

Antoan Bozhinov

(Bulgaria, Sofia University St. Kliment Ohridski)

On the Ethical Limits of Photography

Abstract: Throughout the more than 180-year history of world photography, there have always been provocative plots that violate generally accepted norms of decency. They usually shed light on issues and deficiencies in the very fabric of society, as well on injustices, personal dramas and deeply-rooted barbaric practices. At moments critical to the moral foundations of modern civilisation, such as most armed conflicts, they often expose crimes against humanity. Photographers are faced with a dilemma: whether and to what extent to violate the norms of decency and show acts that are ethically unacceptable? This article aims to explore the reasons for the emergence and public resonance of some of these works.

Keywords: ethics, naturalism, parrêsia, crimes against humanity, provocation, surrealism, photography

Антоан Божинов

(България, Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

За етичните граници пред фотографския образ¹

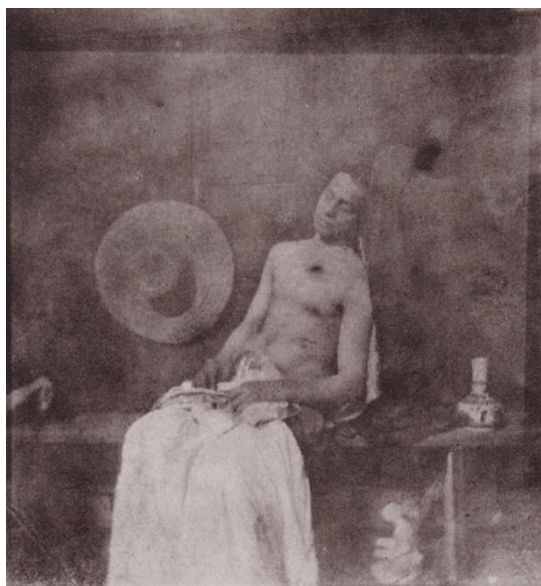
Появата на сцената на „техническите картини“ в първата половина на XIX в. предизвиква нееднозначен обществен резонанс. Представителите на естествените науки посрещат новия изобразителен феномен с оживление и веднага му намират приложение в своята работа, докато масовото обществено мнение е раздвоено. От една страна, фотографията прави достъпен образа, който дотогава е привилегия на висшата класа – аристокрацията, короновани особи, известни личности, духовенство. Хората с по-ниски доходи също могат вече да се „увековечат“ и броят на портретните фотостудиа в цяла Европа, а скоро и в останалия свят, бързо нараства. От друга страна се появява необясним респект пред неръкотворната образопис. Там, където фотографът владее процеса, резултатът е точно и детайлно, перфектно изображение, което като че ли застава срещу гледащия и се визира в него. Това предизвиква суеверен страх. Но когато „фотографичията“ е недотам наясно със занаята, а в началото е имало доста такива, са се получавали наистина гротескни резултати, които са подчертавали неособено лицеприятни детайли и са хвърляли в смут своите обекти. Точно зад тая недовършеност прозира неустоимият чар на фотографския образ. Още след откриването на дагеротипа във Франция през 1839 г. представители на културния елит, между които и Шарл Бодлер, британският критик Джон Ръскин, който сам използва дагеротипа, и други капацитети признават на фотографията правото да възпроизвежда действителността, но са категорични, че тя не може да бъде изкуство.

¹ Този текст беше подготвен през 2021 г., но по едни или други причини не беше публикуван тогава. Междувременно през февруари 2022 г. Руската федерация нахлу в независима Украйна, а през октомври 2023 г. се разгоря конфликтът между Израел и Палестинските територии. Тези събития правят темата още по-конкретна и актуална. Без да се променя основният корпус на текста, в края са добавени някои размисли, които са в пряка връзка с актуалната обществено-политическа ситуация. Б.а.

Дразнещото тогавашните установени представи за това как да изглежда една „картина“ е в двойствената природа на фотографския образ. От една страна той е отпечатък, следа, до голяма степен се идентифицира с референта си; той е неръкотворен, природен обект. От друга е културен продукт, който влиза в дързък диалог с хилядолетната история на изобразителното изкуство, което през цялото време е търсило в труда, таланта и гения на своите автори не на последно място и това миметично свойство. Цялата патина, натрупана през времето на съществуване на изящните изкуства, митологичните функции, които то изпълнява, алегоричните и библейските сюжети дотогава се атакуват само „отгоре“, през същите тези установени норми. Революцията на Ренесанса е част от културната история на човечеството и на никого не би хрумвало да укорява смелостта на Микеланджело или на Ел Греко. Но когато атаката идва „отдолу“, от „естественото“, натурално битие? Фотографията с един замах обръсва въпросната благородна патина и показва нещата такива, каквито са. Тук започва конфликтът и тук той се задълбочава. Не е грешно твърдението, че немалко фотографиращи субекти с креативен потенциал насочват интереса си към точно тази пролука между култура и природа. Защото новият изобразителен способ не само не се отказва от естеството си (въпреки че има и такава посока на усилията до края на века), а продължава да дълбае и да гради собствени критерии, като нехайно пренебрегва устоите на общоприетото.



Иполит Баяр, един от френските изобретатели на фотографския процес, споделя откритието си с Франсоа Араго, астроном и оптик, член на Академията на науките, покъсно премиер на Франция, който обаче съобщава само за разработката на Луи Дагер и Жозеф Ниепс, осъществили практичен метод за фотографиране (наречен дагеротипия), в който светлочувствителният материал е сребърен йодид. Баяр, засегнат и обезсърчен, създава първата фотографска фикция „Автопортрет като удавник“ през 1840 г. – артистичен жест на протест срещу несправедливото отношение в позата на сваления от кръста Христос и изображения Марат на платното „Смъртта на Марат“ от Жак Луи Давид (Bayard 1840), но с добавена сламена рибарска шапка на стената, която насочва към авторска интерпретация. На гърба на снимката Баяр отбелязва:



Мъртвото тяло, което виждате от другата страна, е на г-н Баяр, изобретател на метод, чиито удивителни резултати току-що видяхте или сега ще видите. Доколкото ми е известно, този изкусен и неуморен изследовател е посветил на своето изобретение почти три години. Академията, Императорът и всички, видели неговите картини, които сам той намира за несъвършени, се възхищаваха от тях така, както се възхищавате сега вие. Това го прослави, но не му донесе нито стотинка. Правителството, което щедро награди г-н Дагер, заяви, че не може с нищо да помогне на г-н Баяр и той от мъка се удави. О, непостоянство на човешката природа! Художници, учени и вестници толкова време му обръщаха внимание, а сега, когато той от няколко

дни се намира в моргата, няма кой да го разпознае и поиска. Господа и дами, нека преминем към други теми, за да не пострада вашето обоняние, тъй като главата и ръцете на този господин, както можете да забележите, започват да се разлагат.

Не е известно дали тази спонтанна манипулация е предизвикала някаква реакция върху общественото мнение, но през февруари 1840 г. Баяр предава резултатите от своите изследвания в Академията на науките, а след две години Обществото за развитие на националната промишленост му изплаща премия от 3000 франка.

• • •

Телесността често присъства във фотографския образ като инструмент за внушаване на едни или други идеи. Голото тяло в изобразителното изкуство също е натоварено с хилядолетна традиция. Фриволността, на която се радва фотографията от „слугинския ъгъл“, отреден ѝ в първите години след нейната поява, ѝ дава възможност както да се забавлява непринудено с обектите на своето внимание, така и да провокира асоциации по отношение на тази традиция. Понякога зад нея прозират атавистични следи, характерни за по-тъмните епохи от историята на цивилизацията.

С алтруистична цел Томас Джон Барнардо създава дом за работещи и бездомни деца и юноши в Степни, Източен Лондон.



През следващите 31 години Томас Джон Барнс (1840–1899) и неговият приемник Родерик Джонстън (1852–1931) правят 55 000 портрета на момчетата и момичета „преди и след“. Снимките се продават като пощенски картички, за да привлекат финансиране, но е повдигнато обвинение, че дрехите им са разкъсвани, за да предизвикат съчувствие и срещу Барнардо е повдигнато дело по няколко обвинения за лошо обществено поведение (Хакинг/Нaking 2014).

На снимката вляво е момиче с лордоза.

Естествена непринуденост блика от много спонтанни снимки от живота на улицата на XIX в. Джон Томпсън (Thomson 1977), шотландски изследовател и географ, предприема пътешествие в Китай през 1868–1872 г., като създава забележителен фотоархив с архаичната си фотографска машина, който издава по-късно в Лондон.

• • •



Личната драма на Тулуз-Лотрек от края на XIX в., отхвърлен от аристократичния си, повърхностен и коравосърдечен баща, е известна в обществото на Монмартр, където талантивият художник и плакатист намира приятели, дом и утеха. Лотрек е с нисък ръст и увреждания, но духът му вдъхва респект – спонтанен, самоироничен, той се подиграва на своите недъзи, като по този начин поставя бариера пред униженията отвън. Импулсивна част от парижката бохема, Тулуз-Лотрек следва гения си и развива провокативните си идеи с витална категоричност. Един от неговите приятели по чашка Морис Гибер (Guibert 1894), бонвиван, представител на фирма за шампанско и любител-фотограф, постепенно се превръща в сянка на художника и негов личен хроникьор. Това, което може да се каже за Гибер, е че не се увлича по модния по това време пикторализъм, а следва собствена стилистика на моментната снимка, която се вписва в по-сетнешните търсения за собствен път на фотографския образ. Двамата взаимно се стимулират и допълват в



предпочитанията си, което довежда до серия театрализирани пародийни портрети на Тулуз-Лотрек в нелепи одежди, преоблечен като жена с шапка с боа на главата, в кимоно със събрани очи, като тъжен Арлекин и пр... Гибер също присъства в поне 6 картини и 25 рисунки на Лотрек в типичната за него роля на събеседник и спътник в нощните развлечения. Една от силно провокативните снимки, сътворена от двамата, е на метафорично наторяващия безплодният пляж Тулуз Лотрек.



Модернистичният взрив на авангарда по време на Първата световна война, движението ДАДА широко отваря вратите на предизвикателството и експеримента с образа, монтажа, колажа, политическия плакат, чието ехо се носи през поп-арта чак до наши дни, но също така дава път на сериозни изследвания в областта на фотодокументалистиката. Аугуст Зандер, немски ателиерен фотограф, прави типологичен социален разрез на немското следвоенно общество в колосалния си труд „Хората на XX в.“ (Sander 1982) въз основа на социалната структура на Ваймарската република. Труда си авторът започва през 1911 г., като проявява тънка наблюдателност, прецизно чувство за детайл и атмосфера и на моменти показва лека ирония към някои персонажи (като „писарушка“, „бездарен актьор“ и др. под.)

Геният на Зандер надхвърля границите на проекта и демонстрира находчиви съчетания на обект и среда, овладяна портретна техника и бликащ хуманизъм, емпатия към своите герои. Първата книга „Лицето на нашето време“ излиза през 1929 г., но след идването на

власт на нацистите е забранена. При бомбардировките над Кьолн ателието му е разрушено, а при обир на жилището му през 1946 г. голяма част от негативите са унищожени. Извършената работа по проекта е колосална, при това на архаичната вече през 20-те години техника на големоформатни стъклени плаки. Работите му са показани на „Фотоки-на“ през 1951 г., а след смъртта му през 2002 г. е публикуван оцелелият му архив в 7 тома.

• • •

Една моментна снимка от неизвестен автор представя точен и лаконичен щрих на следвоенната ситуация. Просяк с подложена за милостиня шапка тича до файтона на крал Джордж V. Вижда се, че на гърдите му има орден, може би военното отличие. Хората в каретата обаче не му обръщат никакво внимание (Anonymous 1920).



• • •

И докато в следвоенна Европа се надигат революции и се разпадат империи, Париж продължава да бъде Меката на изкуствата, там се събират творци от различни краища на Европа и света. Между тях е и Гюлла Халаз (1899–1984), родом от Брашов, днес в Румъния, от арменско-унгарски произход. През детските му години баща му е професор по френска литература в Сорбоната. Младежът следва изящни изкуства в Будапеща, участва в Първата световна война до нейния край, през 1920 г. заминава за Берлин и постъпва в Академията за изящни изкуства Шарлотенбург. През 1924 г. се премества в Париж. Работи като журналист, живее в Монпарнас, движи се в средата на млади художници, сприятелява се с писателите Хенри Милър, Жак Превер, Пол Елюар, Андре Бретон. Подписва текстовете си с името Брасай (от Брашов), което приема и за псевдоним. Споделя, че е повлиян от Тулуз-Лотрек. Търсейки собствен път, приема съветите на друг унгарски емигрант, Андре Кертес, един от пионерите на модерната фотография.

Брасай броди из парижките улици и с любов пресъздава неповторимата атмосфера на града. С откривателски хъс и тънък усет за светлинната ситуация навлиза в късните часове на денонощието и изгражда реална картина на нощния живот във френската столица. Находчиво използва разширяващите се възможности на техниката и фотоматериалите за работа при трудни светлинни условия, немислима преди това. Резултатът е впечатляващ, несрещана амалгама от откровен и същевременно поетичен поглед без свян и притворство към неосветената страна на Париж, пресъздавана преди него от поети, писатели и художници, митологизирана, легендарна, енигматична, тя изведнъж се появява в цялата си очевидност, което не намалява ореола ѝ. Книгата „Париж на нощта“ има голям успех, а Хенри Милър нарича автора „Окото на Париж“ (По-късно тази визуална метафора е насочена и към агенция „Магнум“, наречена „Окото на века“). Жорж Брасай



внимателно, но решително отмята завесата пред чаровната сенчеста страна на града на изкуствата и любовта (Brassai 2008).

След края на войната движението ДАДА се разпада, а повечето от неговите членове се обединяват около идеите на сюрреализма, повлиян от теориите за подсъзнателното на Фройд. Това е средата, в която попадат Кертес и Брасай. Те са пионерите на сюрреализма във фотографията на улицата, която скоро събира енергията на млади автори, предимно французи, и разгръща потенциала на хуманистичната фотография, без да е обединена от програма, кредо или манифест. Геният на „внезапното“ фотографско попадение Анри Картие-Бресон формулира принципа на решаващия миг, който е отхвърлен от следващото поколение изследователи на градската среда като твърде самоцелен и откъснат от проблемите на обществото, но искрящият хумор и бликащо

човеколюбие на това направление извежда репортажния метод на работа до висоти, недостигнати и до днес.

Фотографията „Доносник на Гестапо, Десау, Германия, 1945“ (Картие-Бресон/Cartier-Bresson 2012) демонстрира колко наивно е това обвинение в самоцелен естетизъм по отношение идеята за решаващия миг. Масовата сцена разкрива публично изобличаване на жена, сътрудничила на тайната полиция на нацистите, а жесто-мимиката на персонажите, напрежението на ситуацията, категорично пресъздават сюжета без необходимост от допълнителни обяснения. Обвинената е отпуснала безсилно ръце покрай тялото си, обвинителката е в състояние, близко до амок, готова за физическо насилие, а чиновникът безпристрастно регистрира факта. В събралата се тълпа се вижда човек в затворнически дрехи, който явно току-що е излязъл на свобода и друг, облечен по-скоро като участник в съпротивата. Картие-Бресон от самото начало на войната през 1939 г. се включва в снимачния екип на Френската армия. Попада в плен, от който успява да избяга едва при третия опит, след което се присъединява към френската съпротива. За начина си на работа споделя:



Според мен фотографията е едновременното разпознаване в частица от секундата на значението на дадено събитие, постигане на точната организация на формите, които придават на това събитие неговия съответен израз.

Друг представител на френската хуманистична вълна, един от най-продуктивните автори, поетизирал Париж, е Робер Доано. Той обръща внимание на прочутото кабаре „Концерт Майол“, любимо място на артистичната бохема още от XIX в., което при различните собственици представя шоупрограми, в които участват известни артисти, оперетни изпълнители, след 1934 г. голи танцьорки, а след Втората световна война и стрийптийз (Doisneau 2014). Закрито е през 1976 г.



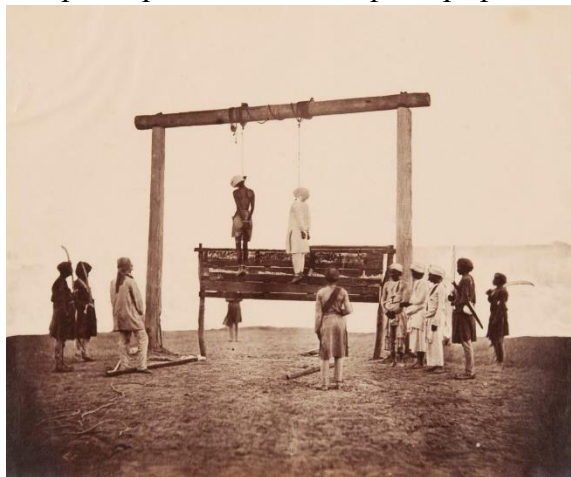
За мен цял Париж е декор за спектакъл. Да, това е град-театър, където всички необходими материали са ти под ръка. Обикновено трябва да изчакаш, докато към мястото на постановката се приближат актьорите. Кой са актьорите? Не зная. Но чакам.

И без допълнителна оптика може да се проследи и обясни появата и развитието на френската хуманистична традиция. Франция е родината на фотографията. През XIX в. Париж се утвърждава като столица на изобразителното изкуство. Повечето значими представители на живописата отиват там. Фотографията преживява своите юношески трепети в тази атмосфера на града, в това непрекъснато и ползотворно напрежение, привличане-отблъскване, еуфории, търсене на нови пътища и посоки. Тя не може да се дистанцира от средата, в която се е появила и се развива. През този век Франция си е извоювала правото да бъде водеща в модернизацията се свят. Разбира се, през 20-те – 30-те години на XX в. се появяват и други направления, течения и разклонения

на авангарда – конструктивизъм, супрематизъм в Русия, Баухаус, Нова предметност в Германия, футуризм в Италия, но общественно-политическата ситуация след Първата световна война прави възможно по-нататъшното развитие на идеите на модернизма най-пълноценно и последователно именно от групата на сюрреалистите в Париж. Въпреки че страната е окупирана от нацистите, творческият кипнеж в града не секва. Последствията от Втората световна война са сериозен удар върху механизма на функциониране на обществените утопии, но не успяват да ги дискредитират напълно, особено в лявата част на политическия спектър. Чудовищните престъпления на нацизма мобилизират гражданската позиция на обществото. Но за това, което се случва на изток от Берлинската стена, за мащабите на сталинизма тогава все още липсва категорична информация.



Първите военни снимки са направени по време на Кримската война през 1856 г. от придворния английски фотограф Роджър Фентън. Технологията тогава е твърде несъвършена и те са статични, освен това цензурата му е поставила строги инструкции какво може и какво не бива да се снима. Трупове и нещастия на мирното население са табу. Снимани са предимно моменти на почивка, хора в мундири в групови портрети и кавалеристи, разхождащи конете си, паши и бейове с наргилета. Всичко прилича на мащабна туристическа атракция. По същото време оттам минава друг английски фотограф от италиански произход – Феличе Беато, и заедно с партньора си Джеймс Робъртсън прави снимки, които коренно променят общественото мнение за



войната. След Крим Беато се отправя към Индия, където попада на потушаването на въстанието на сипаите от метрополията. Смята се, че е сред първите фотографи, снимали жестокостите на войната. Продължава пътя си през Китай, където документира Втората опиумна война. Установява се за дълго време в Япония, като създава студио за пощенски картички и се отдава на етнографска фотография (Beato 2014).



В младата държава отвъд Атлантика таваната на високата изобразителна култура са малко далечни и там се изгражда характерната и до днес документална традиция на американската фотография. Един от първите реалистично представили Гражданската война в САЩ е Александър Гарднър. На 17 септември 1862 г. в битката при Антиетам, Мериленд между Севера и Юга, на бойното поле са убити и ранени повече от 23000 войници. Това е най-кръвавият сблъсък в цялата война (срв. Gardner 2012).



Виталността на френския характер изиграва лоша шега на участниците в Парижката комуна. Окрилени от революционен плам, те суетно се снимат при разрушаването на Вандомската колона. Когато правителството потушава бунта, участниците са намерени по тези снимки и екзекутирани (Секъм 2014: 129).

Военната фотография има дълга история, редно е да се спомене, че неин приоритет е документалната точност. Но образът на смъртта не е само регистрация на факт. Зад него винаги прозира хуманизмът, който надделява над героичния ореол на баталната образопоис. Той превръща в антивоенни икони „Смъртта на лоялисткия войник“ (Сара 1936) на Робърт Капа от Испанската гражданска война и две фотографии, промъкнали се през военната цензура, които в крайна сметка принуждават Пентагона да се оттегли от войната във Виетнам: „Разстрелът на улицата“ от Еди Адамс, 1968 (Adams 2018) и „Напалмовото момиче“ на Ник Ут (1972) (Ut 1972). В края на Втората световна война много хора се съмняват в слуховете за масовото изстребление в нацистките лагери на смъртта. Фотографиите на Джордж Роджър, Маргарет Бърк Уайт и Джон Флоря (Florea 1945, на следващата страница) доказват безспорно тези престъпления срещу човечеството.





The bodies of 3,000 of the Nazis' slave laborers in preparation for burial, Nordhausen, Germany, 1945



A 10-year-old German prisoner of war, Senners, Germany, 1945

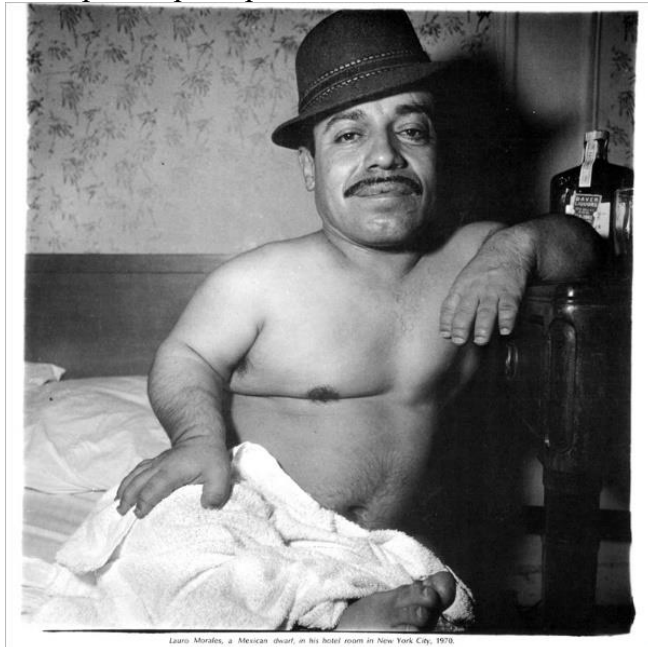


През 1947 г. Анри Картие-Бресон, Робърт Капа, Джордж Роджър, Уилям Вандиверт и Дейвид Сиймор – Чим създават агенцията-синдикат Магnum. Това са калени в екстремни условия на съществуване военни фоторепортери, но и продължители на традицията на хуманистичната фотография. 50-те и 60-те години на XX в. са времето на медийната хегемония на фотожурналистиката. Тогава на сцената излиза следвоенното поколение. То е предварително и драматично съзряло в условията на световния конфликт и не храни илюзии по отношение на утопии и идеологии. Заема категорична позиция по важните въпроси на деня като правата на човека, гражданското общество, проявите на нравствен примитив като расовите теории и поредните митологии. Срещата на света с идеите на екзистенциализма, на масовото мислене с желанието на индивида за справедлив и пълноценен живот стои в основата на тези промени. Новите настроения намират резонанс в работата на знакови имена от фотографската сцена на 50-те – 70-те години. Фотографии на Робърт Франк са включени в големия хуманистичен проект „Човешкият род“, организиран от Едуард Стайхен, а книгата „Американците“ демонстрира неизкушен и в естетическо, и в идеологическо отношение пряк и откровен поглед, който прави хирургически разрез на американската действителност, диаметрално противоположен на мита за американската мечта.

Докато пътува из страната през 1955-1956 г., той открива по-малко свобода и толерантност и повече отчуждение и расови предразсъдъци, тлеещи под сладникавата повърхност. Неговото разочарование е прочувствено въплътено в този образ на афроамериканец, отделен от тълпата и заспал сред отломките от празненството на Деня на независимостта в Кони Айлънд (Bunyan 2016).



Фотографията заема особено място в битието на образа зад океана. САЩ дава зелена улица на новия изобразителен феномен и го припознава като част от собствената си култура. Терминът „документална фотография“ се изпълва с конкретика именно там по времето на Голямата депресия. Тоталитарните режими на ХХ в. дискредитират понятието „реализъм“, доминиращо в литературата и присъстващо в изобразителното изкуство на Европа през предишния век. В СССР и Източна Европа то придобива пропагандна



Louis Murrillo, a Mexican street in the hotel room in New York City, 1970

форма. Проектът на Робърт Франк дава знак за ново съдържание на фотодокументализма, получило развитие от изложбата в МОМА на трима нюйоркски автори, насочили вниманието си към улиците на града, през 1967 – Даян Арбъс, Гари Уиногранд² и Лий Фридландър (Хакинг/Нaking 2014). Най-драматична от тях е Арбъс, която извървява осяения с препятствия път от щастлива съпруга на рекламен фотограф, на когото помага в работата до навлизане в екзистенциални пропасти през силен личен ангажимент към отритнатите в периферията на обществото маргинали, натоварване, което в крайна сметка не успява да понесе.

Терминът „улична фотография“ се появява в Ню-Йорк на 60-те и поради факта, че веднага предизвиква сравнение с творческата активност в Париж 30 години по-рано, се пренася и върху нея. Фотографите от Ню-йоркската група добавят нови измерения на социална ангажираност и проправят пътя на следващото поколение американски фотографи, насочили вниманието си към социалната тъкан на обществото.

Митът, че порокът и насилието са само в големите градове, а в провинцията цари идилия и просперитет, е разрушен от още една скандална книга, „Тулса“ на Лари Кларк (1943). Майка му е фотограф на новородени, а той ѝ помага от 13-годишен. В тийнейджърското си обкръжение влиза в ролята на хроникьор, която явно неговите връстници приемат (Clark 1971). Младежката субкултура на 60-те е потънала в наркотици, насилие и безразборен секс, самият той лекува зависимостите си десетилетия наред. След обучението си в училище за комерсиална фотография се връща в родния си град през 1963 г. и започва да снима поредицата, която ще му отнеме 7 години. „Тулса“ е публикувана през 1971 г. и веднага привлича вниманието с интензивната си емоционалност, пристрастност към случващото се, откривайки суров, изповеден фотографски стил, откровено ангажиран с преживяното, който ще окаже дълбоко влияние върху фотографи и режисьори, включително върху Нан Голдин, Райън Макгинли, Гъс Ван Сант и Мартин Скорсезе. Лари Кларк заема ключова позиция в американската документална фотография на 60-те и 70-те години.

² За предизвикателната към расистките настроения в САЩ фотография на Уиногранд от зоопарка в Ню-Йорк стана дума в студията „Фотография на улицата“, публикувана в „Градът – памет и медии“, серия „Обществени комуникации“ на Катедрата по журналистика и масови комуникации на Шуменския Университет „Епископ Константин Преславски“, 2018, с. 64.



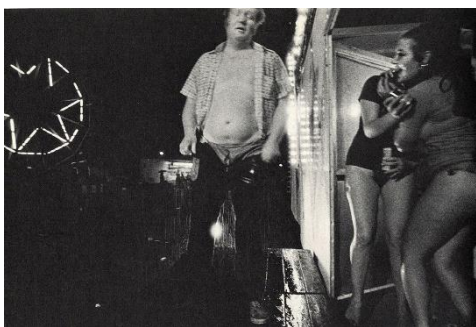
Нан Голдин (1953/1983) започва да снима като тийнейджър, за да поддържа отношенията си със средата, на която държи и да представи пред обществото нещата, които я вълнуват.



Интимните образи на Голдин действат като визуална автобиография, документираща самата нея и най-близките до нея, особено в ЛГБТ общността и субкултурата, пристрастена към хероина. Нейният опус „Балада за сексуалната зависимост“ (1980–1986) е 40-минутно слайдшоу от 700 снимки с музикален съпровод, които описват живота ѝ в Ню Йорк през 80-те години (Goldin 1983).

Споделя, че е повлияна от Хелмут Нютън, Аугуст Зандер и Даян Арбъс.

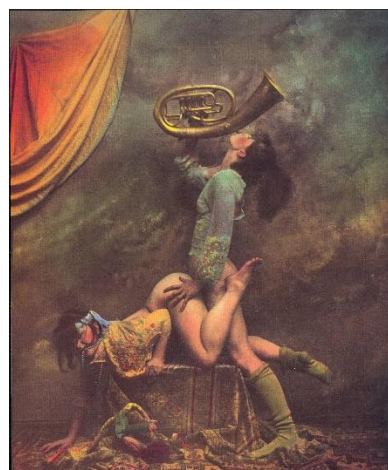
Между 1972 и 1975 г. Сюзан Майзелас посвещава летните месеци на пътуващите Луна паркове в Нова Англия, Пенсилвания и Южна Каролина, снимайки участниците в стрийптийз шоуто. Снима както самата атракция, така и ежедневието на момичетата,



направили своя избор да провокират еротичните фантазии на средностатистичния американец. Този снимков архив е провокативен с полифоничното си звучене – феминисткият лайтмотив се нахъсва от натурализма на документалното насочване към „забранения плод“, комизма на следващия нагона мъжкар и не на последно място на стресиранияте юноши, гордо водени от бащите с просветна цел... Придружавайки шоуто, тя се сближава с танцорките, записва интервюта с тях, техните интимни партньори, мениджърите на програмата и удовлетворените клиенти. Майзелас откровено показва скрития свят на първични страсти, самозаблуди, колебания между майчино чувство, усещане за мисия и несигурните граници между инстинкта и морала на еротичните танцорки (Meiselas 1975).

Американската документална фотография на 60-те – 70-те години на ХХ в. впечатлява с открития и личен поглед към света наоколо, като всеки следващ автор премахва нови прегради и табута, лицемерно покриващи неудобни факти. Тук може да се отиде по-надълбоко в интимните изследвания на фотографията при автори като Сали Ман

(Mann 1990) и Емет Гауин (Gowin 1971), екхибиционистичния феминизъм на Трейси Емин (Emin 2000) или еротичните фантазии на Хелмут Нютън (Newton 2003) и жизнеутвърждаващия бунт срещу пропагандния канон на Ян Саудек (Saudek 2014). Саудек е лошото момче на чешката фотография, дръзнало да пренебрегне традицията на модернизма, академизма на ФАМУ и да изгради собствена декадентска барокова и непризнаваща йерархии естетика.



Натрупаната съпротивителна енергия в страните отсам Желязната завеса заслужават специално внимание, но в рамките на това изследване те могат да бъдат най-адекватно и лаконично представени от украинския автор Борис Михайлов. Преди промените той иронизира парадния псевдореализъм на съветската власт с „Червената серия“, която по собствените му думи запълва празнотите на официалната изобразителна директива...



през иронията и гротеската, разкриваща абсурда на официозната патетика, задълбочаваща чувството на отчуждение и безсилие пред пропагандната машина, която през осемдесетте вече се движи по инерция. През 90-те Михайлов внимателно проследява разпадането на съветската империя и деградацията на тези, които не са ус-

пели да намерят място в посткомунистическото пространство в няколко серии, сред които се откроява „История на болестта“ (Mikhailov 2015).

Голото тяло в историята на фотографския образ не се ограничава до естетически или еротичен обект. То се натовазва с функциите на телесното в контекстуалното пространство на обществените взаимоотношения. Автори като Джордж Роджър, решил никога повече да не снима война, и Лени Рифенщтал (Riefenstahl 2020), авторка на пропагандни филми на нацизма и призната за невинна от международния трибунал, насочват вниманието си към естествения начин на живот на африкански племена, които не покриват телата си и са в хармония с природата. Но там, където някога климатът е принудил праисторическия човек да покрие тялото си и това е станало част от неговата култура,



образът на човешката голота може да бъде натовазен с хиляди значения, често диаметрално противоположни. Естествената, природна компонента на фотографския образ често парадоксално усилва и неговия културен, знаков характер. В използваните тук примери той варира от крехкост и преходност (при Баяр, английската социална фотография от XIX в., Борис Михайлов), към която Хелмут Нютън добавя напрежението на силната и независимата жена, обект на еротични фантазии, до тялото като кутия на Пандора, носител на повечето земни страсти и изкушения при Брасай, Доано, Майзелас, Лари Кларк, Нан Голдин, Трейси Емин; здравата връзка със земята при Емет Годуин и Сали Ман и искрящата радост от живота и крилатата реплика „Всяко късче плът е късче свобода“ на Ян Саудек. Църковното вето върху голотата е като пикантна подправка към вакханическото жизнелюбие и преклонение пред плодородието.

• • •

На 26 март 1993 г. „Ню Йорк Таймс“ публикува снимка на Кевин Картър, която символизира глада в Судан: мършащо дете в ембрионална поза, зад него лешояд, чакащ плячката си (Carter 1994). Пресата от цял свят публикува тази снимка и през 1994 г. Картър е удостоен с наградата Пулицър за нея. Тя е изключително лаконична и силна, но и заредена с напрежение, което изригва извън драматичния сюжет: „Какво се е случило с това дете и защо фотографът не е изгонил птицата, вместо да снима?“ Картър отговаря,



че е прогонил лешояда и детето се е възстановило достатъчно, за да продължи пътя си, но дали е стигнало до хранителния център на ООН, не знае. Продължението на този сюжет става известно през 2011 г., когато бащата на момчето разкрива, че то е стигнало до станцията за хранителна помощ и така е оцеляло тогава, но е починало през 2007 от треска.

Картър е само на 33, мършав, напрегнат, страстен мъж. Като толкова много отдадени фоторепортери, за него снимката е единствено важното нещо. Ирландец от второ поколение с афинитет към драматични истории, на които [Южна Африка](#), страна на крайностите, изобилства през последните няколко десетилетия. След като работи на свободна практика за повечето международни фото агенции, той сключва договор с базираната в Париж организация Sygma.

Въпреки че често е арестуван за нарушения на драконовската южноафриканска цензура, той винаги е бил привлечен неудържимо към сърцето на конфликта. Неговият бурен емоционален живот носи страст в работата му, но често предизвиква полярни прояви на ентусиазъм и депресия.

Споделя, че ако не е бил фотограф, би искал да е състезател. Харесва му да живее близо до ръба (McCabe 2014).

Картър слага край на живота си само година по-късно.

Суджан Мукерджи ([Mukherjee](#) 2017) сравнява снимката на Картър с една фотография на Уилоуби Уолас Хупър от глада в Мадрас (сега Ченай), Индия от 1876 – 1888 г. Коментарът към събитието насочва вниманието към мотивацията на фотографа и директно го обвинява в безразличие към гладуващите местни жители, следвайки собствени естетически претенции. Мукерджи представя обществено-политическата ситуация, като цитира историка Майк Дейвис, който обвинява Източноиндийската компания, че следва политиката на Малтус, интерпретациите на Адам Смит, които се комбинират със социалдарвинизма и водят до смъртта на пет и



половина милиона индийци в британските територии и много повече в цяла Индия между 1876 и 1878 г.

В унисон с тази проблематика може да се разглежда и цитираната по-горе фотография на Еди Адамс от уличния разстрел в Сайгон на виетконгския партизански водач Нгуен Ван Лем от южновиетнамския генерал Нгуен Нгок Лоан. Жертвата е заловена на мястото на масовия гроб на повече от 30 цивилни. Лоан има информация, че Лем е убил съпругата и шестте деца на един от колегите му.

Ако се колебаете, ако не сте изпълнили дълга си, мъжете няма да ви последват, каза генералът за внезапността на действията си.

Адамс също печели „Пулицър“ за новинарска снимка през 1969 г.

Получих пари за това, че показах как един човек убива друг. Два живота бяха унищожени и ми плащаха за това. Бях герой – казва Адамс на церемонията по награждаването.

Адамс и Лоан стават приятели, след като генералът заминава за САЩ в края на войната. Имиграционните служби искат да го депортират и се обръщат към Адамс, който свидетелства в защита на Лоан. Той остава в САЩ и отваря ресторант в предградие на Вашингтон. Бизнесът му не успява и е принуден да се пенсионира. Адамс споделя:

Той [генерал Лоан] е продукт на съвременен Виетнам и неговото време.

За фотографа действието на Лоан е било неочаквано. Когато генералът е насочил пистолета към затворника, Адамс си е помислил, че ще го заплаши или тероризира.

Хал Бюел, редактор в AP, съобщава, че екзекуцията в Сайгон все още има власт 50 години по-късно, защото снимката „в един кадър, символизира пълната бруталност на войната“.

Като всички икони, тя обобщава това, което е било преди, улавя текущия момент и, ако сме достатъчно умни, ни казва нещо за бъдещата бруталност, която всички войни предвещават.



Последните три примера с особена сила поставят въпроса за етиката на изобразяването и доказват, че в екстремни условия тя е подложена на сериозно изпитание. Дори при най-добро желание и твърда позиция от страна на фотографа той е изправен пред труден избор между дълга да документира и хуманния си дълг да помага на човешки същества, изправени пред смъртна опасност. Поради това всеки от случаите трябва да бъде разглеждан отделно и в детайли. Мукерджи обвинява Хупър, че преследва някакви свои естетически цели, като режисира участниците, разполага ги в избрана от него среда или в полустудийна обстановка, без да се интересува от тяхното здравословно състояние. Напомня, че Хупър е любител фотограф на служба в британската армия в Индия. Твърде вероятно е тези обвинения да са основателни, като се има предвид, че в края на XIX в. империите все още упражняват властта си над колониите, нека не забравяме, че това е времето на Априлското въстание в българските територии на Османската империя. По това време все още не са създадени строгите правила за журналистическата етика. Според сега действащия Етичен кодекс на журналиста, подкрепен от повечето медии у нас (защото всъщност кодексите са два) и приет от Националния съвет за журналистическа етика³, качествата на журналистическата информация са точност, ненамеса в личния живот на хората, спазване правата на децата, нулева толерантност към случаите на дискриминация, омраза и насилие. В края има уточнение, че тези условия могат да бъдат нарушени само ако това е в обществен интерес, като понятието е конкретно дефинирано. Материята е сложна и наистина работата в горещи точки и екстремни условия изисква както повече свобода на действие, така и точна преценка на ситуацията на място от журналиста (фотожурналиста).

Има един епизод от биографията на големия бразилски фотограф Себастиао Салгадо, когато след дългогодишна работа по миграцията на големи групи хора във връзка с войни и стихийни бедствия, той се разболява сериозно, но не може да бъде диагностициран. Тогава получава лекарски съвет за известно време да се оттегли от човешкото нещастие, в което се е потопил по собствен избор. Радикално настроените фоторепортери с право отбелязват, че той естетизира своите фотографии, т.е. прави ги по-лесни за възприемане. Процесът на „преработване“ на действителността той разбира като артистичен дълг, съдба, и поема противоречието като необходимо несъвършенство, превръща го във вътрешен психологически конфликт, който не успява да преодолее. Съобразява се с медицинския съвет, а резултатът е следващият му проект „Генезис“, насочен към малкото останала девствена и недокосната от човешка ръка природа и животински свят на планетата.

³ Етичен кодекс на българските медии <http://mediaethics-bg.org/етичен-кодекс-2/>

Спецификата и проблемите при работата на военния фотограф са тема и на романа „Художникът на битки“ (Перес-Реверте/Peres-Reverte 2007). Един от съществените въпроси, които произведението поставя, е доколко присъствието на фотожурналист на мястото на въоръжен конфликт може да предизвика показни прояви на жестокост и насилие. За съжаление, това е част от товара, който тази рискована професия носи. Много е вероятно постъпката на генерал Лоан несъзнателно да е провокирана от присъствието на Адамс, но виетконгският партизанин така или иначе е бил осъден. В такива моменти, когато всички граници пред агресията са паднали, често се проявяват най-тъмните и примитивни страни на човешкия характер. Не са рядкост снимките за спомен на палачи със своите жертви (банализирани при холокоста), подобно на тези на ловци със своите трофеи.



Един от проблемите, намерили място в настоящото кратко изследване, не е нов за теоретичната мисъл, занимавал е философите в антична Гърция и Рим. Това е проблемът за *parrêsia* като свободата и смелостта да се каже истината. Фуко посвещава на тази тема цикъл лекции в Колеж дьо Франс през 1983 и 1984 г. (Фуко/Fuko 2021), като я разглежда от много гледни точки – какво е и какво не би могла да бъде *parrêsia*. Важно е да се подчертае, че това не е абстрактно понятие, онази истина, достъпна само на Бог, която простосмъртните не могат да обхванат. *Parrêsia* е действие, постоянна, ежедневна практика, изразяване на мнение по наболели въпроси на съществуването на хората в обществото. Фуко се обръща към Античността, но неговите разсъждения и коментари неизменно рефлектират върху настоящето, засягат актуални теми. Разбира се, неговото изследване не включва образа, въпреки че го споменава. Изрично посочва това, което *parrêsia* не е: тя не е риторика, не е реч на учителя, не е техника, не е тълкуване на правото, не е ласкателство, а напротив; не е пророкуване; не е и реч на мъдрец. *Parrêsia* е и не е политическо говорене – не е, доколкото не използва неговите методи и е, защото поставя проблеми, касаещи всички. Не е говорене от позицията на властта. Фуко разсъждава и върху мисията на Сократ, която той вижда като *parrêsia* на етиката. Тя може да бъде опасна за говорещия, да застраши неговия живот. Паресиастът е този, който казва всичко, т.е. не скрива нищо. *Parrêsia* признава свободата на всички граждани да говорят публично. Тя е и правото на етична позиция. Според Фуко за *parrêsia* последен споменава св. Йоан Златоуст през V в.; оттогава тази добродетел не се появява и смелостта да се казва истината е загубена. Но той посочва връзката ѝ с концепцията за критика, с ролята на интелектуалеца и със задачата на философията, която според него по същността си е най-близка до тази практика.

Тук би могло да се добави, като се върнем към проблематиката на настоящото изследване, че принципите на *parrêsia* стоят твърде близо и до един от основните принципи на съвременното демократично общество – този за свободата на словото. И по същия начин са неразривно свързани с етиката на казване на истината като постоянна практика. В етичния кодекс на журналиста е отбелязано:

2.7.1 Ще се придържаме към добър тон и благоприличие в нашите публикации, а в параграфа „Обществен интерес“ изрично са указани случаите, в които могат да се нарушат условията на кодекса:

5.3 Една публикация е „в обществен интерес“, само когато: Е в защита на здравето, безопасността и сигурността; Съдейства за предотвратяване и разкриване на тежки престъпления и злоупотреба с власт; Предпазва обществото от опасността да бъде сериозно заблуждавано.

Затова всеки от проблемните случаи трябва да се преценява много внимателно от гледна точка на предполагаемия обществен резонанс. От позицията на това изследване папарашките снимки в преобладаващото си количество са с ясни мотиви да привлекат общественото внимание към нечий личен живот и по същество нарушават цитирания кодекс. Провокациите и предизвикателствата в съвременното изкуство вече са правило, но и те имат граница на баланса на въздействие върху зрителя, след което стават самоцелни. Най-разгърната като проблематика остава документалната фотография в различните ѝ прояви – от журналистическа до артистична. Не трябва да се забравя фактът, че професията на фотожурналиста е една от най-рисковите. Вече стана въпрос, че тя може потенциално да застрашава живота и на други хора, попаднали във водовъртежа на събитията. От друга страна, трябва да се отбележи разобличителната сила на фотографския образ. Неговата истинност. Човекът с фотоапарат има потенциала да съществува в условията на, да практикува „смелостта на истината“, *parrêsia*, което си струва усилието и риска. Що се отнася до уменията за използване на изразните средства на медията, то определя до голяма степен въздействието и е въпрос на вкус и мяра. Всяко засилване в риториката на образа отнема от неговата правдивост.

Заклучителни думи

Както бе отбелязано в началото, променената общественно-политическа ситуация в региона насочи вниманието ми към този подготвен, но непубликуван текст от 2021 г. Тук ще открия някои изводи, които прозират от цялото изложение, но не са изрично отбелязани.

Образът и в частност фотографският образ съдържа мигновена и завършена сила на въздействие, с която трябва да се работи внимателно. За пример може да послужи режисирият зрелищен спектакъл на трагедията от 11 септември 2001 г. при атаката на кулите-близнаци на Световния търговски център в Ню Йорк. Целият цивилизован свят е потресен, но за терористите това е победа. Те трябва да поемат отговорност, което и става, в противен случай жестокият акт остава самоцелен и безсмислен. Около година преди това БНТ показва видео на обезглавяване на войник без коментар. Това брутално убийство предизвиква шок у зрителя в най-гледаното време – преди централната информационна емисия в 20 ч. Едва по-късно е дадено лаконично обяснение какъв е този войник и кой го убива. Тук могат да се градят различни хипотези защо БНТ допуска това, включително и за провокация от други страни, но подробно и аргументирано обяснение от екрана липсва. В такива случаи съзнанието на възприемащия блокира, защото не може да си обясни видяното. Целият културен механизъм, работещ на опозицията „добро – зло“ не сработва, когато събитието не е артикулирано, и емоционалният шок се премества на подсъзнателно ниво. Ролята на придружаващия текст е да обясни това, което образът не съдържа, да допълни съобщението. И въпреки това е възможно силата на въздействие на образа да заглуши обяснението и да нанесе повече травми, отколкото ползи. Затова преди да бъде излъчено съобщението, трябва много внимателно да се предвидят възможните прочити и да се вземе решение за резултата от въздействието.

Съвременното общество става все по-чувствително към агресията. Насочва прожекторите към случаи на сексуално насилие десетилетия назад във времето, расова и етническа сегрегация, потискане на различни малцинствени групи. Реакцията често е налагането на ограничения и догми с претенция за общовалидност като политкоректното говорене, което често усложнява до неразбираемост езика. Появяват се предложения световнопризнати произведения на литературата да бъдат забранени или редактирани заради употреба на обидни от днешна гледна точка квалификации и определения. Има и не

един случай на отклонение на махалото в обратната посока, когато доскорошните жертви стават насилници.

Това ни връща към въпроса кога, в какви случаи публикуването и показването на сцени, нарушаващи общоприетите етични норми – агресия, смърт, телесност, еротика и т.н., все пак са оправдани? Отговорът е прагматичен – тогава, когато представят сериозен обществен или личностен проблем, като по този начин могат да помогнат за решаването му. Или за решаването на други подобни проблеми. Ако се върнем към атентата от 11.09.2001 г., по същото време в Ню Йорк се провежда конгрес на МАГНУМ. Така събитието е отразено от някои от най-добрите фоторепортери на планетата, а от продажбите агенцията успява да закрепва бюджета си, сериозно пострадал от инвазията на телевизията. Но една от най-въздействащите колекции, свързани с това събитие, е на Джоел Майеровиц, нюйоркски фотограф, който въпреки категоричната забрана успява да заснеме в продължение на 2 години разчистването и реконструкцията на основите на срутените небостъргачи, борбата на пожарникарите и спасителните отряди с тлеещите месеци наред разрушени стоманобетонни конструкции. Колекцията „След 11 септември: образи от Кота Нула“ гостува и в СГХГ през 2020 г.⁴ Картината на призрачните отломки, на абсолютния хаос и ентропия с всеки изминал ден става по-малко зловеща, докато накрая внушава живот и съзидание. Този преход и проследяването на самоотвержения труд на екипите заслужава усилието и упоритостта на автора.

В началото на руската инвазия в Украйна както телевизионните канали, така и социалните мрежи публикуваха много клипове на насилие и смърт. Това беше шокиращо, защото в тази част на света мащабна война не е имало от 77 години. Агресорът не бе отчел навлизането на мултифункционалните комуникационни устройства в бита и почти мигновеното разпространение на информацията в хоризонталните структури на социалните мрежи. Но след първите няколко месеца, които показаха категорично характера на нападението и масовия геноцид върху местното население, тези свидетелства можеха да доведат до обратния ефект – да обезсърчат защитниците на Украйна. И тук трябваше да се намесят официалните журналистически структури, които да регулират информационния поток.

Когато образът съдържа информация, която по някакъв начин нарушава едни или други норми, решението дали публикуването му е допустимо или не идва от контекста, в който е отправено съобщението. Не винаги самият образ отправя достатъчно ясно послание, често то може да бъде противоречиво, а в някои случаи може да е и нарочно противоречиво, да се стреми да включи цялата сложност на проблема. Не трябва да се забравя и обстоятелството, че представянето на фактите от действителността често е провокирано от комплекс от мотиви, някои от които диаметрално противоположни. Смелостта за истината може да се поддаде на стремежа за максимална сила на въздействие и да манипулира фактите. За да се предпази от това, авторът трябва да е абсолютно откровен и убеден в истинността на излъченото съобщение. Често в екстремни ситуации точността на преценката се нарушава, бушуват страсти, има колебания, а понякога съзнателно се предлага дезинформация. А по време на война заблудата и пропагандата са оръжия.

Фотографията носи в себе си истина. Това е техническата част, следата, отпечатъкът, които са очевидни, но не винаги прозрачни. Фотографската природа носи качество, към което ръкотворните изобразителни процеси дълго са се стремили, но никога не са достигнали. Една хиперреалистична картина плува във вакуум и предизвиква много повече въпроси от която и да е „кодирана“ от художника живописна творба. За времето на своето съществуване фотографията си е извоювала доверието на зрителя. Доверието в

⁴ Вж. <https://sghg.bg/exhibitions/майстори-на-фотографията-джоел-майеров/>

машината, която може да сгреша, но не лъже. Фотографията е паресиаст. Оттук следва, че и човекът, който се е посветил на фотографията, фотографът, би трябвало да е паресиаст. Разбира се това не е еднозначно обратимо съответствие. Защото освен факта, мига, портала към света на изобразеното фотографията носи и човешкото, което може да бъде отношение, предпочитание, гледна точка, композиция, както и технически инструментариум – оптика и т.н. Зад фотографията може да стоят мотиви, които трудно да бъдат разчетени. Тя няма силата да ги игнорира. Уловеният миг все пак е миг. За да се стигне до истинност, трябва да се познава контекстът на този миг, това, което се случва преди и след него, съседните мигове, което е трудно изпълнимо. Едно изображение може да бъде манипулирано по много начини – чрез кадриране, заличаване на обекти в него, а понякога то е компилация от много изображения. Когато това е явно показано, образът минава в друга категория, която не носи родовите белези на фотографията. Но ако е скрито? Разбира се, в повечето случаи това може да се провери. Лесно е да се разбере, че един портрет на Аристотел е рожба на изкуствен интелект. Но ако AI покаже публична личност, извършваща убийство, много хора може и да повярват и да се наложи официално опровержение.

Следователно в крайна сметка всичко опира до етиката на човека зад камерата и институцията, която разпространява или дава възможност да се разпространи съответната информация. Проблемът няма да бъде разрешен с рестрикции, забрани и табути – те в повечето случаи го задълбочават. Необходимо е правилно структуриране на съобщението, открита позиция и откровеност, заявяване на контекста, в който то е направено, предвиждане на въздействието и яснота на прочита.

ЛИТЕРАТУРА

- Перес-Реверте 2007: *Перес-Реверте, А.* Художникът на битки. София: Еднорог (Peres-Reverte 2007: *Peres-Reverte, A.* Hudozhnikat na bitki. Sofia: Ednorog).
- Секъм 2014: *Секъм, Д.* – В: Хакинг, Дж. Фотографията. Цялата история. София: Книгомания, 129 (Secum 2014: *Secum, D.* Photographyata. Tsyalata istoria. Sofia: Knigomania, 129).
- Фуко 2021: *Фуко, М.* Смелостта за истината. София: Критика и хуманизъм (Fuko 2021: *Fuko, M.* Smelostta za istinata. Sofia: Kritika i humanizam).
- Хакинг 2014: *Хакинг, Дж.* Фотографията. Цялата история. София: Книгомания (Haking 2014: *Haking, Dzh.* Fotografiaata. Tsyalata istoria. Sofia: Knigomania).
- Florea 1945: *Florea, J.* The Great LIFE Photographers. London: Thames & Hudson [2004].
- Sander 1982: *Sander, A.* Hrsg. von Gunther Sander. Leipzig: VEB Fotokinoverlag.

Онлайн източници

- Adams 2018: *Adams, E.* <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>>
- Anonimous 1920: *Anonimous* <<https://openhistorysociety.org/history-rewritten-by-caption/history-rewritten/>>
- Bayard 1840: *Bayard, H.* <<https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/photographie/hippolyte-bayard-lautoportrait-en-noye-focus-sur-un-autoportrait-insolite-11143964/>>
- Beato 2014: *Beato, F.* <<https://cvltnation.com/the-photography-of-felice-beato/>>
- Brassai 2008: *Brassai, G.* Paris: 1899-1984. Brassai's universal art. Hong Kong: Taschen.
- Bunyan 2016: *Bunyan, M.* <<https://artblart.com/2016/10/11/exhibition-dream-states-at-the-metropolitan-museum-of-art-new-york/>>

- Capa 1936: *Capa, R.* <<https://www.artsy.net/artwork/robert-capa-death-of-a-loyalist-soldier>>
- Carter 1993: *Carter, K.* <https://www-famousphotographers-net.translate.goog/kevin-carter?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=bg&_x_tr_hl=bg&_x_tr_pto=nui,sc>
- Carter 1994: *Carter, K.* <https://www-famousphotographers-net.translate.goog/list?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=bg&_x_tr_hl=bg&_x_tr_pro=nui,sc>
- Cartier-Bresson, A., 2012: *Cartier-Bresson, A.* <<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/in-our-time>>
- Clark 1971: *Clark, L.* <<https://www.artsy.net/artwork/larry-clark-untitled-from-the-series-tulsa>>
- Doisneau 2014: *Doisneau, R.* <<https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/>>
- Gardner 2012: *Gardner, A.* <<https://www.theatlantic.com/photo/2012/02/the-civil-war-part-1-the-places/100241/>>
- Emin 2000: *Emin, T.* <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2001.721><
- Goldin 1983: *Goldin, N.* <<https://www.moma.org/collection/works/101659>>
- Gowin 1971: *Gowin, E.* <<http://www.artnet.com/artists/emmet-gowin/2>>
- Guibert 1894: *Guibert, M.* <https://www-all-art-org.translate.goog/history658_photography_13.9_html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=bg&_x_tr_hl=bg&_x_tr_pto=nui,sc&_x_tr_sch=http>
- Mann 1990: *Mann, S.* <<https://www.artnews.com/art-news/news/i-was-blinded-by-the-controversy-sally-mann-publishes-an-excerpt-from-her-forthcoming-memoir-3951/>>
- Maiselas 1975: *Maiselas, S.* <<https://www.magnumphotos.com/photographer/susan-maiselas/>>
- McCabe 2014: *McCabe, E.* <<https://www.theguardian.com/media/2014/jul/30/kevin-carter-photojournalist-obituary-archive-1994>>
- Mikhailov 2015: *Mikhailov, B.* <<https://artreview.com/news-12-oct-2015-boris-mikhailov-goslarer-kaiserring-award/>>
- Mukherjee 2017: *Mukherjee, S.* <<https://scroll.in/magazine/855532/who-was-the-photographer-who-took-these-dehumanising-images-of-the-madras-famine>>
- Newton 2003: *Newton, H.* <<https://www.bocadolobo.com/blog/art-and-photography/photography-video/photography-the-powerful-images-from-helmut-newton/>>
- Riefenstahl 2020: *Riefenstahl, L.* <<http://www.artnet.com/artists/leni-riefenstahl/2>>
- Saudek 2014: *Saudek, J.* <<https://www.listal.com/list/art-jan-saudek>>
- Thomson 1977: *Thomson, J.* <<https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/john-thomsons-illustrations-china-and-its-people-1873-1874>>
- Ut 1972: *Ut, Nick* <<http://www.artnet.com/artists/nick-ut/>>