

Фотографският образ като средство за възприятие, управление и смисъл

Резюме:

Настоящата статия разглежда двойствената природа на фотографския образ – едновременно като свидетелство за реалността и като инструмент за художествена интерпретация и манипулация. Изследването проследява как фотографията преминава от възприемането ѝ като „естествен образ“ и документ на реалността към средство за изграждане на нови значения, изкривяване на възприятията и конструиране на визуални културни наративи. Във фокуса на анализа са въздействието на фотографията върху човешките възприятия, ролята ѝ в съвременното изкуство и култура, както и нейните когнитивни, естетически и идеологически измерения. Статията интегрира възгледи на философи, естети и фотографи като Роланд Барт, Сюзън Зонтаг, Жан Бодрияр, Пол Стренд и Джон Бъргър, за да покаже как фотографският образ заема междинно място между присъствие и отсъствие, обективност и субективност. В заключение се подчертава необходимостта от критично осмисляне на визуалните образи в епоха, в която границите между истина и конструкция са все по-неясни.

Ключови думи:

фотография; визуална култура; реалност; манипулация; възприятие; образ

Изследването на специфичната функция на изкуството е съществен етап в неговото теоретично осмисляне и разглеждането му като уникален културен феномен. Това поставя във фокус основния въпрос за взаимоотношението между изкуството и извънхудожествената действителност. Както отбелязва Майкъл Фрид, *„изкуството не е просто отражение на реалността, а активно взаимодействие с нея“*¹. Това взаимодействие се проявява в способността на изкуството не само да възпроизвежда, но и да формира възприятия, интерпретации и културни значения.

В настоящия текст се разглежда фотографският образ като съвременно художествено изразно средство, но и като визуален документ с особен статус – на границата между реалност и фикция. Целта е да се изследва двойствената природа на фотографията – едновременно като свидетелство за обективната действителност и като потенциален инструмент за манипулация. В този смисъл, фотографията не просто документира, а активно участва в изграждането на визуалната култура и представите за истина.

Въпросът за предназначението на изкуството – неговата функция, цел и културна роля – остава както един от най-древните, така и един от най-актуалните проблеми на естетическата мисъл. Според Ернст Гомбрих, *„въпросът за същността и спецификата на изкуството може да получи различни отговори в зависимост от културния и историческия контекст, както и от личните убеждения на теоретиците“*². Тези различия произтичат не само от естетическите школи и направления, към които принадлежат мислителите, но и от техния общ мироглед.

С оглед целенасочеността на настоящите разсъждения конкретните отговори на въпроса за функцията на изкуството не са разгледани. Вместо това, акцентът е поставен върху общото, което обединява тези отговори, а именно – че изкуството е специфично средство, чрез което творецът оказва въздействие върху другите хора, върху зрителите. Както образно се изразява Южен Дьолакроа в своя дневник, изкуството представлява *„мистериозен мост между душата на твореца и тази на зрителя“*³. В този контекст, настоящата статия разглежда фотографския образ именно като израз на тази

¹ Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. University of Chicago Press.

² Gombrich, E. H. (2000). *The Story of Art*. Phaidon Press.

³ Цитирано по Джаджев, И. *Основен курс по естетика*, Варна: Славена, 1999, 471 с., (22 с.)

двойственост – между документално свидетелство и художествена, а понякога и манипулативна интерпретация на реалността; разглежда се като форма на изкуство, но и като културен, психологически и социален феномен, който надхвърля чисто естетическите рамки.

В стремежа си да изследва границата между реалността и нейната интерпретация във фотографията, Роланд Барт в книгата си *„Камера луцида“* отбелязва:

„Определяйки реалността, будистите казват ‘sunya’ (празнота), а ‘tathata’ означава фактът, че нещо съществува и произлиза от думата ‘tat’, която на санскрит означава ‘жест на дете, което сочи към нещо и казва — Ето там е!’, но не казва нищо повече“⁴.

По-нататък Барт заключава: *„Фотографията е невидима опаковка, която ни показва нещо, но ние никога не гледаме онова, което тя показва. Гледаме фотографската представа за това нещо“⁵.* Тези думи насочват вниманието към дълбоката амбивалентност на фотографския образ – между показване и прикриване, между реалност и представяне. Така става ясно, че не само фотографията, но и всяка форма на човешка изразност е мотивирана от търсен ефект, насоченост, контекст – съзнателен или подсъзнателен – който определя начина, по който възприемаме образите.

Тази идея намира особено ясно потвърждение през 50-те и 60-те години на XX век, когато масовото производство и възходът на големите корпорации водят до процъфтяване на рекламата и културата на консуматорството. През този период настъпва рязка промяна в границите между „реалния“ и „нереалния“ свят, като фотографията и визуалното изкуство започват да експериментират с техники като фотомонтаж, колаж, ретуширане и колориране⁶. Нестандартните гледни точки и свободното комбиниране на различни обекти и места превръщат изкуството в мощно средство за манипулиране на възприятията и изграждане на нови представи за реалността.

Като категория, *„реалното“* започва да губи традиционната си стабилност в съзнанието на хората и постепенно се трансформира. Жан Бодрийяр отбелязва, че

⁴ Barthes, R. *Camera Lucida* — New York: Hill and Wang, 1981, (5-7 с.)

⁵ *Пак там*

⁶ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

„реалността се размива и става все по-трудна за разграничаване от симулацията, в резултат от масовите медии и технологиите“⁷. Перфектно изфабрикувани продукти създават идеализирани, „напудрени“ представи за света. Преживяванията на много хора се отдалечават от пряката реалност, заменени от наблюдение на фотографии, видеа или картини. Както подчертава Джон Бъргър, „зрителят често заменя своя опит от действителността с преживяване, конструирано чрез медийни репрезентации“⁸. Тази индиректност на опита, породена от доминацията на фотографията и телевизията, превръща света в „една голяма картина“ – както го наричат „новите реалисти“⁹.

Когато говорим за фотографски образ, необходимо е да се отчетат две негови основни характеристики: самият образ — това, което виждаме като визуално изображение върху фотографията, и вътрешно присъщата му механика — създаването му чрез взаимодействието между светлина и фоточувствителен материал¹⁰. Фотографският образ функционира като своеобразен мост между науката и изкуството. Според Джон Бъргър, фотографията „е едновременно свидетелство за реалността и художествена интерпретация“, което позволява на зрителя не само да преживее света, но и да се свърже с личната перспектива на фотографа¹¹.

По своята физическа същност, фотографският образ отразява начина, по който възприемаме света – чрез светлината, която достига до нашата зрителна система. Възприятието се основава на стимулите, които достигат до сетивните рецептори, а при създаването на фотографско изображение този „вътрешен перцептивен обект“ отразява конкретни свойства на външната реалност. Както отбелязва Роланд Барт, фотографията представлява „предизвикателство за реалността – тя е материализирана светлина“, която директно стимулира зрителното възприятие на наблюдателя¹². В този смисъл фотографският образ не просто регистрира реалността, а я активира чрез визуално преживяване, близко до възприятието на самото събитие.

⁷ Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

⁸ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

⁹ През 60-те години на XX век се появява ново артистично течение, наречено от създателите му „Нов реализъм“. Творците възприемат нови възгледи за нов начин на интерпретация на действителността. Според тях светът е като изображение (образ, картина, фотография), от което творците трябва да взимат части и да ги обединяват в своите произведения, с цел да доближат истинския живот до изкуството. (бел. авт.)

¹⁰ Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

¹¹ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

¹² Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.

„Изобретението“ фотография е посрещнато като средство за облекчаване на натиска от все по-нарастващия поток от информация, предизвикана от сетивните възприятия. Уилям Хенри Фокс Талбот, един от пионерите на фотографията, твърди, че фотографията запечатва „естественния образ“ – тоест образ, който се ражда изцяло чрез действието на светлината, без прякото участие на художника¹³. В началото камерата е възприемана като инструмент за обективно и безпристрастно представяне на света. С времето обаче става ясно, че снимките не са само документално свидетелство за съществуващото, а и визуална проекция на личната перспектива на фотографа – субективна оценка за видяното¹⁴.

Постепенно се осъзнава, че съществуват два вида „виждане“ – простото наблюдение, което камерите могат да уловят, и т.нар. „фотографско виждане“. Последното не е просто техническо запечатване на реалността, а представлява нов начин на възприятие и акт на творческа интерпретация. Фотографското виждане е способността да се открива красота в онова, което всички виждат, но често подминават – да се придаде значение на обикновеното чрез визуална трансформация в един въздействащ образ. Според Петър Абаджиев, „фотографският образ е най-важното в нашето творчество, нещото, което правим с толкова любов и всеотдайност“¹⁵. Това отношение към фотографията показва как творческият поглед може да превърне ежедневните сцени в значими и емоционално наситени визуални разкази.

Именно заради възприеманата „чистота“ и достоверност на фотографския образ, фотографията често се приема като инструмент на познанието. Хенри Дейвид Торо пише: „Човек не може да каже повече, отколкото вижда“, изразявайки разбирането, че зрението задължително заема водещо място сред сетивата¹⁶. Торо разглежда виждането в контекста на другите сетива, подчертавайки, че възприятието не е неутрално, а е дълбоко обвързано с културни и лични предпоставки относно това, което „заслужава“ да бъде видяно.

¹³ Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*. Longman, Brown, Green, and Longmans.

¹⁴ Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

¹⁵ Абаджиев, П., (2015). *Фотографията като изкуство*. Издателство Лемера.

¹⁶ Thoreau, H. D. (1854). *Walden; or, Life in the Woods*. Ticknor and Fields.

Няколко поколения по-късно тази сентенция на Торо е цитирана и преосмислена от Пол Стренд във възхвала на фотографията, придавайки ѝ ново значение. Според него фотоапаратите не само ни позволяват да виждаме повече, но и променят самия процес на виждане, като ни подтикват да гледаме без предварителни очаквания – заради самото гледане¹⁷. По този начин Стренд формулира ново отношение към възприятието, в което фотографията играе дидактична роля – тя обучава сетивата и ги освобождава от наложени схеми. Именно тази концепция за „*дидактично обучение на възприятието*“ стои в основата на редица модернистични течения в изкуството, насочени към освобождаване на възприятието от предварителни културни и когнитивни филтри.

Разглеждано по същество, фотографското виждане може да се определи като „*разединително*“ – субективен навик, произтичащ от обективните несъответствия между начина, по който камерата и човешкото око фокусират и интерпретират перспективата. Тези различия стават очевидни още в ранните дни на фотографията, когато публиката започва да осъзнава, че камерата не възпроизвежда реалността, а я конструира по свой начин. Въпреки това, веднъж привикнали към „*фотографския*“ начин на мислене, хората започват да приемат тези изкривявания като естествена част от визуалния си опит¹⁸.

Така се формира специфична естетика, която не само променя изкуството, но и моделира начина, по който възприемаме реалността. Според Роланд Барт, това „*изместване*“ във възприятието открива нови начини за разбиране на действителността, принуждавайки ни да мислим в рамките на ограниченията и възможностите на фотографското изразяване¹⁹.

Един от основните източници на успех за фотографията е способността ѝ да трансформира живите същества в обекти, а неодушевените предмети – в „*оживени*“ образи. Както отбелязва Едуард Уестън, „*фотографията отваря очите за нов мироглед*“ и извършва истинска „*психическа революция*“²⁰ в начина, по който възприемаме света. След първоначалния шок от новото изразно средство, зрителите

¹⁷ Strand, P. (1922). *Photography and the New Vision. Camera Work.*

¹⁸ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing.* Penguin Books.

¹⁹ Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography.* Hill and Wang.

²⁰ Weston, E. (1943). *Daybooks.* Aperture.

постепенно се адаптират към фотографските образи, а възприятието им се променя под въздействието на визуалната култура.

Тъй като всяка снимка представлява само изолиран фрагмент от реалността, нейната морална и емоционална тежест зависи до голяма степен от контекста, в който тя е представена. Идентична фотография може да придобие напълно различно значение в зависимост от социалната, политическата или културната рамка, в която се възприема. Социално ангажираните фотографии често вярват, че снимките им могат да разкрият „истината“ и да носят устойчиво значение. Но, както подчертава Сюзън Зонтаг, това значение е нестабилно и податливо на промяна, защото фотографията винаги се подчинява на контекста, в който съществува²¹. Така политическото или социалното послание на дадена снимка може да бъде обезсилено или преформулирано, когато тя бъде поставена в различна епоха или среда, където първоначалният ѝ смисъл вече не резонира.

Една от ключовите характеристики на фотографията е способността ѝ да модифицира първоначалния смисъл на изображението и постепенно да го заменя с нови значения. Снимките, като визуални образи, не съществуват изолирано – те постоянно препращат към други образи или към реалния живот, променяйки своята семиотична стойност и порождайки нови асоциативни връзки²².

Според Умберто Еко, фотографията може да „лъже“, защото чрез технически средства и визуални манипулации е способна да представи обекти, които не съществуват реално. В този смисъл фотографът не просто улавя реалността, а активно я създава, манипулирайки възприятието чрез избор на кадър, перспектива и постобработка. С навлизането на компютърно-генерираните изображения, тази тенденция се задълбочава – „фотографии“ могат да бъдат създадени изцяло без връзка с физически съществуващи обекти²³.

Възприятието на фотографския образ, както и разпознаването на условията за неговото създаване, не е вродена способност, а културно придобито умение. Сюзън

²¹ Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

²² Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.

²³ Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. Harcourt Brace Jovanovich.

Зонтаг посочва, че децата или хората от първични култури често не могат да се разпознаят в снимки, защото фотографското възприятие не е универсално, а зависи от културна подготовка и визуален опит²⁴.

Въпреки че фотографията има уникалната способност да откъсва обектите от техния контекст, тя не създава изцяло нова „сегментация“ на перцептивната реалност. Според Умберто Еко фотографията е произволна само в ограничен смисъл – тя улавя определени фрагменти от реалността, най-често при специфични условия на осветление, и ги възпроизвежда посредством технически средства като обектива и фоточувствителната емулсия.

Това на пръв поглед очевидно наблюдение поставя фотографския образ в особена ситуация – от една страна, той се отличава рязко от всички други визуални образи, а от друга, се оказва труден за концептуален анализ, тъй като поставя под въпрос самото понятие „образ“. В този контекст е важно да се подчертае, че онова, което наричаме „фотографски образ“, не е просто репрезентация на предмет, а отражение на светлина – образ на самата светлина. Ако изобщо можем да говорим за „отпечатък“, то това е отпечатък на светлинното въздействие, а не непременно на „нещо“ конкретно.

Фотографията не само улавя светлината, но я връща обратно в света под формата на образ. В този процес светлината придобива трайност, освобождава се от времето – превръща се в неподвижен отпечатък на преходен момент. Именно това свойство прави фотографския образ уникален в способността му да съчетава физическа реалност и символна трансформация.

Шарл Бодлер, прочут противник на фотографията и същевременно един от моделите на фотографските портрети на Феликс Надар, твърди, че фотографията „отнема материалността“ на своя обект — това според него е и най-същественото ѝ провинение²⁵. Бодлер вярва, че актът на запечатване на изображение върху хартия по някакъв начин „огравва“ реалното от неговата физическа плътност, трансформирайки го в повърхностен образ. Независимо дали приемаме или не тезата на Бодлер, може да

²⁴ Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

²⁵ Baudelaire, C. (1859). *The Modern Public and Photography*. In *The Mirror of Art*, Doubleday.

се отбележи, че фотографията с един и същ акт едновременно отнема и придава материалност. Тя отнема плътността на обекта, като го редуцира до двуизмерна визуализация, но същевременно „въплъщава“ светлината – нематериалния елемент, който дотогава не е имал форма или обем. Роланд Барт описва това като „парадокс на присъствие и отсъствие“ – фотографският образ е едновременно тук и отвъд, реален и абстрактен, видим и изплъзващ се²⁶.

Тази преобразуваща се материалност не е присъща на самия образ, а по-скоро преминава през него, оставяйки го завинаги на границата между „да бъде“ и „да не бъде“. Фотографският образ едновременно регистрира и опровергава присъствието – на обекта, на светлината, на автора. Той придава видимост не само на заснетото, но и на нещо „трето“ – компонент, който е едновременно свързан с, но и откъснат от оригиналната реалност.

Фотографският образ съществува на пресечната точка между изкуство, документалност и визуална манипулация. Той не просто регистрира света около нас, а го интерпретира, моделира и пречупва през субективния поглед на фотографа, през културните кодове и техническите средства, които го създават. Фотографията е едновременно свидетел и участник – тя съхранява спомени, формира представи за реалност и може да изгради напълно нови светове. Тази многопластова природа превръща фотографския образ в мощен медиатор между реалното и въображаемото, между присъствието и отсъствието, между видяното и интерпретираното. В епоха, в която визуалната култура доминира ежедневието ни, осъзнаването на тази амбивалентност е ключово за критичното възприемане на образите, които ни заобикалят и оформят нашето разбиране за света.

²⁶ Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абаджиев, П. (2015). *Фотографията като изкуство*. Пловдив: Издателство Летера.
2. Джаджев, И. (1999). *Основен курс по естетика*. Варна: Славена.
3. Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
4. Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
5. Baudelaire, C. (1859). "The Modern Public and Photography." In *The Mirror of Art*. Doubleday.
6. Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
7. Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
8. Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
9. Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
10. Gombrich, E. H. (2000). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.
11. Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
12. Strand, P. (1922). "Photography and the New Vision." *Camera Work*.
13. Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans.
14. Thoreau, H. D. (1854). *Walden; or, Life in the Woods*. Boston: Ticknor and Fields.
15. Weston, E. (1943). *Daybooks*. New York: Aperture.