

ОТГОВОР

на Антоан Божинов на отзива на гл. ас. д-р Юлия Йорданова-Панчева

относно дисертационния му труд

„Субективен документализъм в българската фотография (1970-1991 г.)“

Благодаря на колегата Юлия Йорданова за нейния отзив, за поощрението, както и за бележките към изследването. Някои от тях взех предвид в промените след вътрешната защита.

Да приемем, че търсеният дебат започва да се случва. Обърнах внимание и на книгата на Франсоа Сулаж „Естетика на фотографията. Загубата и оставащото“, която предлага интересни съждения. Французите, носещи бремето на първооткриватели на фотографията, макар и с преднина от само 20-тина дни, като че ли усещат персонален ангажимент да се насочват към граничните състояния на феномена фотография и оттам да изследват неговата същност и специфика – както в практиката, така и в теорията.

В книгата наистина има някои изненадващи твърдения, като допълнението към изказването на Барт „Това е било“ – „Това е било изиграно“... , т.е. от реализъм към фикция, отричането на репортажа, неговото „закриване“ (тук трябва да се поясни, че авторът има предвид не репортажния метод на работа, терминът обобщава медийното явление) и др. Да не забравяме кога излиза от печат книгата – 1998 г. През 60-те години, когато фотожурналистиката все още е на гребена на вълната в масмедиите, Барт реагира тревожно „фотографията е послание без код“, като в есето му става ясно, че това не е съвсем така. В края на века Сулаж окончателно отрича реалистичната фотография от позицията на фотоизкуството. По това време Париж все още е Меката на фотографията, въпреки че центърът вече се измества към Ню Йорк. Във френската столица живеят и работят около 10 000 професионални фотографа. Фотографските агенции покриват широк периметър – от ежедневната събитийна снимка до създаването на трайни фотографски произведения – „Гама“, „Сигма“, „Сипа“, „Вива“, разбира се „Магnum“ и др. Фоторепортажът се е превърнал в индустрия и има солидна история зад гърба си. Сулаж е разтревожен не

по-малко от Барт, 30-тина години по-късно. Разбира се, в тази обемна продукция е имало и манипулации, и заблуди, залегнали в основата на практиката на някои от фотографите. Но да се правят кардинални обобщения въз основа на частни случаи, дори на системни нарушения е несериозно.

Специално внимание е отделено на Картие-Бресон и неговата теория на решаващия миг, склонността му да се позовава на философи – Платон, Декарт, като старателно гради „своята висша картезианска приказка, в която главна героиня е не фотографията, а живописата” и която има „повече практико-естетическа, отколкото познавателна функция”. Когато на помощ е привлечен и тежкия инструментариум на Кант, дори за относителен лайк в областта на философията става ясно, че преследваната цел е твърдението, че реализмът е фикция, а фикцията – реалност.

Да, Сулаж има право да се тревожи. Въпреки че Бресон спира да снима в края на 60-те, той е канонизиран в страната и е единственият фотограф в световната история, официално признат за национално богатство, има огромен брой последователи. Другият идеолог практик на документализма, швейцарецът Робърт Франк, твърди, че е изчерпал този стилистичен подход и се насочва към друг вид активности, оставяйки зад себе си широка дия, при това с една книга – „Американците”.

„Естетика на фотографията. Загубата и оставащото” носи ценна информация с панорамната картина на френската творческа фотография от края на XX век и сериозната теоретична обосновка на мотивите в работата на различните автори. Разбира се, за да разгърне твърденията си, той е имал нужда от опозиция, която явно присъства в тогавашния фотографски живот. Мисля, че е малко повърхностно обединяването под един знаменател на всичко, което може да се нарече репортаж. Авторы от калибъра на Бресон, ако и да не са докрай защитими в основанията си, безспорно са от изключително голям калибър, твърде далеч от масовата ежедневна продукция и „грешките” и неточностите могат да им се простят. Не грехи този, който не прави нищо. А френската творческа фотография може само да спечели от малко повече приемственост и зачитане.

За „Репортажни портрети в студио” на Соня Станкова. Що се отнася до въпроса за етичния проблем в цикъла на Соня Станкова, първо, съвсем принципно и обобщено смятам, че всеки има право да фотографира всичко. Проблем би имало,

ако обектът няма желание да бъде фотографиран или не знае, какъвто само отчасти е този случай. Сравняването с папашки снимки е пресилено. Същинският проблем е не процесът на снимане, а този на разгласа, публикуване, излагане и т.н., т.е. достигането им до публика по начин, който накърнява достойнството на снимания. Има фотографии с болни хора в една част на света, които са показвани в друга част и по никакъв начин не вредят на обектите, защото публиката не ги познава, тук съобщението е за болестта, а не за конкретния човек. В случая с цикъла на Станкова „отстоянието” не е в пространството, а във времето. Сниман през втората половина на 80-те, той е показан за първи път петнадесет години след промените, в друга обществено-политическа ситуация и представя освен обекта своеобразна визия за миналото на страната. Тогава Соня намира някои от портретуваните, дава им фотографиите и ги снима отново. Между тях е и момчето с един крак, което проси на улицата. В случая важен е подходът, а не „трикът“. Авторката умее да създаде настроение в контактите си с персонажите, отнася се към тях с емпатия, съпричастна е към тяхното битие и това се вижда в снимките. Смехът има много лица, но в този цикъл той е веселие, а не ирония, присмех или подигравка, т.е. не преминава границата на уважението към другия.

16.10.2017 г.

Антоан Божинов