

Становище

от проф. д-р Пламен Шуликов (Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“) върху материалите, представени от ас. д-р Мариана Тодорова Дафова (АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, катедра „Приложни изкуства“), за участие в конкурс (зап. № РД-27-122/ 21.09.2023 г.) за заемане на академична длъжност „Доцент“ по професионално направление 8.2. Изобразително изкуство, специалност „Фотография“

Сред предложените от **Мариана Дафова** текстове за обявения конкурс най-представителен, поне що се отнася до неговия проблематичен обхват и до неговата познавателна амбиция, е текстът на монографичното изследване **„Време и трансформация във фотографията“** (Пловдив, 2022 г.). Конюнкцията в заглавието равнополага логически „време“ и „трансформация“, за да заяви в предмета си и такива функционални промени на фотографския образ, които надхвърлят трансформациите на времето в него и чрез него. Дори и без това разширение обаче проблемът за времето във фотографията е достатъчно сложен. Неговата многоизмерност М. Дафова основателно представя като своего рода „колимбариум“ (Ницше) от аспекти – и към технологичното време на експонацията, и към времевия интервал между момента на експониране и момента на рецепция, и към отношението между спрения във фотоизображението миг и общия поток на историческото време, и пр. Пристрастието на авторката като практикуващ фотограф към техническите аспекти на времето във фотографията е естествено и самоподразбиращо се. Тя с увлечение очертава подробна (и твърде обилна спрямо общия обем на текста) ретроспектива към предисторията на продължителното физико-химично „споразумение“ между технически несвършения фотоинструментариум и фаустовския хуманистичен порив („О, миг, поспри...!“) към съвършен контрол над времето. Впрочем тази песимистична асиметрия добива космически мащаби още през 1850 г. в дневника на Й. Дьолакроа (Р. Барт). Прочел в бележка под съобщение за успешни астрофотографски опити в Кеймбридж, че светлината, излъчвана от сниманите небесни тела, имала нужда от двадесет години, за да стигне Земята, той прави шокиращия извод, че светлината за производство на кеймбриджските дагеротипии е излъчена много преди изобщо Дагер да е изобретил способа за фиксиране на светлина. В бележката на Дьолакроа е утаено съмнението, че текущата сегашност на фотографското изображение е всъщност далечно минало. Това любопитно свидетелство за

смущение в нютоновските представи за времето като необратима сукцесивност е всъщност аргумент към Кантовото разбиране, че представата за времето е субективна конструкция. Същевременно е и бегло предчувствие както за предстоящия Айнщайнов „релативизъм“, така и за Лоренцовите трансформации като негов предговор с пряко отношение към избора на експонационно време във фотографската практика. Неизбежната технологична обреченост между фотографията и времето като съществена част от нейната нома я превръща в своего рода контрастен проявител на латентната антиномия „наглед/ поюзис“. Дофотографската критическа традиция е съсредоточена върху техническото, т.е. поетическо разграничение между изкуствата. У Симонид, например – между живопис и поезия (по Плутарх), у Лесинг – между сукцесивни и коекзистентни изкуства и пр. Едва фотографията успява да смути комфорта на интерпретаторския стереотип, като го заставя да се изправи в упор срещу шокиращата времева и топическа буквалност на нейния „графичен садизъм“ (В. Бенямин). Индексалната (Ч. С. Пърс) свидетелска същност на фотообраза мобилизира докрай интерпретативния ресурс на критиката, за да инкорпорира в представата си за художествено остранностяване труднопреодолимата фотоилюзия за реализъм, по-точно за дохудожествена буквалност. Вероятно като отчита съмнението на Ницше в референциалната връзка между човека и видимия свят, препотвърждавайки познавателния дълг на човечеството към метафората („За истината и лъжата в извънморален смисъл“, 1873 г.), днешната имагология възприема антиномията на Ницше „разумен човек/ интуитивен човек“, за да я модифицира в полза на наблюдателя-spectator (Р. Барт) като „око/ дух“ (М. Мерло-Понти), „око/ поглед“ (Ж. Лакан). Г. Бьом например концептуализира античното съревнование между Зевксис и Паразий, целящо да превърне изображението в „пасбище за очите“, като настоява, че то всъщност е съревнование не по истинност, а по измамност, съревнование, в което (по Лакан) „погледът (като изпълнител на метафорични преноси) триумфира над окото (като относително безпристрастен оптичен инструмент)“. Така Г. Бьом дефинитивно обвързва тъй наречения иконичен обрат в модерността с времевата инверсия на образа у наблюдаващия, който се превръща в неспокойно, даже болезнено неспокойно (напр. Р. Барт) средоточие на разнопосочни времеви вектори, т.е. на кондензирано, „свърхуплътнено“ време (Ц. Бояджиев, с. 79). Коректно съгласувано с този, макар и твърде пространно очертан, контекст е и убеждението

на М. Дафова, че „запечатаният фотообраз присъствува в множество темпорални връзки“ (с. 29).

Въз основа на изследване върху пътеписните фотокниги (С. Мартин, 2010 г.) авторката възприема времевите аспекти на тези „устройства, предлагащи време“ (с. 83), като своего рода представителна таксономия изобщо на темпоралното „множество“ (действително, кондензирано, рецептивно, бъдеще, ретроспективно време и пр.). Историческите предпоставки за подобно обообщение М. Дафова проследява чрез стълбовите моменти в критическото самоосмисляне на фотографията както от т. нар. от С. Уолдън „предакадемичен период“ (напр. И. Гаухер, У. Х. Ф. Талбът, Е. Ийстлейк, Ш. Бодлер, критиците около „Фотосецесион“ и последващия ранен модернизъм, както и привлечените към държавния проект на САЩ „FSA“ и др.), така и от „академичния период“ (напр. критиците от Франкфуртската философска школа В. Бенямин, З. Кракауер, Р. Арнхайм, Т. Адорно, от по-късната американска аналитична художествена критика в лицето на С. Зонтаг, от френския структурализъм, представен чрез Р. Барт, от френската социология чрез Ж. Бодрияр, от френската психоаналитика чрез Ж. Лакан).

Разсъжденията си върху технологично предпоставената генетична връзка между фотография и време М. Дафова подлага на верификация чрез безчетния корпус на т. нар. „намерени фотографии“. Очевидно пристрастна към тяхната безискусна свидетелска същност, към тяхната илюзорна контраконцептуалност, тя представя поредица авторски проекти (Т. Сован „Сребърна мина“, Т. Стоянов „Семейство Стоянови“, К. Бенита „Снимки сувенири“, Е. Френд „Dara alla Luce“, У. Мокрински „Братовчеди и съседи“, Д. Шоудер „Неуспешна памет“, П. Херц „Бъг-нация: възстановяване на социалната памет“, Т. Хаузер „Модерни руини“, Й. Шмид „Снимки от улицата“, фотоинсталации на JR). Сред тях си струва да бъдат обособени Д. Шоудер и Й. Шмид. Д. Шоудер – заради концептуално значимия паралел между дигитална и човешка памет, въз основа на който той експлицира лакуните в паметта на човека чрез цифрови грешки (с. 111-112). Й. Шмид, който пък, докато пишех този текст, се оказа в София – заради безспорния му статут на един от първите идеолози на археологическия в същността си поход към потуленото съкровище на „намерените фотографии“. Манифестен характер имаше призивът му от 80-те: „Без нови снимки, докато не употребим всички стари!“ Впрочем тогава той още нямаше как да знае,

че понятието с жанрови претенции „намерени фотографии“ ще се наложи да побере в обхвата си и съвсем не безискусните фотографии на Вивиан Майер. Случайно *намерени* след нейната смърт, те прибавиха към аурата на своята безспорна значимост и щрих анахронизъм, без който тяхната просветена рецепция е на практика невъзможна.

Въз основа на качествата на предложения от М. Дафова текст, който със сигурност ще оптимизира нейната преподавателска работа, на добрата библиографска осведоменост, на достатъчния брой публикации по темата на монографичното съчинение, както и на удостоверената ѝ със сертификати фотографска практика предлагам на *ас. д-р Мариана Тодорова Дафова* да бъде присъдена академичната длъжност „*Доцент*“ по професионално направление 8.2. Изобразително изкуство, специалност „Фотография“.

19.11.2023 г.

проф. д-р Пламен Шуликов