

ЕЗИКЪТ НА РЕСТАВРАЦИЯТА НА ФОТОГРАФИИ: КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО И МЕТОДОЛОГИИ

Александър Вътов

Национална художествена академия

Резюме. Статията разглежда реставрацията на фотографии като специфичен „език“, в който се преплитат научни, етически и културни измерения. Акцентът е върху особеностите на фотографските техники и тяхната уязвимост, както и върху стратегиите за опазване. Подчертава се, че в България липсва систематична терминология и институционализирана практика, което крие риск от загуба на автентичност. Фотографията се разглежда не само като технически носител на образ, но и като културен артефакт и извор за историята и хуманитарните науки. Защиатава се тезата, че разработването на професионален език и етични стандарти е ключово за съхраняването на фотографиите като част от колективната памет и за превръщането им в пълноценен изследователски ресурс.

Ключови думи: реставрация на фотографии; превантивна консервация; фотографски процеси; етика; културно наследство; лингводидактология

Увод: защо „език“ на реставрацията на фотографии?

Понятието „език“ обозначава не само терминологичен апарат, а и ценности, етически и методологични режими, чрез които професионалната общност мисли, описва и комуникира собствената си практика (AIC 2014; ICOM-CC 2008). В случая с фотографиите тази лексика преплита химия, физика на материалите, история на техниките и визуална херменевтика. В международен план реставрацията на фотографии е добре институционализирана – с утвърдени ръководства, стандарти и лабораторни протоколи (Lavedrine 2003; Adelstein 2003; ISO 18902). В България обаче темата е представена фрагментарно и често се подменя с общи практики за хартия, което води до риск от некоректни интервенции и загуба на автентичност. Настоящият текст цели да систематизира ключови акценти и да предложи рамка за развитие.

1. История на фотографията и процесите: материали, техники, уязвимости

Фотографията възниква в началото на XIX век като научно и техническо откритие, но много скоро надхвърля границите на лабораторията и се пре-

върща в културен феномен. Първите изображения на Ниепс, Дагер и Талбот показват не само нов начин за „рисуване със светлина“, но и нов език за документиране на света. Дагеротипиите – метални плочи със сребрист блясък, притежават почти сакрален статут в очите на съвременниците си, докато калотипията на Талбот поставя началото на масовото репродуциране на образи (Batchen 1997).

През втората половина на XIX век фотографията се демократизира: албуминовите отпечатъци позволяват създаването на семейни албуми, колодиевите негативи улесняват пътуващите фотографии, а в края на века желатиновите процеси подготвят почвата за фотографията като масова практика. Всяка техника има не само технически параметри, но и културни значения – албуминовите снимки със своята топла тоналност и гладка повърхност носят усещане за интимност и близост; желатиновите копия, по-устойчиви и тиражируеми, стават носители на публични истории и колективна памет (Edwards 2001).

XX век е белязан от две големи промени: разпространението на цветната фотография и появата на аматорската „моментална“ снимка, популяризирана от Kodak. Това превръща фотографията в универсално средство за комуникация – от семейните албуми до журналистиката и рекламата. Именно в този период се формира и разбирането, че снимката е не просто образ, а свидетелство – документ, който заслужава съхранение и опазване.

Днес аналозите фотографии, независимо дали са черно-бели, или цветни, са изправени пред предизвикателството на времето. Хартията пожълтява, емулсиите се напукват, пластмасовите основи на филмите деградира. Тези процеси могат да бъдат разглеждани не само като технически проблем, но и като „език на разпадането“ – визуално свидетелство за крехкостта на културната памет (Edwards & Hart 2004). В този смисъл всяка реставрационна намеса е не просто физическо възстановяване, а опит да се прекъсне диалогът между времето и разрушението, за да се запази достъпът до културното значение на изображението.

Историята на фотографията показва, че всеки материал и всяка техника носят свои естетически, социални и културни конотации. Реставрацията им днес не е само грижа за предмета, а и грижа за езика на миналото, в който са вплетени човешки истории, идентичности и ценности.

2. Фотографията като културно наследство и изворов корпус за науките

Фотографията е едновременно технически образ и културна практика. Тя се появява като „индекс“ на реалността – следа от светлина върху чувствителна повърхност, но бързо се превръща в ключов посредник на паметта и идентичността в модерните общества (Batchen 1997; Barthes 2001). В този смисъл снимката не е „прозорец“ към миналото, а културен артефакт, чието значение възниква в пресечната точка между материалност, употреба и интер-

претация (Edwards 2001; Edwards & Hart 2004). Поради това фотографските колекции – от семейни албуми до институционални архиви – би следвало да бъдат мислени като културно наследство, в което се наслояват частни и публични истории, ритуали на гледане и локални естетики.

Когато говорим за „езика“ на фотографията, трябва да се имат предвид не само жанрът, композицията, позата, а и материалният речник на носители, повърхности, тоналности, следи от употреба. Албуминовият блясък на XIX век, матовата дълбочина на платиновите отпечатащи или „перленият“ баритов слой на желатиновите копия са маркери, които добавят смисъл към изображението – задават режим на възприемане, усещане за интимност или официалност, „домашност“ или публичност (Edwards & Hart 2004). Този материален регистър е неотделим от начина, по който снимките въздействат върху зрителя (Sontag 1977; Barthes 2001). Следователно, в хуманитарен план, фотографията говори с две преплетени системи: с видимото върху кадъра и с тактилно-визуалните качества на самия обект.

Снимките имат „социален живот“ – те циркулират, подаряват се, надписват се, рамкират се, поставят се в албуми; във всеки етап се променя и тяхното значение (Appadurai 1986; Edwards 2001). Една портретна визитна картичка от късния XIX век например е едновременно технологичен продукт, социален жест (обмен между роднини и приятели), иконографски конвенционален образ (позата, костюмът) и архивен документ (фотоателие, адрес, печат). Тези биографии са централни за историците, антрополозите и социолозите, защото правят видими мрежи от отношения, практики на представяне, знаци на престиж, техники на памет (Sekula 1986; Pinney 1997).

Архивирането на фотографията има и политическо измерение. Колониални, полицейски и административни практики са използвали фотографията за класификация и контрол (Sekula 1986; Stoler 2002). Съвременният дебат разширява фокуса към „гражданския договор на фотографията“ – правата на заснетите, етиката на показването и участието на общностите в управлението на визуалните им наследства (Azoulay 2008). В хуманитарна перспектива „езикът на реставрацията“ трябва да включва етични и правни регистри: кой има право да решава видимостта на даден образ, как се договаря контекстът на представяне, как се адресират травматични и чувствителни съдържания.

Фотографията има стойност за множество научни полета. В историята предоставят визуални свидетелства за събития, пространства, материална култура; проследяване на промени в градската тъкан, модата, телесните режими (Schwartz & Ryan 2003). В социологията и антропологията дават информация за всекидневни практики, семейни структури, ритуали, демонстрации на статус и принадлежност (Edwards 2001; Pinney 1997). В културологията и медийните изследвания „говорят“ за режими на визуалност, локални естетики, трансформации на публичната сфера (Sontag 1977; Azoulay 2008). Наред

с това, са изключително ценни и за изследване на взаимодействията между индивидуална, комуникативна и културна памет; „места на памет“ и визуални канони (Nora 1989; Assmann 2011). При фотографиите ключово тук е разграничението между доказателствена стойност (evidential value) и афективна стойност (affective value): първата структурира историческия разказ, втората задейства механизми на идентификация и памет, които са не по-малко значими в културните изследвания.

Материалната уязвимост на фотографиите – пожълтяване, избледняване, напукване, механични следи – може да се мисли като семиотика на времето. Тези наранявания често са носители на допълнителен смисъл: те маркират употреби, миграции, травматични периоди (войни, изгнание), семейни ритуали (прегъване в портфейл, закрепване с кабърчета върху стена). В този смисъл реставрацията не е само „премахване на дефекта“, а акт на интерпретация – избор какво да бъде видимо и какво да остане като свидетелство за обекта (Edwards & Hart 2004). Етичният въпрос не е дали изобщо да се намесваме, а как да го правим така, че да съхраним както четимостта, така и биографичната същност на фотографията.

Дигитализацията разширява радикално достъпа до фотографските колекции, но поставя въпроси за разликата между оригинал и дигитално копие. В хуманитарен план дигиталното копие може да съхрани и дори да подчертае иконографската стойност, но трудно възпроизвежда материалния регистър – дебелина на хартията, повърхност, ретуш, мириса на старите албуми (Edwards & Hart 2004). Следователно културната политика следва да осигури едновременно: 1) качествени дигитални репрезентации за обучение и изследвания; 2) грижа за оригиналите като културни обекти, чиято материалност е неразделна част от значението им.

В българските условия големи обеми фотографии се съхраняват в музеи, читалища, университетски и ведомствени архиви, както и в частни семейни колекции. Това е потенциален скрит ресурс за хуманитарните науки: локални истории на модернизацията, урбанистични трансформации, миграции и диаспори, визуални практики на празника и траура, на труда и свободното време. Тази перспектива подсилва и аргумента за необходимостта от професионална реставрация – без грижа за материалната устойчивост изследователският потенциал на фотографиите остава неосъществен.

3. „Езикът“ на реставрацията: терминология, етика, документация

Когато дефинираме езика на реставрацията, не описваме само професионален жаргон, а нормативна граматика, която определя какво се счита за „увреждане“, кое е „патина“ (смислова следа от употреба), кое е „автентично“ и кое е „добавено“ (AIC 2014; ICOM-CC 2008). Тази граматика не е неутрална – тя организира решенията кой слой от миналото да остане видим, как да се

интерпретират следите от употреба и докъде да се „връща“ първоначалният вид. В хуманитарен план това е публичен език – той посредничи между лабораторията, архива и общността, превеждайки технически действия в културни значения (Eastop 2006).

Терминологията на реставрацията изпълнява функцията на споделен код: тя прави практиките преносими между институции, екипи и поколения. Но думите са многозначни и носят ценностни значения.

– „Минимална намеса“ обозначава етичното предпочитание към най-малко инвазивното решение, което осигурява четимост и стабилност. Това е принцип, а не механична рецепта – „минимално“ е относително спрямо материала и контекста (AIC 2014).

– „Обратимост“ традиционно се приема като златен стандарт, но в много случаи е прагматично заместена от идеята за възможност за оттегляне/ретри-табилност на намесата и изчерпателна проследимост на използваните материали (ICOM-CC 2008). С други думи, етиката се измества от абсолюта на обратимостта към отговорност и прозрачност.

– „Интеграция на загуби“ (inpainting, reintegration) е термин, който балансира между четимост и различимост. В много визуални практики интеграцията не цели „измама“, а оптично спокойствие, за да се чете образът като извор, като същевременно добавеното да остане различимо при близък оглед (Lavedrine 2003, pp. 15 – 22).

– „Патина“ не е равнозначна на „замърсяване“: тя може да е биографичен маркер – следи от рамкиране, отпечатъци от ръце, надписи на гърба, които свидетелстват за социалната биография на снимката (Edwards & Hart 2004). Затова механичното „почистване“ не бива да заличава смислови следи.

Термините рамкират решения. Когато назоваваме действие „стабилизация“ вместо „възстановяване“, ние намаляваме очакванията от естетическа реконструкция към грижа за дългосрочна четимост (Reilly 1986). Езикът направлява практиката.

Етичният дискурс в реставрацията е от изключителна важност – той отдавна излиза отвъд материалната грижа и включва правата на общностите и заснетите лица (Azoulay 2008). Няколко посоки са ключови.

1. Четимост срещу автентичност. Намесата се измерва не по това колко е видима, а по това дали пази автентичната субстанция и биография на обекта. Премахване на пожълтял лак може да увеличи четимостта, но да изтрие исторически слой, който свидетелства за употреба и рецепция (Lavedrine 2009).

2. Различимост на добавеното. Добавените материали и ретуш следва да са различни при близък оглед и добре документирани – това гарантира, че следващ изследовател/реставратор няма да обърка историята на обекта с историята на интервенцията (AIC 2014).

3. Право на изображение и чувствителни съдържания. Когато работим с портрети, колониални, полицейски или травматични архиви, „езикът на реставрацията“ включва етика на показването: съгласие, контекстуализация, предупреждения, участие на общностите, които имат „дял“ в образа (Sekula 1986; Azoulay 2008).

4. Грижата като ценност. В хуманитарен ключ реставрацията е форма на културна грижа – практики на поддържане на паметта и достъпа, а не просто „поправка“ (Eastop 2006). Това преформулира и отговорността пред обществото: не е достатъчно да „спасим“ обекта; трябва да го направим смислов достъпен.

Документация: от технически протокол към културна автобиография

Документацията е „паметта на намесата“. В идеалния случай тя има три слоя, всеки със свой „език“.

– Материално-технически слой: описание на носителя, процеса, състоянието, околната среда, направените тестове и интервенции. Този слой осигурява повторимост и безопасност (Lavedrine 2003, pp. 11 – 22).

– Историко-произходен слой (provenance): данни за автор, ателие, собственици, белези от употреба (надписи, печати, монтаж), пътища на циркулация. Тук документацията се превръща в наратив за социалния живот на обекта (Edwards 2001).

– Интерпретативен/афективен слой: контекст на показ, потенциални чувствителности, етични решения (например защо е оставена видима дадена следа; как са маркирани добавките). Този слой прави видима отговорността и позволява публичен дебат (Azoulay 2008).

В дигиталната среда към документацията се добавя и още един пласт – как са взети решенията, какви са били алтернативите, какво е било отхвърлено и защо. Това превръща реставратора от „невидим техник“ във видим съавтор на интерпретацията, без да подменя историческото съдържание.

Примери за „лексика на вниманието“

Без да влизаме в технически детайли, хуманитарният дискурс може да усвои минимален, но прецизен речник:

– превантивна консервация (условия, опаковки, експониране) вместо „съхранение“ в общ смисъл;

– стабилизация вместо „ремонт“;

– интеграция на загуби / „ретуш, различим при близък оглед“ вместо „възвръщане към оригиналния вид“;

– дигитален двойник вместо „цифров оригинал“;

– наративно досие вместо чисто технически протокол.

Тази лексика регулира очакванията: тя подчертава грижата и отговорността, а не обещава невъзможно връщане към началото (Reilly 1986; Lavedrine 2009). В този смисъл, езикът на реставрацията е културна инфраструктура: той съз-

дава условия за споделена отговорност към фотографското културно наследство. Терминологията задава граници на допустимото; етиката – рамки на видимостта и уважението към общностите; документацията – устойчив наратив, който прави решенията проверими и дискутирани. Именно този „език“ позволява фотографиите да се превърнат от крехки предмети в действащи извори за историята, социалните и хуманитарните науки (Edwards 2001; Eastop 2006; Azoulay 2008).

Между автентичност, четимост и отговорност

В хуманитарната перспектива реставрацията на фотографии функционира в поле на напрежение между автентичност (какво пазим), четимост (как да бъде разбрано) и отговорност (пред кого и как да отчетем избора си). Тези стойности рядко съвпадат напълно: решението, което максимализира четимостта, може да компрометира материалната автентичност, а етичното съображение за ограничаване на видимостта (например при травматични изображения) може да намали публичния достъп (AIC 2014; ICOM-CC 2008; Eastop 2006).

Автентичността на фотографията е многопластова. Поне три измерения са релевантни.

- Материална автентичност: оригиналните слоеве (подложка, свързваща среда, образен материал, лакове, ретуш) и следите от употреба – прегъвания, отпечатыци, надписи, печати (Edwards & Hart 2004). Тези следи са не просто „дефекти“, а биографични маркери на обекта.

- Иконографска автентичност: четимост на образа като свидетелство – лицата, местата и ситуациите, които правят снимката извор, а не само артефакт (Schwartz & Ryan 2003).

- Контекстуална и социална автентичност: връзката на фотографията с общности, институции и практики на гледане; тук автентичността включва режима на показ и правото на участие при вземане на решения (Azoulay 2008).

Тази многослойност усложнява дилемите: премахването на „замърсяване“ може да изтрие свидетелство за употреба; агресивният ретуш може да подобри четимостта, но да наруши материалната история; а „пълното показване“ на травматични изображения би могло да противоречи на етичната ангажираност към заснетите или техните наследници (Sekula 1986; Stoler 2002).

Четимостта не е синоним на „визуална гладкост“ или „естетическо изчистване“. Тя е условие за смислова интерпретация и способността на изследователя или зрителя да разпознаят сюжет, детайл, контекст. В този смисъл реставрацията действа като превод – пренася изображението от състояние на „заглушеност“ към разбираемост, като се старее да не добавя смисъл (Edwards 2001).

Същевременно трябва да признаем, че има случаи, в които дигиталното копие е по-подходящо за четене на изворовото съдържание (контраст, детайл)

при силно увредени оригинали, докато самият оригинал се пази заради материалната си и биографична стойност (Edwards & Hart 2004). Четимостта, така разбрана, става режим на достъп, а не само визуален резултат.

Отговорността е тройна: към обекта – минимална намеса, проследимост на материалите, различимост на добавеното, приоритизиране на превенцията пред интервенцията (AIC 2014; ICOM-CC 2008); към хората – предполага права на заснетите и техните общности – информиран контекст, съгласуване на показването, чувствителност към травма (Azoulay 2008); към бъдещето – документация, която прави решенията проверими, и политики за достъп, които не затварят обекта в експертен монолог, а предвиждат многогласие и бъдещи прочити (Eastop 2006; Assmann 2011). Тук „езикът на реставрацията“ има нормативна сила – думите, с които назоваваме решенията, рамкират границите на допустимото и отговорното.

Заклучение

Езикът на реставрацията на фотографии е общностен инструмент – той дисциплинира практиките, прави ги сравними и гарантира отговорност към културната памет. В български условия дефицитите са преодолими чрез целенасочено обучение, стандарти, инфраструктура и междудисциплинарно сътрудничество. Фотографиите са високоприоритетен ресурс – тяхната реставрация обогатява историята, социалните и хуманитарните науки, като възстановява изгубени връзки, данни и смисли (Lavedrine 2009; Wilhelm 1993; Eastop 2006).

ЛИТЕРАТУРА

- ЗОНТАГ, С., 2013. *За фотографията*. София, Изток – Запад.
БАРТ, Р., 2001 *Camera Lucida. Записка за фотографията*. София: Agata A.

REFERENCES

- APPADURAI, A., 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
AIC (AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION), 2014. *Code of Ethics and Guidelines for Practice*. Washington, DC: AIC.
ADELSTEIN, P.Z., 2009. *IPI Media Storage Quick Reference*. Rochester, NY: Image Permanence Institute.
REILLY, J. M., 1986. *IPI Storage Guide for Acetate Film*. Rochester, NY: Image Permanence Institute.
ASSMANN, A., 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

- AZOULAY, A., 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- BART, R., 2001. *Camera Lucida. Zapiska za fotografiyata*. Sofia: Agata A.
- BATCHEN, G., 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- EDWARDS, E., 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. London–New York: Routledge.
- EDWARDS, E. & HART, J. (eds.), 2004. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London – New York: Routledge.
- ICOM-CC (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – COMMITTEE FOR CONSERVATION), 2008. *Terminology to Characterize the Conservation of Tangible Cultural Heritage*. Paris: ICOM-CC.
- ISO, 2010. *ISO 18911:2010. Imaging materials – Processed safety photographic films – Storage practices*. Geneva: International Organization for Standardization.
- ISO, 2013. *ISO 18902:2013. Imaging materials – Processed imaging materials – Albums, framing and storage materials*. Geneva: International Organization for Standardization.
- LAVEDRINE, B., 2003. *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- LAVEDRINE, B., 2009. *Photographs of the Past: Process and Preservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- NORA, P., 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, no. 26, pp. 7 – 24.
- PINNEY, C., 1997. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photography*. London: Reaktion Books.
- REILLY, J. M., 1986. *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*. Rochester, NY: Eastman Kodak Company.
- SCHWARTZ, J., RYAN, J. (eds.), 2003. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London – New York: Routledge.
- SEKULA, A., 1986. The Body and the Archive. *October*, vol. 39, no. 1, pp. 3 – 64.
- STOLER, A. L., 2002. Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science*, vol. 2, no. 1 – 2, pp. 87 – 109.
- ZONTAG, S., 2013. *Za fotografiyata*. Sofia, Iztok-Zapad.
- WILHELM, H., 1993. *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Grinnell, IA: Preservation Publishing Company.

THE LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY CONSERVATION: CULTURAL HERITAGE AND METHODOLOGY

Abstract. The article examines the restoration of photographs as a specific “language” in which scientific, ethical, and cultural dimensions intersect. The focus is placed on the characteristics of photographic techniques and their vulnerabilities, as well as on preservation strategies. It emphasizes that in Bulgaria there is a lack of systematic terminology and institutionalized practice, which poses a risk of losing authenticity. Photography is viewed not only as a technical carrier of images but also as a cultural artifact and a source for history and the humanities. The article argues that the development of a professional language and ethical standards is essential for preserving photographs as part of collective memory and for transforming them into a valuable research resource.

Keywords: photograph restoration; preventive conservation; photographic processes; ethics; cultural heritage; linguistics

✉ **Alexander Vatov**

National Academy of Art
Department Restoration
73, Tsarigradsko shose, Sofia
E-mail: a.vatov@nha.bg