какво е. То, макар и ползвайки осмислени в действителността форми, всъщност говори зад нейния гръб, превръща я в „набор” от визуално изведени мисловни конструкции, „разиграва” метафизическата затвореност – мелодраматично казано – самота на индивида. Снимката, обратно, според Зонтаг казва: „Ето повърхността... сега помисли – или по-скоро почувствай – какво се крие зад нея, щом изглежда по този начин. При нея метафизическият въпрос дали това, в което вярваме, съществува, е загубил остротата си; фотографията прави прилежен опис на съществуващото и ни предлага да си изберем онова, в което по-вярваме”.

В определени измерения разработката се докосва до генеалогията на човешкото общуване от древните и синкретични форми до днешната всепроникваща обхватност и разностранност на средствата и начините за свръзка между хората чрез образи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Беров, Т.* Семиотика на изкуството. С., Зограф, 2000.
2. *Божков, Хр.* Семиотиката през вековете. Символи и знакови системи. С., Булгарика, 1996.



3. *Добрев, Д., Е. Добрева.* Справочник на семиотичните термини. Шумен, Глаукс, 1992.
4. *Добрев, Д., Е. Добрева.* Теорията на знака. С., 1988.
5. *Киен, Р.* Увод в семиотиката. С., Санра, 1999.
6. *Колектив.* Фотографията на ХХ век. С., Алианс – 97, 2002.
7. *Клингсбор-Лирой, К.* Сюрреализъм. С., Книгомания, 2006.
8. *Кандински.* За духовното в изкуството. Библиотека „Касталия“, Изд. „Лик“, 1998.
9. *Ролан Барт.* Въображението на знака (съставител Ивайло Знеполски), С., Народна култура, 1991.

## ФОТОГРАФИЯТА И РИСУНКАТА В И ИЗВЪН ВЛАДЕНИЕТО НА ИКОНИЧНОСТТА

СТЕФАН ГОСТИЛОВ

Резюме

Иконичността на фотографията и рисунката ги прави незаменими при онагледяването в учебния процес. Но тази привидно проста оптика има своите закони и принципи изучаването на които ще помогне за целенасоченото придобиване на информация от страна на обучаемите.

## PHOTOGRAPHY AND DRAWING UNDER AND OUT OF THE RULE OF ICONICITY

STEFAN GOSTILOV

Summary

The iconicity of photographs and pictures makes them irreplaceable when it comes to visualization in the study process. This seemingly simple optics has its own laws and principles and investigating them will help learners obtain specific information.