

Национална академия за театрално и филмово изкуство
„Кръстьо Сарафов“

ФАКУЛТЕТ „ЕКРАННИ ИЗКУСТВА“

КАТЕДРА „ПРОДУКЦИЯ И ПОСТПРОДУКЦИЯ“

**„Развитието на хибридните фотографски техники като нов
изобразителен метод“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен
„Доктор“

Димитър Дражев Владимир

Научен ръководител: проф. д-р Красимир Андонов

София, 2025 г.

Дисертационният труд има общ обем от 149 страници, от които 143 основен текст състоящ се от увод, три глави и заключение. Библиографията е изложена в 6 страници и включва както следва:

- Българоезична литература;
- Чуждоезична литература;
- Онлайн ресурси;
- Филми, видеозаписи, радио и телевизионни предавания.

В приложение от 35 страници са поместени илюстрациите към основния текст.

Съдържание

Актуалност на темата2

Цел и задачи на изследването3

Обект и предмет на изследването5

Увод7

Глава I. Формиране на фотографията като хибридна форма

I.1. Технологична хибридность15

I.1.1. Формиране на фотографията като хибрид16

I.2. Изобразителна хибридность19

I.2.1. Фикция и реалност23

I.3. Вътрешнохибридни фотографски техники25

Глава II. Взаимодействия на фотографията с други форми

II.1. Пресечни точки с живописата28

II.1.1. Фотографията като полезно изкуство29

II.1.2. Фотография в контекста на сюрреализма31

II.1.3. Ръчно оцветена фотография32

II.1.4. Фотография - живопис.....34

II.1.5. Колаж и фотомонтаж.....37

II.2. Фотография - текст40

II.2.1. Политически плакат и пропаганда42

Глава III. Фотографията в съвременното изкуство - хибридни форми

Въведение ...43

III.1. Фотография и концептуално изкуство44

III.1.1. Фотография в концептуалното изкуство45

III.1.2. Фотография като концептуално изкуство48

III.2. Фотография и дигитална среда50

Заклучение58

Приноси на дисертационния труд62

Публикации по темата на дисертацията62

Актуалност на темата

Хибридността, която е в основата на настоящия труд, е неразривно свързана с мултикултурализма и процесите, които намират отражение в социалните, културните и политическите практики. Въпреки популярността на термина в този аспект неговите корени водят назад във времето до първите експерименти в областта на ботаниката и зоологията. В тези пространства, хибридността често носи заряда на трансгресивна сила, заплашваща от *замърсяване* чистотата на автентичния произход на видовете.

В рамките на труда ще се спрем на процеси, смесващи различни пространства (*реални или виртуални*), медии и форми от областта на изкуствата - в това число текст, скулптура, живопис, инсталации, дигитално изкуство, видеоарт, фотография и т.н. В периода след началото на XXI век значителна роля в хибридизацията има дигиталната среда, която допуска едновременно интегриране на реални и виртуални обекти и пространства. Актуалността на понятието е обект на конференции, научни форуми и издания от последното десетилетие. Хибридизацията се превръща в основен инструмент в съвременните изкуства и медийната култура, както и в областта на науката и визуалното възприятие.

Трудно можем да си представим произведение на *съвременното изкуство* като диференцирана, самостоятелна форма. Ако проследим периода от началото на 60-те години на XX век, ясно можем да обозначим художествените практики като такива без обща идея или идеология¹. Тази тенденция води до разширяване на границите, тематиката и формите в изкуството, но освен това

¹ За Ренесанса тази обща идеология е хуманизмът. Класицизмът може да се обобщи с връщането към античните образи и тяхното идеализиране. Романтизмът от своя страна е характерен със свободата за изразяване на чувства. Реализмът с общата идея за обективност. Символизмът акцентира върху въображението, сънищата и митологизирането. При модерното и съвременно изкуство поради липсата на общ обединяващ принцип тематиките, както и идеологиите и целите стават все по-глобални, отворени, но в същото време по-формални.

се наблюдава и все по-агресивно смесване на методи и понятия. Така, чрез обединяване или смесване (*хибридизация*), се създават нови форми на взаимодействие. Днес повече от всякога изкуството се *влияе* от цивилизационните процеси, но това в най-голяма степен важи за технологичното развитие и иновациите. В този смисъл фотографията заема важно място в процеса на глобализация на изкуството едновременно като самостоятелна форма и като част от него. Известни са взаимодействията на фотографията с изящните и приложните изкуства датиращи от средата на XIX век, но в съвременните условия тези взаимодействия формират нови творчески пространства с все по-неясна и сложна знакова система. Така проблемът около хибридните произведения (и в частност онези, включващи фотография) става все по-актуален, а всяко проучване по темата, добавящо яснота към тези процеси, би било полезно независимо от предмета и отправната точка.

Цел и задачи на изследването

Основната цел на изследването е да установи наличието на хибридни фотографски произведения, техниките за създаването им и развитието им като *нов изобразителен метод*. Ще проследим и характеризираме процесите по получаване на смесени произведения, съдържащи фотография, които ще наричаме по-долу *хибридни творби*. За да бъдат идентифицирани и дефинирани те, ще е необходимо формулиране и установяване на моделите (*чистите форми*) за тяхното създаване.

Трябва да установим също така и отправна точка, идентифицираща наличието на фотографски образ, едновременно като идея за обективна реалност и исторически факт. Ако погледнем фазите на развитие на фотографията и по-специално онези, свързани с идеята за промяна в перцепцията (*като следствие от изучаването на ефектите на камера обскура*), то нашата

отправна точка би трябвало да бъде поставена далеч преди началото на новата ера. Но тъй като ще разгледаме фотографията като завършен, *изкуствено* създаден метод, който взаимодейства с други форми, ще поставим процесите по естественото разпространение на светлината и почерняването на среброто като второстепенни. Ето защо, подходяща отправна точка би бил периодът на нейното формиране като завършен изобразителен метод от края на 30-те години на XIX век до началото на XX. В него най-ясно можем да различим двупосочните влияния между фотографията и други форми - влияния, чиито белези се различават ясно в съвременните творчески практики. Тези няколко десетилетия са белязани с началото и развитието на втората индустриална революция, характерна с трансформация на световната индустрия от локална, основана на индивидуални изобретения, в *глобална* - технологична, основана на научни постижения. Глобализацията от своя страна създава условия за взаимодействие на различни обществени групи, чиито културни реалности се пресичат, свързват, *смесват* и в крайна сметка се трансформират в нещо ново. Тези процеси на смесване (хибридизация) са описани в трудове като този на Робърт Йънг (Robert J. C. Young), както и в сборника от есета, редактиран от Автар Бра (Avtar Brah) и Ани Кумбс (*Annie Coombes*)², съответно в контекста на социалната среда, смесването на езиците и като фактор, обединяващ термините *идентичност, пол, технология, екология, политика* и т.н. В този контекст терминът *хибридност* кореспондира със смесването на различни културни, технологични, социални и артистични влияния и традиции, както и различни аспекти, съчетаващи науката с практики от приложните и изящните изкуства. Поради непрекъснатото участие на фотографията в тези социални и културни

² В своя труд *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* Робърт Йънг (Robert J. C. Young) описва хибридизацията като специфичен културен контакт, като обръща внимание на социалния и религиозния синкретизъм и креолизацията (разширяването) на езиците. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. By Robert J. C. Young. London and New York: Routledge, 1995.

В сборника *Hybridity and its Discontents* се разглежда мултикултурализмът в контекста на размиване на националните граници.: Edited by Avtar Brah and Annie E. Coombes, *Hybridity and its Discontents, Politics, science, culture*, Taylor & Francis e-Library, 2005.

процеси, много често се зараждат *противоречия*, засягащи взаимодействията между визуалната култура, изкуството и социалната среда. Ето защо особено актуални са въпроси като: *До колко фотографията променя същностните си характеристики в условията на настоящето? и Как би следвало да бъдат определени новополучените хибридни произведения?*

В контекста на така поставените въпроси следващата задача на настоящия труд е дефиниране на специфичните изобразителни характеристики на хибридните фотографски форми (технологичен и изобразителен хибрид)³ и възможностите тези хибриди да бъдат формулирани като „нов изобразителен метод“.

Обект и предмет на изследването

За обект на настоящото изследване е поставена *фотографията* и като такъв тя ще бъде разгледана като практика, чиято форма никога не е възприемана като устойчива, балансирана или еднозначна⁴. Подобна хипотеза вероятно не би била валидна, ако разгледаме фотографията като изобразителен метод (използван за научни цели или визуализации). В контекста на използването ѝ като художествена форма обаче, хипотезата заслужава да бъде проучена. Интересни са например зависимостите, които възникват в процеса по визуализация на определена концепция, *особено що се отнася до хибридните произведения*. Очевидни са противоречията при *сътворяването* на въображаеми светове (в постановъчната фотография), извън обсега на визуалния ни опит и трансформацията на действителността вследствие на

³ Под технологичен хибрид визирам създаването на фотографско изображение чрез асемблиране на технически средства като камера и обектив, увеличител и негатив и т.н. Докато изобразителният хибрид предполага смесване на няколко изображения или обекта в едно.

⁴ Неоспорима е например поддържащата ѝ (второстепенна) роля в областите на науката, изкуствата и занаятите. В тези случаи фотографията съдържа обекта на документация или визуализация, без самата тя да притежава такъв.

технологичните и изобразителните възможности. Съвсем ясно проличава също така нееднозначността на фотографията от нейната „толерантност“ към установените преди нея форми и опитите за копиране на характерните за тях изобразителност и значимост. Също толкова нееднозначни и небалансирани са *противоречивите* колаборации с новите дигитални технологии и компютърно генерираните модели, чрез които тя изгражда нови форми и пространства. В тази връзка като предмет на дисертационния труд ще бъдат разгледани *„фотографските техники - изграждащи връзки, чрез които се получават хибридни произведения“*.

Разбира се, в границите на дисертацията е невъзможно да бъдат изследвани детайлно всички взаимодействия на фотографията с други визуални, технически и информационни форми. Без амбиция за подобен обхват тук ще обърнем внимание на основни според мен взаимодействия, влияния и исторически моменти, формиращи фотографията като *„хибрид“*. Освен това фотографията ще бъде разгледана като пряк участник в процесите, формиращи понятията и перспективите в изкуството. В тази връзка ще бъдат изложени и анализирани концепции от историята на изкуството и фотографията в частност. Следвайки целите на изследването, ще се спрем по-подробно на определяне същностните характеристики на фотографията като самостоятелна хибридна форма и като част от съвременното изкуство в рамките на създаване на хибридни изображения (произведения). Разгледана по този начин, фотографията се позиционира, от една страна, като самостоятелна форма, а от друга, като нов изобразителен метод. Следователно можем да говорим за формиране на вътрешен паралел между две форми на един и същ предмет. Разглеждането на този паралел трябва да изясни промяната в механизмите, чрез които фотографията изгражда своето вътрешно взаимодействие между форма, съдържание и същност на обекта. Тук като отправна точка ще поставим *развитието* като път, в продължение на който възникват нови средства и

полета за творчески експерименти. В центъра поставяме *фотографското*⁵ като проекция на културните и естетическите промени с последващите метаморфози. В крайната точка, като еволюция на тези механизми ще проследим и софтуерната манипулация на фотографското изображение като комбинация от класически фотографски процес - софтуер, от една страна, и дигитално фотографско изображение - софтуер, от друга.

УВОД

Както всички изобразителни форми, така и фотографията заедно с практиките, които ѝ принадлежат, е обвързана с технологиите, от които зависи крайният визуален резултат. Докато обаче при художествените занаяти и изящните изкуства *технологията* се развива като резултат от изобразителни търсения, то при фотографията тя е изходната точка⁶. Така фотографията като дейност е прилагана в зависимост от наличните технически средства и технологии. Това важи и за безкамерните фотографски процеси, при които са важни както технологията за изготвяне и нанасяне на емулсия, така и тази по експониране, проявяване и фиксиране на изображението. Валидно е също така и при първите експерименти за получаване и фиксиране на изображение, взето от

⁵ В настоящия текст „фотографското“ ще бъде използвано като прилагателно за формите и процесите, водещи началото си от фотографията, такива достигащи до нея, както и онези, чието съдържание е повлияно или насочено към фотографията.

⁶ За да изобразят удивителните сцени в пещерните рисунки, древните художници подготвяли пигменти, които да трансформират в бои. Приготвянето на папирус или повърхността на дървените дъски при древните египтяни. За „Тайната вечеря“ Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) подготвя специална технология за импрегниране на стената, както и техника на рисуване чрез комбинирано използване на темпера и масло. От друга страна, за да създаде първото фотографско изображение, Ниепс използва камера обскура, която е създадена далеч преди фотографията и със съвсем друга цел. Дигитализирането на фотографските изображения става възможно чрез използването на изчислителна машина (компютър), отново създадена с друга цел.

действителността⁷. Тази обратна зависимост, връзката с действителността, която Розалинд Краус определя като: „*привилегирована връзка с действителността*“⁸ и подчинеността на светлината, са в основата на трудната идентификация и установяване на конкретна сфера на приложение на фотографията. В този контекст става ясно, че постоянното развитие на технологиите предполага и постоянна промяна на структурата на фотографията, а с това и постоянна неяснота относно ролята и функцията ѝ. Разбира се, по отношение на науката фотографията ясно се заявява като метод за изследвания и доказателствени материали. Това е сфера, в която тя формира свое независимо, специфично поле на приложение, което обаче я диференцира от пространствата на изкуствата. Разграничавайки автоматично полученото фотографското копие от ръчното възпроизвеждане на творби, Валтер Бенямин (Walter Benjamin) отбелязва, че „...*техническото възпроизвеждане на художественото произведение е нещо ново, което с прекъсвания, на отдалечени един от друг тласъци, но с растяща интензивност се налага в историята.*“⁹ От своя страна Уилям Хенри Фокс Талбот (William Henry Fox Talbot), изяснява ролята и важността на фотографията, като метод за репродуциране на произведения на изкуството:

Фотографията може да замести всички видове гравюри; и това нейно приложение е много важно, не само като средство за създаване на факсимилни копия, но и защото ни предоставя удоволствието да

⁷ Примери в това отношение можем да намерим още в първите опити на изследователите:

- Ниепс - използвайки наличните технологии, опитва да усъвършенства литографския процес;
- Дагер - на база на вече изобретената „камера обскура“ и натрупаното познание върху ефекта и работи върху разширяване възможностите на *диорамата*;
- Талбот с безкамерните фотографски отпечатьци, получени на база научните експерименти на Уеджууд.

⁸ Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985., 113. *Privileged connection to the real*

⁹ Бенямин, В. (1936). Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Превод от немски Венцеслав Константинов. LiterNet, Немски есета и студии от XX век. <https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto2.htm> (26.01.2009)

*променяме мащаба и да правим копията толкова по-големи или по-малки от оригиналите, колкото желаем.*¹⁰

Така способността за репродуциране бива приписана на *изкуството* фотография. По този начин Талбот, от една страна, не оставя място за фрагментиране на фотографията като научен и творчески метод (чрез който можем да променяме физическите характеристики на обекта на репродукция), а от друга, изяснява основния белег който я характеризира - *документалността*.

Тук трябва да бъде отбелязан и непрестанният стремеж на човека към достоверно пресъздаване (документиране) на действителността под формата на изображения и предмети. В тази връзка можем да намерим подобни белези в пещерните рисунки от палеолита, които са част от процеса на цивилизационната и в частност на изобразителната еволюция. Същностните характеристики на този процес стават ясно различни в периода на *Ренесанса*, а по-късно през *класицизма*, като достигат своята връхна точка по време на *реализма*. И както всеки процес, достигнал своя апогей, така и тук - в по-нататъшното си развитие изкуството претърпява своята метаморфоза, придобивайки все по-условен характер. Началото на тази условност (разграничение от действителността) можем да потърсим в периода на *Романтизма*, който се развива до средата на XIX век. Това е първото движение, достигнало и променило границите на естетическите концепции в тази посока.

¹⁰ Talbot, W. H. Fox. The pencil of nature, Longman, Brown, Green, & Longmans, London 1844. Plate XI. Published as eBook by The Project Gutenberg EBook, August 16, 2010 [Ebook 33447].

All kinds of engravings may be copied by photographic means; and this application of the art is a very important one, not only as producing in general nearly fac-simile copies, but because it enables us at pleasure to alter the scale, and to make the copies as much larger or smaller than the originals as we may desire.

Талбот използва думата *art* влагайки смисъла на „способност“ или „възможност“ за използване на фотографията - няма предвид изкуството, което се излага в галериите, В случая се отнася за намалено копие от оригинала. Методът за промяна на мащаба, който използва Талбот по онова време, е просто приближаване и отдалечаване на обекта от камерата, предвид единствения начин за копиране дотогава - *контактно*.

В този смисъл *Романтизмът* е важна отправна точка за развитието на модерното и съвременно изкуство, но също така и за формиране на някои от естетическите характеристики на фотографията, създадена в края на този период. Възникнал като реакция срещу рационализма от епохата на Просвещението, романтизмът подменя рационалното с емоционалното и точно в този аспект представлява преход към модерното изкуство. Той запазва своето влияние през целия период на *реализма* и оказва влияние върху *символизма*. Важна промяна, настъпила по време на романтизма отвъд изобразителния и тематичния контекст, е възможността творецът да изразява собствената си субективна чувствителност. Тази тенденция изцяло съвпада с идеята, че основната цел на фотографията е себеизразяването, поне що се отнася до първите фотографски общности, като европейските сецесионни групи от края на XIX и началото на XX век. Въпреки че фотографията е преди всичко технологичен (рационален) метод, все пак голяма част от първите фотографски практики са насочени към имитация на живописата от периода.¹¹ Тук като пример можем да си послужим с неясните фотографски „картини“ от периода на пикторализма в Европа и САЩ. В основата на това първо направление във фотографията е стремежът към имитация на живописата. Имитация, благодарение на която живописата и фотографията стават все по-сходни като въздействие, влияние и емоция.

В своето развитие фотографията става част едновременно от науката като незаменимо визуално доказателство и от изкуството като част от него. Постепенно наподобяването на живописата се трансформира в противопоставяне на факта, че фотографията е механична медия, основано на

¹¹ Като метод, тясно свързан с действителността, с реалното, фотографията търси начин за разграничаване от собствената си същност, за да отговаря на критериите за изкуство. В случая този стремеж към отдалечаване от действителността бива постигнат чрез имитация на изобразителността на Романтизма. Малко повече от век по-късно, в периода на концептуалното изкуство, фотографията използва същностните си характеристики, свързани именно с действителното, и се заявява като изкуство точно чрез тези си характеристики.

необичайната фотографска изобразителност.¹² Това противопоставяне, разбира се, цели фотографията да се заяви като *самостоятелна, независима форма*. И точно в тази заявка важен фактор се оказва специфичната за фотографията изобразителност¹³, която е в основата за разкриване на безкрайните възможности за взаимодействие и *противопоставяне* с всички останали форми. Противопоставянето от своя страна се оказва фундаментално за размиване границите помежду им и често поставя под въпрос самостоятелното им приложение. Това е така, от една страна поради взаимното изобразително влияние, и от друга - поради глобализацията на тематиките и художествените практики в световен мащаб. По този начин живописата и фотографията често прескачат своите граници и не рядко се срещат, обединявайки изобразителните и сюжетните си линии.

Подобни смесвания между различни форми са особено актуални в съвременното изкуство. Това се дължи основно на дигиталните технологии и свързаните с тях творчески практики, разширяване на естетическата сфера и все по-честите двупосочни преходи между изкуството и нещата, намиращи се *извън него*. Тези тенденции могат да бъдат проследени от края на XVIII век насам, след края на Френската революция, когато настъпват естетически, социални, политически промени, повлияли на визуалните аспекти в изкуството и в частност във фотографията. Симбиозата между политика и изкуство променя

¹² Въпреки че стремежите на фотографията да се заяви като изкуство преминават през имитацията му, все пак от края на XIX век с развитието на американския пикторализъм и последващата трансформация към независима фотография, най-ясно изразена от Алфред Стиглиц, това противопоставяне се формира чрез прехода към чиста (директна) фотография.

¹³ Проектирането на изображението във фотографската камера става на принципа на праволинейното разпространение на светлината и е подчинено на принципите на линейната перспектива. Визуалното възприятие на човека е подчинено на перцептивната перспектива. Тя е свързана с подвижността на точката на зрение и запазването на формите на обектите в подсъзнанието, предният план се възприема в обратна перспектива, а задният план - в линейна перспектива. По този начин човешкото възприятие е подчинено на една обща перспектива, обединяваща обратната и общата - наречена „перцептивна“. Този ефект е изследван и описан от руския физик Борис Викторович Раушенбах в книгата „Пространственные построения в живописи“. Разликата във възприятието на човешкото око и обектива е отбелязана и в началото на XX век от Ласло Мохоли-Над и идеята „*New Vision*“.

естетическата среда и трансформира визуалния изказ от индивидуална към масова практика. Образът излиза от общоприетите рамки и чрез смесването на различните си форми се превръща в обект на ежедневно въздействие. Задълбочаването на тези процеси могат да бъдат отдадени на „естетизирането на политиката“ и „политизирането на изкуството“, които разглежда Валтер Бенямин в своето есе „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“. Но също така те са естествено продължение на тенденциите, трансформирали темите, сюжетите, формите и предназначенията в художествените практики. В исторически план такива са трансформациите нарушили идеалите за пропорция на гръцкото изкуство от страна на средновековното, както и надхвърлянето на границите, очертани в периода на Ренесанса и Романтизма от модерното и съвременното изкуство. Така днешните практики продължават процесите на разместване, разграждане, смесване на формите и създаване на нови такива. Всички тези трансформации, съпътстващи периодите и движенията в изкуството, са насочени към търсене ролята на човека като тема, природата като стихия и въображението като инструмент. С навлизане на практиките, формирали съвременното изкуство, и промяната в естетическите норми постепенно човекът и природата отстъпват място на *Аза*, като естествено наред с това настъпват промени и в целите на изкуството. По отношение на киното такъв пример е авторското кино от периода на френската нова вълна, в което се размиват жанровите граници и ясно се изразява авторският почерк. Едновременно с това се засилва интеракцията със зрителя, позволявайки му да бъде съпричастен, по-информиран, а оттам и по-ангажиран емоционално. Подобна е перспективата и в еволюцията на останалите форми като живопис, скулптура, фотография, чиито симбиози биват най-ярко изразени чрез произведенията на концептуалното изкуство.

Размиването на границите между различните форми се трансформира в постепенно *разрушаване* на границите, разделящи изкуството и всичко *извън него*. Много ясно такова преливане можем да наблюдаваме и в архитектурата, чиято свързаност с човека и неговата дейност обособява среда, в която трудно може да бъде определена границата, от която започва изкуството. Подобни белези могат да бъдат намерени както в скулптурата, така и в по-съвременни форми, като видеоарта и компютърната графика например. Ако потърсим обаче среда, в която да се срещат безусловно изкуството и всичко *извън него*, то това е *фотографията* и естествената ѝ роля като приемник и участник във взаимодействието - автор, творба, зрител. Това фрагментиране произлиза не само от едновременната документалност и формалност (абстрактност), съзнателност и несъзнателност, но и от несъответствието на естетическата оценка и границата на художественото произведение.¹⁴ В особено сложен се превръща този процес при фотографията, защото тя може да бъде разглеждана в много контексти. Така например научната фотография е разглеждана като доказателство, репортажната фотография може да бъде оценявана като документ и т.н. Казано накратко, фотографията може да има както естетически, така и неестетически функции. Не така стоят нещата обаче, когато фотографията е част от друго произведение, формира *хибрид* с други форми. В тези случаи фотографското изображение е носител на легитимация и принадлежност към действителността в нейните материални и информационни аспекти. Примерите в тази посока могат да бъдат проследени от дадаистките колажи в началото на XX век до съвременните практики, смесващи компютърна графика и фотографски изображения. В противоположна посока - за *разграничаване* от действителността, се развиват практиките и експериментите по смесване на различни фотографски изображения в едно произведение със самостоятелно значение. В тази връзка особено внимание следва да бъде обърнато на колажа

¹⁴ Зле оценената естетически творба не се изключва от контекста на изкуството, защото се разглежда като част от него.

и фотомонтажа като основни техники, както и различните експерименти, чрез които се комбинират фотографски изображения. Друг основен участник във формиране на фотографски хибриди е *текстът*, чиято роля обикновено е пояснителна, изясняваща концепция, контекст и т.н. Независимо дали е изложен отделно от фотографията, или е част от композицията на снимката, като графичен елемент, текстът е отнесен към съдържанието. Неговото присъствие изяснява за зрителя онова, което често и авторът не знае за обектите, които изобразява. Текстът и изобщо езикът се превръщат в основен инструмент за концептуалното изкуство, в чиито генерирани произведения фотографията е една от основните форми. Езикът е използван като форма на инструкция с централна роля в произведенията. Такъв е примерът с произведението „*Един и три стола*” (One and Three Chairs), на концептуалиста Джоузеф Косут (Joseph Kosuth). Използването на трите кода: визуален, вербален и езика на самия обект, дефинират стола като обект в различните му форми на съществуване, но също така поставят въпроса за подмяна на функцията на обектите в творбата.

Като обратно проявление на добавянето на текст към произведение се явява новата практика по генериране на изображения, чрез софтуер. Поради неуточнения произход на тези изображения остава въпросът „Чие е авторството на подобни хибриди?“. Тъй като отговорът изглежда нерешим в обозримо бъдеще, ще обърнем внимание на тези образи като такива, родени без пряк контакт с обектите, чиято имитация представят.

ГЛАВА I

Формиране на фотографията като хибридна форма

I.1. ТЕХНОЛОГИЧНА ХИБРИДНОСТ

Популярните текстове, описващи фотографията и процесите, свързани с ролята ѝ в цивилизацията, обикновено я дефинират като фотографиране на действителността чрез фотокамера. За генерирането на фотографски изображения обаче, невинаги се изисква наличието на камера или обектив. Всъщност дори не е необходима специална (изкуствено създадена) емулсия.¹⁵ В тази връзка бихме могли да разграничим понятието „фотоотпечатък“ от фотографиране. Независимо че са обединени от общото название „фотография“¹⁶, те формират *технологичен хибрид*, състоящ се от машина (фотокамера) и изобразителна повърхност (светлочувствителен слой). Названието „фотография“ също така предполага едновременна автоматизираност на процеса и ръкотворно „*рисуване със светлина*“ - противоречие, което често е в основата на теоретизирането и изследванията върху фотографията.

Ако потърсим ясна дефиниция на понятието „фотография“ във връзка с фотографирането, можем да се обърнем към текстовете, датиращи от технологичното му откриване (изобретяване), малко преди средата на XIX век. В тях можем да открием описание на фотографското своеобразие,

¹⁵ Фотографски отпечатък може да се нарече например отпечатък на обект върху всяка повърхност, реагираща на действието на светлината. Също толкова фотографски са например и отпечатъците, получени чрез процеса „Антотипия“, използващ естествената чувствителност на растенията.

¹⁶ Понятието, дадено от *Джон Хершел* през 1839 г., по някакъв начин насочва, дава посока за развитие на фотографията не като метод за репродукции или като индустрия, както я разглежда Маркс например, а като метод за пресъздаване. Терминът „фотография“ препраща към семейството на художествените практики като нов вид „рисуване“ със светлина. От друга страна, основното предназначение на фотографията (поне що се отнася до експериментите на Ниепс) е репродуцирането, както и документирането при първите фотоотпечатъци на Талбот.

характеристики, граници и т.н. Обаче текстовете, описващи специфичния ефект или онази проекция, която кореспондира със словосъчетанието „*рисуване със светлина*“, датират от древността¹⁷.

Тук трябва да отбележим, че *камера обскура* като уред е не по-малко значим за *еволюцията* на живописата от тази на фотографията. Развитието използването на линейната перспектива и разпределението на мащабите, дълбочината на пространството, разпределението на светлините и сенките са част от предпоставките, обогатили живописата от края на XV век.

1.1.1. ФОРМИРАНЕ НА ФОТОГРАФИЯТА КАТО ХИБРИД

След като първообразът на фотографската камера е създаден, са възпроизведени и първите „фотографски“ изображения, но върху платно от човешка ръка.¹⁸ Трансформацията в предназначението на камерата за целите на фотографията става след добавяне на втори компонент, върху който да се изгради и фиксира проектираното изображение. Това е светлочувствителната повърхност (светлочувствителен материал), за изобретяването на която са били необходими още няколко открития в областта на химията. По-точно това са светлочувствителни, проявяващи и фиксиращи вещества, както и технология по експонирането им.

Благодарение на необикновената, реалистична изобразителност, фотографията предизвиква значителни промени в начина на възприемане на образите. Без да

¹⁷ Първите известни такива са свързани с проучванията на Мо Дзъ (墨子) в периода V - IV век пр.н.е. Това е първият известен изследовател на проблемите на разпространението на светлината. Той теоретизира и описва своите наблюдения повече от век, преди това да направи Евклид в своя труд „Оптика“. Изследванията на Мо Дзъ се отнасят основно до оптичните особености и ефекти при разпространение на светлината. Все пак той достига до извода, че светлината, отразена в огледална повърхност или преминала през малък отвор, проектира обърнато изображение.

¹⁸ Тази изобразителност, която днес наричаме фотографска, е възпроизвеждана от художниците през XV и XVI век.

заменя приложението на другите форми, тя добавя към стойността им и се оказва в основата на процеса по трансформиране на тематичните и изобразителните принципи на живописата и скулптурата. Като първа стъпка в тази посока можем да определим импресионистичния преход към изобразяване на впечатления и емоции за сметка на реалността.

Разбира се, в процеса на навлизане и смесване с други пространства новоизобретеният метод генерира сложни, съдбоносни за изкуството, науката, културата и социалния живот въпроси: Доколко обектите се трансформират при проектирането им върху светлочувствителната повърхност? Може ли да се „разчита“ на фотографията за това да предоставя обективни, реалистични и документални образи? Какъв е балансът между реалност, фикция и абстракция? Каква е връзката между заснетия и изобразения предмет? Разкрива ли ни фотографията по-дълбоко разбиране за светлината?

Част от отговорите могат да бъдат открити още в първите текстове за фотографията, която Едгар Алан По определя като „... най-необикновения триумф на модерната наука“¹⁹. Дагер от своя страна коментира, че чрез светлината природата изобразява сама себе си:

*Дагеротипът не е просто инструмент, който служи за рисуване на природата; напротив, това е химически и физически процес, който ѝ дава силата да се самовъзпроизвежда.*²⁰

¹⁹ Poe, Edgar Allan. "The Daguerreotype," 15 January 1840: <https://dl.icdst.org/pdfs/files4/1cf52e8950f592ccff9c681682e60440.pdf> (Посетен на 02.12.2024).

²⁰ Louise Jacues Mande Daguerre, Daguerreotype, Trachtenberg, A, Classic essays on photography, 11 New Haven (Conn.), Leete's Island Books., 1980, p.11
„The Daguerreotype is not merely an instrument which serves to draw Nature; on the contrary it is a chemical and physical process which gives her the power to reproduce herself“

Изобретателят, „баща“ на фотографията, разпознава в създадения от него метод *възможност* природата да пресъздава сама себе си. Подобна „магия“, описваща формирането на фотографското изображение като дематериализирана субстанция, го прави ясно разграничимо от фотографската техника създадена от човешка ръка. Още повече че първите експерименти за получаване и фиксиране на изображение, изградено от светлината, не включват фотокамера. От друга страна, *камера обскура* в продължение на векове е била използвана с различно предназначение, свързано с получаване на реалистични образи. По този начин чрез комбинацията между двете фотографирането²¹ се формира като *хибриден метод*, който е новосъздаден, но с вече богата история зад себе си. И както при всеки хибрид, така и тук основният стремеж е той да бъде легитимиран като завършен обект (модел). За фотографията тази легитимация се отнася до формата, границите и изобразителните характеристики.

Тъй като тази симбиоза е в основата на изграждане на фотографското изображение (чрез фотокамера), то *документалността* се превръща в естествена, основна специфика на фотографирането. В този аспект документалността във връзка с условната обективност²² е характеристиката, осигуряваща най-важния фактор за оцеляване на фотографията като изобразителен метод - *способността ѝ да се адаптира*. В процеса на тези адаптации фотографията често участва в смесвания със собствени и външни форми, формирайки хибриди в различни изобразителни пространства.

²¹ Под фотографиране визирам създаване на фотографски изображения чрез фотокамера. Обикновено теоретичните трудове, разглеждащи фотографията, визират фотографирането (фотографията) като съвкупност от процеси, явления и технология, като често пропускат, че наименованието *φωτοσ γράφω* обобщава процесите по въздействие на светлината върху светлочувствителна повърхност .

²² От гледна точка на това, че резултатът от фотографирането е създадена нова реалност, съществуваща независимо от човешкото съзнание, фотографията може да бъде наречена *обективна*. Но от гледна точка на факта, че снимката представлява копие на реални обекти, то тя не ги представя обективно - представя ги от една гледна (снимачна) точка, в определен момент, върху определена повърхност, с определен обектив и т.н.

I.1.2. ИЗОБРАЗИТЕЛНА ХИБРИДНОСТ

Изображенията, проектирани от малкия отвор на *камера обскура*, към която в средата на XVI век е прикрепена стъклена леща²³, са достатъчно ярки за да бъдат проектирани върху хартия. Поставянето на леща (първият обектив) *нарушава* естествения ефект на изграждане на изображение и превръща камерата от уред в *сложно устройство*. *Камера обскура* се оказва предмет – посредник между фотографската проекция и рисуването. Художниците получават ново визуално усещане благодарение на геометричната природа на проектираното изображение. По този начин *камера обскура* променя визуалните насоки в развитието на изобразителните изкуства, в това число фотографията, и има пряко отношение за взаимодействието помежду им.²⁴ Новите визуални усещания, интерпретирани от художниците, на свой ред се превръщат в еталони на подражание за фотографите.

През януари 1839 г. Талбот анонсира *Photogenic Drawing* – метод по който успява да фиксира силуетите на растителни екземпляри, дантели и плоски предмети чрез контактно отпечатване. Тяхната естетическа стойност може да бъде разгледана в различни аспекти, но научната им стойност е безспорна.

²³ Малко след средата на XVI век използването на стъклена леща е описано от Даниеле Барбаро.

²⁴ В тази връзка и във връзка с техниката *chiaroscuro* можем да намерим първите теоретични описания обвързващи фотографската и живописната техники, в книгата *Pictorial Effect in Photography (1869)* на Хенри Пийч Робинсън. Chapter XXV-XXX (*Chiaroscuro-detail or definition*) са посветени на използване на техниката във фотографията. Авторът набляга на значението на използването на полутоновете, като изразява мнението, че именно на тях се дължат богатата палитра и изявата на силния контраст между черното и бялото. Като отправна точка разглежда работата на Уилям Търнър и Рембранд. Посочва значението на разпределението на тоновете при пейзажната и портретната фотография, както и някои композиционни принципи, заети от живописата! Влиянието може да бъде забелязано по-ясно след началото на XX век, когато използването на изкуственото осветление става част от фотографията, а фотографските материали позволяват изобразяване на по-богата тонална гама (сенсибилизация).

Фотографията получава още една изобразителна възможност с откриването на рентгеновите лъчи през 1895 г. от Вилхелм Рьонтген (Wilhelm Röntgen). Способността им да въздействат върху фотографската плака води не само до развитие на науката, но вдъхновява използването на технологията за създаване на естетически изображения.

Смесвайки се с науката и повлиян от стремежа към технологично развитие, фотографският метод извървява пътя на техническото и визуално усъвършенстване, така необходими за да се изяви пълният му потенциал. Подобряване на чувствителността, получаване на по-ясни изображения, усъвършенстване на оптиката и фотографската техника, затвърждават статута на фотографията като достоверен документ. Това са само част от стъпките, легитимиращи фотографията в сферата на науката и заедно с това превърнали я в доходоносен бизнес. Разбира се, фотографските изображения провокират и завладяват въображението на немалка част от художниците - фотографи. Някои от тях използват фотографията като средство за интерпретиране на действителността. Други изследват възможностите и границите на фотографския образ, като най-често посоката е ясна - доказване на метода като равен с живописиста, но чрез собствени изразно-изобразителни средства. Като резултат се получават първите смесени (хибридни) фотографски изображения, включващи няколко негатива, както и първите изображения, комбинирали фотография и живопис.

Чрез комбинация от негативи и тяхното наслагване група фотографи отвъд Ламанша експериментират с фотографски изображения в опит за това да докажат принадлежността на фотографията към изкуството. Техните експерименти от края на 50-те години на XIX са насочени основно към техники

като комбиниран печат²⁵ и двойна експонация, практикувани от Оскар Гюстав Рейландер и Хенри Пийч Робинсън (Henry Peach Robinson).

Създават се предпоставки за това фотографското произведение да претендира все повече да се доближава и в крайна сметка да се превърне във форма на визуалното изкуство. Но преди това е нужно да бъдат променени разбиранията за изкуство, да стане ясно, че следвайки възникващите промени, изкуството придобива нови функции и значения. От средство за подражание, демонстрация на умения и познание изкуството приема функцията на средство за репрезентация. Чрез задълбочаване интеракцията между автор, зрител и творба процесите на създаване, излагане и наблюдение се обединяват и се превръщат в част от творческия процес и произведението²⁶.

Тук, разбира се, трябва да споменем експериментите на сецесионните групи в Европа и САЩ. Виенската група „Трилистник“²⁷ (*Das Kleeblatt*) или (*The Trifolium*) - нейни създатели са Хуго Хененберг (Hugo Henneberg), Хайнрих Кун (Heinrich Kühn) и Ханс Вацек (Hans Watzek). Във Франция - Парижкият фотоклуб (*Photo-Club de Paris*), основан през 1894 г.

Пикторалните принципи за манипулация и аранжиране на фотографските картини преминават границите на поставената цел - за доказване на метода като изкуство. Тези принципи са в основата на фотомонтажа и колажа, използвани от дадаистите, а след това повлияли цялата идеология на

²⁵ Техника на копиране на няколко негатива върху фотографска хартия чрез последователно експониране и последващ ретуш.

²⁶ Въпреки че изобразително този процес започва със зараждането на импресионизма, концептуалната трансформация на функцията на изкуството започва в началото на ХХ век с групата ДАДА и *ready-made* обектите на Марсел Дюшан и се изяснява ясно през 60-те с началото на концептуалното изкуство, в което фотографията заема важна роля.

²⁷ Създадена през 1897 г. Освен типичните пикторални техники те са първите, използвали трицветен гумидрук. Работата на тази група оказва влияние и върху фотографията в България и по-специално върху работата на Георги Георгиев, но няколко десетилетия по-късно..

модерното и съвременното изкуство. Безспорна е и препратката към смесените дигитални изобразителни модели, генерирани от съвременните софтуери. Развитието на тези хибридни фотографски техники, заедно с развитието на технологиите, легитимират хибрида - фотографска камера, обектив и светлочувствителен материал, като инструмент за тяхното създаване. От своя страна новите камери, материали и обективи засилват все повече връзката на фотографията с реалния свят и модерния индустриален град. Фотокамерата започва да се възприема като артистична среда, в която благодарение на визьора²⁸ оптичният образ заменя окото.

В новосъздадената Ваймарска република се формира нова стилистика, противоположна на романтичните и идеалистични тенденции и най-вече на изобразителността на експресионизма. Тази стилистика е наречена *Нова предметност (Neue Sachlichkeit)*²⁹. Това е период, в който творците са обединени около скептицизма, обхванал германското общество след войната.

Фотографските изображения са въввлечени в социалнокритически акт след като са създадени т.е. избирателно, според идеологическата цел. От една страна, те са документ доказващ нещо, а от друга, са подходяща основа за интерпретации от страна на художниците, какъвто е случая с Ото Дикс. Така новосформираната хибридна среда, обединяваща изкуство и политика (с посредничеството на фотографията), поставя основите на подхода в постмодернистичните и съвременни практики, поставящи идеята (идеологията) и колективизацията на преден план.

²⁸ Като причина за определяне на камерата като артистична среда може да бъде посочен преходът към използване на ръчните средно и малкоформатни камери Ermanox, Leica, и Rolleiflex. Камери, използващи оптичен визьор, чрез който окото се разполага много близо до обектива, считан за второ техническо око, създаващо изображения, независими от човешкото.

²⁹ Нова предметност *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) - наименованието е използвано за първи път през 1925 г. от *Густав Хартлауб* при откриване на изложба на група творци в Германия, обединени срещу идеите на експресионизма. Това е периода на така наречения от Ханс Хилдебранд *нов реализъм*. Фактът, че терминът *Neue Sachlichkeit* носи социално-политически атрибути, свързани основно с левите идеи, прави проекти като *Bauhaus* неразделна част от идеята.

1.2.1. ФИКЦИЯ И РЕАЛНОСТ

Всички снимки са точни, но никоя от тях не е истина.

Ричард Аведън

За няколко десетилетия хибридният фотографски метод установява преди всичко обвързаността си с действителността. Тази обвързаност се затвърждава и от експериментите на пикторалистите въпреки техните субективни изобразителни цели. Чрез авторската намеса те променят контекста, средата, времето и дори физическите характеристики на фотографираното. Въпреки това не успяват да се диференцират от обективното начало, изразено във връзката с реалността. Това колебливо, гранично състояние на фотографията често ѝ отрежда място на вторична форма³⁰ и затруднява същностното ѝ определяне като метод. Така снимката често бива използвана като документ на художествени прояви, социални събития, обекти на изкуството и нерядко като скици за бъдещи произведения. От своя страна авторовата намеса, или „артистизма“, понякога се оказва недостатък на фотографията, който характеризира нейната недостоверност.

Търсенето на специфична гледна точка, изразяването на идея или концепция се оказва трудна задача за фотографското изображение като самостоятелен обект. Преминавайки през „фалшивата“ изобразителност на пикторализма (включваща театрално предрешени персонажи, алегорични постановки и имитация чрез замъглен фокус) и стремежите за постигане на изкуство, се установяват цели, включващи фоторисуване вместо фотографиране. Под влияние на авангарда и войните, тези цели се пренасят до средата на XX век, но под различна форма. Имитацията на живописиста вече не включва търсене на

³⁰ Все пак най-сигурната класификация на фотографията остава нейната помощна роля в науката като доказателство в научните изследвания.

физическа прилика с картината, а следване на определена естетика, чрез използване на чисто фотографски контекст. Много ясно можем да видим влиянието на кубизма например в работи на фотографи като Алфред Стиглиц и Пол Странд (Paul Strand).

Такова „бягство“ от реалността можем да забележим и в работата на групата Ф/64. Достигнали границата на фотографския реализъм, те много бързо поглеждат към абстракцията, разбира се, спазвайки „принципите“ на чистата фотография - или поне отчасти.³¹ Без да търсим фикция или илюзия, ясно се забелязва тенденция към интерпретация и репрезентация.

Онова, което е видно в произведенията, постигнати чрез използване на *технически чист* фотографски подход, е отликата от онези на пикторалистите в изобразителен смисъл. По отношение на реализма и неговата условност в произведенията и от двете епохи можем да открием прилика и тя се състои в постановката, която намираме и в работата на Уестън, Имоджин Кънингам, Ансел Адамс и т.н. Въпреки че при пикторалистите наричаме постановката „аранжировка“, все пак и в двата случая изображенията са отдалечени от *реализма*, без това да нарушава тяхната документална същност. В този смисъл можем да използваме термина *документални фикции*, чрез който да обединим фотографските изображения, репрезентиращи *нарочно създадена реалност*.

³¹ Според принципите за чиста фотография в изображението не трябва да има никаква намеса в негативно-позитивния процес. Това е и основната причина снимките да се копират контактно от голямоформатните негативи. Тук обаче не могат да бъдат подминати факторите, формиращи позитивното копие, като: експозиционни параметри за негатива, време на експонация на позитива, характеристики на проявителите, контраст на позитива (фотохартията), структура на фотохартията и т.н. - все фактори, чрез които фотографът може да се намесва в крайното изображение. Голяма част от тези зависимости са ясно изразени в книгите на Ансел Адамс: *Негативът*, *Копието* и *Камерата*. Важен фактор също така е изобразителната особеност на обектива и наслагването на образите в пространството по принципите на линейната перспектива.

Разбира се, всичко това може да бъде постигнато чрез фотокамерата, обектива и чисто фотографските средства като: време, снимачна точка, избор на обектив, осветление и т.н. Но точно тук можем да намерим противоречието, и то е в споменатата способност на фотокамерата да ни разкрива същността на обектите (която обаче бива разбрана различно според културата на снимащия) и вродената според Уестън „...честност на медията“³². Получават се две различни понятия за реалните обекти. Първото произлиза от онова, което вижда камерата (оптичното понятие), а второто от онова, което се формира у снимащия съпоставяйки реалния и оптично пресъздаденият обект. В крайния резултат тези две понятия се сливат в една хомогенна, изобразителна материя (изобразителен хибрид), чиято връзка с реалността остава условна, а интерпретацията от страна на снимащия често се оказва повлияна от възможностите на медията.

Подобни практики на въвличане на зрителя в процеса на „завършване“ на произведението се превръщат в тенденция за съвременните творчески практики. Реализираните чрез репрезентация (фикция) фотографски изображения кореспондират с вербалните инструкции, подавани на зрителя от концептуалните художници. В тази връзка не е случаен интересът им към фотографията, но не с нейната репродуктивна функция, а вместо това като механизъм за реализация (възпроизвеждане) на различни стратегии или концептуални схеми.

1.3. ВЪТРЕШНОХИБРИДНИ ФОТОГРАФСКИ ТЕХНИКИ

Естествената асоциация, до която води понятието „хибридна фотография“, е снимка състояща се от две или повече фотографски изображения. Най-често

³² Edited by Trachtenberg, Alan. Classic Essays on Photography by Alan Trachtenberg, Leete's Island Books. New Haven, Conn, 1980, p. 174.

визираните техники са: фотомонтажът, колажът и двойните експозиции. Това се дължи, от една страна, на тяхното широко присъствие във фотографските практики от зората на фотографията до днес, а от друга, на тяхната популярност в един от най-дръзките и драматични периоди за европейското изкуство - авангарда от началото на ХХ век. Без да оспорваме тяхната очевидна хибридность, която ще разгледаме по-долу, първо ще обърнем внимание на първичните фотографски хибриди. Първият от тях, между фотокамерата и светлочувствителния материал, разгледахме в началото на главата. Тази популярна и в крайна сметка успешна симбиоза изразява изцяло значението на термина „фотография” - фотографиране чрез фотокамера. Като резултат процесът на фотографиране е сепариран от процеса на получаване на фотоотпечатък, който от своя страна придобива самостоятелен статут като *фотографско копие*. Независимо под каква форма е представено и как е постигнато, фотографското копие предполага използване на първични (оригинални) обекти за неговото създаване. При фотограмата тези обекти са предметите, които се поставят върху фотохартията. За прожекционното и контактното копиране те обикновено са негативи, пренасящи информация от онова, което е „видяла“ фотокамерата. Като краен резултат от негативно-позитивния процес, можем да приемем фотографското копие за фотографски оригинал в смисъла на произведение, изразяващо авторска интерпретация и(или) умения.

Важно е преди всичко да отбележим, ролята на негативно-позитивния процес за развитието на фотографията като изобразителен метод. От една страна, защото по-нататъшното технологично и изобразително развитие след средата на ХІХ век са изцяло подчинени на неговите принципи. От друга, поради възможностите за намеса на фотографа в процесите и подчертаване на ръкотворния произход на отпечатъка.

Можем да приемем, че най-важното следствие, настъпило от навлизането на негативно-позитивния процес и възможността за увеличение на оригиналния негатив, е промяната (намаляването) в конструкцията и формата на фотографската камера. Намаляването на формата на кадъра и последващото копиране на негатива предполагат увеличение на мащаба на заснетите обекти в зависимост от формата на хартията. Едновременно с мащаба на обектите се изяснява и структурата на филма, а това добавя нов изобразителен елемент към финалното копие. Копирният процес дава възможност също така да бъде използвана отсечка или част от кадъра. Тоест да бъде взета (откъсната) част от реалността, видяна от фотокамерата. В снимката на Жак-Андре Буафар (Jacques-André Boiffard) Big Toe, изобразяваща палец на крак в едър план, можем да открием още една трансформация в значението на реален обект, който се превръща в абстрактна форма. Точно както във филма „Фотоувеличение“ на Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni), детайлът от снимката променя смисъла на съдържанието и го подменя с въпрос:

Целта ми при фотоувеличение бе да пресъздам реалността в абстрактна форма. Искях да подложа на дискусия „присъстващата реалност“: във визуален аспект това е съществен момент във филма, като се има предвид, че една от основните теми е: виждаш или не виждаш истинската стойност на нещата.³³

Новите изобразителни възможности на негативно-позитивния процес, завършеният хибриден изобразителен метод се установява като самостоятелна, независима, освободена форма. Форма, готова за последващите нови взаимодействия и установяване на нови хибриди в средата на съвременното изкуство и дигиталните технологии.

³³ Антониони, М., Снимаю, следователно живея, Записки за киното, ИК „Колибри“, 2012. с.85

ГЛАВА II

Взаимодействия на фотографията с други форми

II.1. ПРЕСЕЧНИ ТОЧКИ С ЖИВОПИСТА

За потенциите на фотографията отвъд границите на репродукцията подсказва избраното наименование, обобщаващо процесите, свързани с получаване на отпечатък върху светлочувствителна повърхност. Този феномен е описван многократно в най-ранните текстове за фотографията. Възхитата на *Жул Жанен*, който отбелязва: „*Най-сетне ни се удаде да зърнем с очите си и да пипнем с ръцете си това невероятно и чудесно изобретение на Дагер...*“³⁴, *Едгар Алън По* описва дагеротипията като: „... *най-важният и може би най-необикновеният триумф на съвременната наука.*“³⁵, а малко по-късно и първият критически текст от *Шарл Пиер Бодлер*³⁶. В своята книга *Les merveilles de la photographie* от 1874 г. А Гастон Тисандие (Gaston Tissandier) споделя всеобщото въодушевлението от фотографията в *Les merveilles de la photographie*.

Първите интеракции между живописца и фотографията откриваме в словесните дискусии, възникнали около въпроса дали фотографията е изкуство, или не - отшумели без еднозначен отговор. Може би това се дължи на отправната точка, от която проблемът е разглеждан, а именно фокуса върху самият предмет на фотографията като обект на изкуството.

³⁴Жанен, Ж. Началата на фотографията – дагеротипът. Превод от немски – Цочо Бояджиев. Портал култура – (21.12.2013): <https://kultura.bg/web/началата-на-фотографията-дагеротип/>(Посетен на: 01.08.2022).

³⁵ Edgar Allan Poe, The Daguerreotype, Published in: Alexander's Weekly Messenger (Philadelphia) (15 January 1840): 2. Cited in Brigham, Clarence S., Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger (Worcester: American Antiquarian Society, 1943): 20–22.

³⁶ The Salon of 1859: The Modern Public and Photography - Edited by Frascina, Francis. Modern Art And Modernism. New York, Routledge, 1982, p. 19–23 .

В исторически план има няколко периода, които повлияват формирането на направления във фотографията като пикторализъм, чистата фотография, субективистична фотография и т.н. Тук ще разгледаме онези два, които изграждат фотографията на границата на технологичното развитие, трансформацията в обществено-политическия, оттам и духовния живот и последвалата революция в изкуството. Без да бъдат степенувани по важност, това са *конструктивизмът* след революцията в Русия от 1917 г. и *сюрреализмът* като приемник на фотографията.

II.1.1. ФОТОГРАФИЯТА КАТО ПОЛЕЗНО ИЗКУСТВО

Пролеткулт (Пролеткулт) се нарича организацията за пролетарска култура, която започва своята дейност след 1917 г. в Русия.³⁷ От 1920 г. организацията преминава под ръководството на Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения), орган, контролиращ всички културни и хуманитарни сфери в страната. Експерименталната насоченост на авангардните предреволюционни направления като супрематизма или идейните концепции на конструктивизма³⁸ намират поле за изява в театъра, поезията, живописата и фотографията. Идеите на революцията обаче изискват революционизиране на всичко, включващо политика и култура. Революция в живота, която да превърне изкуството от привилегия за елита в ежедневна активност за пролетариата - да бъде премахнато разделението „елитарно изкуство“ - „масова публика“.

³⁷ Организация, създадена през 1906 г. с основна цел да популяризира пролетарската култура. Един от идеолозите на организацията е Александър Богданов (Александр Александрович Богданов), който споделя възгледите на Ленин за трите независими пътя за достигане до социализъм: икономически, политически и културен. В тази връзка той си представя съществуването на „пролеткулт“ като независима от партията организация. Поради тази причина през 1920 г. той е заместен от Анатолий Луначарски (Анатолій Васильевич Луначарский).

³⁸ Конструктивизмът (от лат.: *constructio* – построяване) е движение в модерното изкуство, възникнало около 1915 г. в Русия. Една от основните директиви в манифеста е създаване на *конструирано* изкуство - от образа към конструкция до производство, без декорации. За него са важни конструктивните възможности на материалите - техните свойства и фактури.

Въпреки че представителите на авангарда използват фотографията като художници, търсеци нови възможности, снимката остава произведение създадено от машина. Като такова то може да бъде масово възпроизвеждано, без да губи от качествата си, подходящо е като социален продукт, както и като форма на изкуство за работническата класа. Разбира се, фотографията, както и останалите форми на пролетарско изкуство са идеологически ангажирани.

Централното място на фотографията³⁹ в руския авангард я превръща в такава форма на изкуство, която благодарение на популярността на новото пролетарско общество повлиява европейските творчески среди.

Фотографските експерименти в условията на руския авангард установяват два важни пункта, които лежат в основата на развитие на хибридният фотографски метод като форма, която да се смеси с други - външни за нея форми. На първо място конструираните изображения, позволяващи събирането на огромно количество визуална информация на едно място. Стратегиите по тяхното конструиране разкриват възможности за хомогенизиране на визуална информация от различни източници, различаващи се по форма, произход, технология, дори времеви континуум. На второ място терминът „фотокадър“ утвърждава фотокамерата като творческа среда, чийто изобразителни механизми отговарят на възприятието на модерното индустриално общество. Чрез фотокамерата, фотографията се заявява като

³⁹ Супрематизмът на Малевич - определян като нов цветен реализъм, предлага редуциране на цвета и използването му като самостоятелна единица, противопоставена на живописното смесване на цветовете. Необективните, обезцветени форми са използвани като универсален език, който се оказва достъпен за черно-бялата фотография. Чрез колажа фотографите на руския авангард смесват живописните платна и фотографските изображения, превръщайки ги от необективни в обективни (фотографски). Такива композиции са например *Dynamic City - Gustav Klutsis* 1919 г., $N^2ATUR + T^2ECHNIK + K^2UNST = V-1 = I$ на *Лисицки* от 1924 г., в която като основа за фотоколажа използва картината си *Proun* от 1922-1923 г. Снимките участват като конструктивни елементи със своята фактура и едновременно с това като документ, като по този начин материализират и конкретизират изображението.

алтернатива на живописата, но също така и като средство за конструиране на реалността.

II.1.2 ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТА НА СЮРРЕАЛИЗМА

Формираната в контекста на авангарда от началото на XX век „новата фотография“, свободна за мигновено, автоматично създаване на образи, чрез фрагментация на пространството се превръща в инструмент за художниците от сюрреалистичното движение:

В контекста на сюрреализма фотографията като че ли за пръв път няма от какво да се страхува. За да следва това художествено направление, не се налага тя да се отклонява от собствената си специфика.⁴⁰

Така Иглена Русева определя лекотата, с която фотографията си взаимодейства с концепцията на сюрреализма. И няма как да не се съгласим, че концепцията на сюрреализма предлага освобождаване на творческото подсъзнание и активиране на чувствителност към съчетаване на случайни предмети от реалността. Този принцип е присъщ изцяло на фотографския изобразителен метод. За първи път създаването на фотографски образи не е в интеракция с живописата. В контекста на сюрреализма фотографията се развива в няколко основни направления: документална, достоверна регистрация - съдържаща се в случайни съчетания на обекти, студийна, аранжирана фотография и лабораторни техники като соларизация, наслагване на негативи, фотоколаж и фотомонтаж. Огромният диапазон, който осигуряват тези направления, позволява разгръщане на цялата палитра от технически и изобразителни възможности на фотографията.

⁴⁰ Русева, И. Сюрреализъм и фотография. – Българско фото, 8, 1987, с. 27.

Използването на възможностите на фотографските материали и техника в най-чиста форма: дълбочина на остротата, богатство на подробности и тонални нюанси, перспектива и т.н., са достатъчни за самостоятелното класифициране на снимките като сюрреалистични произведения. Тези характеристики също така са причина за използването на фотографията като мостра за реалистичните обекти в картините. Това се отнася за художници като Салвадор Дали и Рене Магрит⁴¹, чиито интеракции с фотографията изместват въпроса - *какво е, към - какво може да бъде фотографията?*

Експериментите с тези технологии обаче са в основата на това да бъдат разграничени репрезентацията от изобразяването. И тъй като снимките точно както текстовете могат да бъдат реални или измислени, то зрителят, както и читателят имат свободата и ангажимента да ги интерпретират и определят. Фотографирането е освободен от това задължение, а фотографските образи стават свободни да бъдат приобщавани и експлоатирани в условията на постмодерното общество и тенденциите за разрушаване на оригиналността в изкуството.

II.1.3. РЪЧНО ОЦВЕТЕНА ФОТОГРАФИЯ

Опитите за взаимодействие и физическо смесване на фотографията с рисувателни техники преpraщат към първите години на развитие на дагеротипията. Те са свързани с търсенето в посока получаване на цветно

⁴¹ Магрит често използва фотографията като скица, но той създава и фотографии, в които включва свои картини. *On the Threshold of Liberty* - 1937 - изобразява Едуард Джеймс на фона на едноименното вертикално платно, обърнат с гръб към зрителя. Полученото фотографско изображение напомня фотоколаж.

фотографско изображение. Един от тези опити датира от 1842 г., когато Джон Хершел експериментира с процес наречен, *Anthotype*⁴².

Въпреки невъзможността за колоритно възпроизвеждане фотографията все пак заменя рисуваните изображения в много сфери на приложните занаяти, в това число и в миниатюрния рисуван портрет. Неговата популярност е заменена от първия комерсиален фотографски процес - дагеротипията. Тя предлага възможност за създаване на миниатюрни реалистични, но лишени от цвят портрети. Това подтиква художниците към ръчно оцветяване на дагеротипни изображения, използвайки същите техники и материали като при миниатюрата. Освен реалистичен портрет тези малки изображения представляват и първите хибриди, формирани от фотография и живопис. Методите за нанасяне на цветовете върху фотографски отпечатьци са стари почти колкото самата фотография. Първите оцветени фотографии датират от 40-те години на XIX век. Един от известните майстори в оцветяването Йохан Изенринг (*Johann Isenring*)⁴³ създава вероятно първите екземпляри.

Постепенно оцветяването се пренася в едва проходащата документална фотография. Изключително впечатляващи са например изображенията на

⁴² Процес на създаване на изображения, базиран на чувствителността към светлината на вещества в растенията. Светлочувствителната емулсия е съставена от смачкани цветни венчелистчета или други светлочувствителни части от растения. Полученият сок от смачкването се прецежда и се смесва с дестилирана вода и етанол. Получената емулсия се нанася с четка върху хартиена, кожена подложка или плат. След изсушаване към получената повърхност може да се прикрепят плътно негатив. Той трябва да е добре притиснат към слоя, експонира се на пряка слънчева светлина. Поради различната чувствителност на различните вещества експонацията се определя чрез проби. След експониране и получаване на желаното изображение, слойта остава чувствителен към светлина. Изображението трябва започва да се променя за няколко дни до седмици.

⁴³ Методът който използва, е базиран на смес от гума арабика и пигмент, нанесена върху изображението след нагряване. Различни варианти на тази техника са използвани и в по-късните процеси - албуминовия и сребърно-желатиновия.

Феличе Беато (*Felice Beato*)⁴⁴. По време на престоя си в Япония, Беато работи по мокрият колодиев процес, позволяващ заснемането на портрети от натура, а копията изготвя върху новата за тогава албуминова хартия.

Така получените двуслойни хибридни произведения са привидно хомогенни по съдържание и форма, но едновременно с това между тях се формира напрежение. Усвояването на фотографското изображение от рисувателната техника променя изобразително обектите, дори от части ги фрагментира - точно като при колажа и фотомонтажа. По този начин се подменя първоначалният естетически модел на фотографията основан на документалността, и вместо това на зрителя се предлага възможност за интерпретация. Също така ръчното оцветяване и дорисуване създават по-специална връзка на фотографа с обекта - взаимоотношение, което превръща процеса в преживяване. Подобен ангажимент на автора към творбата, личното преживяване и себеизразяването са в основата на постмодерното изкуство – период, в който директното представяне на реалността изглежда подозрително.

II.1.4. ФОТОГРАФИЯ - ЖИВОПИС

Както вече отбелязахме в предходната глава - можем да намерим белезите на взаимодействие между фотография и живопис още в периода на Ренесанса. Това взаимодействие можем да определим като едностранно (тъй като фотографията все още не е изобретена) и изобразително. След 1839 г.

⁴⁴ Неговата фотографска кариера продължава около пет десетилетия обхваща заснемане на голяма част от Източна Азия. Следвайки огромната колониална империя на Британия, той е сред основните фотографи, документирали страни като Индия, Китай, Япония, Корея и Бирма. Беато записва името си като един от първите военни фотографи, наред с Rodger Fenton и James Robertson (през 1855 г. шотландският фотограф James Robertson замества Rodger Fenton по проекта за заснемане на войната на Кримския полуостров. Следващата 1956 г. Robertson изпраща своя млад асистент Felice Beato да документира събитията от кримската война). В началото на кариерата си той заснема няколко военни конфликта сред които Кримската война 1855-1856, Втората опиумна (англо-китайска) война 1860 г., Американската инвазия в Корея 1871.

характерът на взаимодействието се променя, двете форми започват да си влияят двустранно: изобразително, естетически и емоционално. В стремежа си да създават художествени изображения фотографите подражават на живописиста. В същото време снимките, документиращи действителността, оказват влияние върху нея. Най-ярък е примерът с разпространението на фотографския ефект във фигуративната живопис на импресионистите.

Не толкова видим, но също така важен е ефектът от фотографията върху викторианското изкуство. Въпреки по-незначителният обмен на визуални характеристики, взаимодействието между двете форми е подчинено на едновременната им склонност към обективните принципи на виждане. Такива тенденции към възстановяване на природата и реалността в изкуството, в духа на Средновековието, наблюдаваме в стилистиката на прерафаелитите (Pre-Raphaelite Brotherhood), определящи духа на времето.

Споделената творческа енергия между творци от началото на ХХ век, работещи в различни дисциплини, инспирира заимстване на естетически и изобразителни похвати, както и тяхното смесване. През 30 -те години на миналия век заедно с модната индустрия се развива и модната фотография. Голяма част от фотографите, работещи за модните списания, сред които Ман Рей, Хорст П. Хорст (Horst P. Horst), Сесил Бийтън (Cecil Beaton) и Ервин Блуменфелд (Erwin Blumenfeld), са свързани и повлияни от сюрреализма и дадаизма. Значимостта на техния радикален подход към фотографската илюстрация е безспорна. Едновременно със създаването на едни от най-влиятелните модни снимки, в работата на някои от тях можем да намерим произведения, смесващи няколко медии, характерни за дадаистите. Разбира се, Ман Рей е известен с тези си творчески наклонности, но при Блуменфелд можем да видим някои хибридни произведения (колажи), смесващи рисуването с фотографски отпечатьци. Изображенията са създадени през 20-те

години, когато Блуменфелд е част от холандската дада група Holland Dadacentrale. В тези произведения, чрез съпоставяне на думи, отпечатьци, оцветяване, рисунки и снимки той създава иронични коментари. Едно от тези произведения е *Madonna of War (Nun)*, Amsterdam от 1923 г.

Идеята за това, че изкуство може да се създава изцяло от изображения, които вече съществуват, проправя пътя за така наречената поп култура. Такава е и философията на попарт (Pop art) движението, просъществувало в периода 50-те - 60-те години на XX век. В творбите на Робърт Раушенбърг (Robert Rauschenberg), Анди Уорхол (Andy Warhol), Джеймс Розенквист (James Rosenquist) или Питър Блейк (Peter Blake) присъстват всички белези на присвояване и преформулиране, или *маскиране* според Барт. В противовес на това „маскиране“ Раушенбърг казва: *„Мисля, че една снимка прилича повече на реалния свят, когато е взета от реалния свят.“*⁴⁵ Легитимирани по този начин, намерените (чужди) снимки получават статута на *обекти* от ежедневието, съвсем равностойни на „редимейд“ обектите на Дюшан. Като неконкретни обекти могат да бъдат възприети и фигурите, чиито лица са прикрити с цветни точки - от присвоените фотографии в произведенията на Джон Балдесари (John Baldessari). В сериите, които реализира от 80-те години на XX век, той разчита на комбиниране на изображения без текст. Прикритата самоличност на хората от снимките ги превръща в илюзорни обекти, за чиято функция или принадлежност подсказва цветът, който ги маркира.

Тази „принуда“ за съществуване на двете форми - фотография и живопис, в една среда разрушава границите, определящи характеристиките им. Съпоставени в новополученото хибридно произведение, образите се допълват,

⁴⁵ Lowery, R. (2015) Robert Rauschenberg. The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/artists/4823> (October 2023): I think a picture is more like the real world when it is made out of the real world.

заместват или пък се противопоставят, но ограничени от пространството, те са принудени да хармонизират.

II.1.5. КОЛАЖ И ФОТОМОНТАЖ

Разглеждайки развитието на хибридните фотографски техники, съвсем естествено е да обърнем внимание на колажа и фотомонтажа. Ще ги разгледаме успоредно, за да съпоставим тяхното общо конструктивно начало, както и да подчертаем разликите - физически и изобразителни. Преди всичко трябва да отбележим очевидния процес на споделяне на пространства между различни медии и в двете техники. Тази концепция включва обединяване на предмети от реалността в едно пространство, като едновременно с това означава и „... разрушаване на единството на картината“.⁴⁶ По този начин Петер Брюгер определя разликата между кубистичният колаж и картините от Ренесанса, чието съдържание остава консистентно и непроменено.

Независимо от предназначението и периода, в който са създадени, колажите имат характеристики, които ги правят разпознаваеми. На първо място - физическата обемност, предизвикана от наслагването на обекти или фрагменти. Втората характеристика се отнася до обектите, съдържащи се в колажа, които са чужди както за произведението, така и помежду си. За разлика от колажа, при фотомонтажа комбинирането на различни изображения става на една плоскост (двуизмерна), върху която се монтират най-често изображения, свързани помежду си. Но колажът лесно може да загуби своята обемност – например след фотографско репродуциране и повторното отпечатване той придобива физическите характеристики на монтаж. Точно както дигиталния колаж и монтаж, обектите са разположени в една равнина. Така като най-съществена

⁴⁶ Bürger, Peter. Theory of the Avant Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 77.

разлика между двете техники можем да посочим взаимодействието между комбинираните обекти.

Разликите между фотоколаж и фотомонтаж могат да се ограничат до техниката на ръчно изрязване и лепене при фотоколажа. Така, ако репродуцираме и отпечатаме *фотоколаж*, можем да получим ново хомогенно изображение, трансформирано във *фотомонтаж*. Като фотомонтаж (изображение, съставено от няколко фотографии) също така можем да определим произведения получени чрез:

- последователно експониране на изображения от негативи върху фотохартия;
- едновременно експониране на няколко негатива (сандвич техника);
- неколккратно експониране на един негатив във фотокамерата;
- събиране на образи от различни пространства, проектирани върху негатива, чрез призми и лещи.

Джери Уелсман (Jerry Uelsmann) създава фотомонтажи чрез комбиниране на няколко негатива с различно смислово и изобразително съдържание. Съпоставяйки обекти с различен идеен смисъл и възползвайки се от възникващите неочаквани връзки помежду им, Уелсман създава произведения, алегоризиращи съдържанието. Тази връзка между монтажните техники и алегорията е дефинирана от Петер Бюргер, който определя монтажа като: „... категория, която позволява по-прецизно дефиниране на определен аспект от понятието „алегория“.⁴⁷ Това предложение на Брюгер, замества фиктивният характер на монтираните хибридни произведения с *естетическа и изобразителна легитимност*. Така обектите на монтажните техники, не

⁴⁷ Bürger, Peter. Theory of the Avant Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984, 73

просто изразяват смисъл близък или допълващ буквалния, но също така предоставят възможност за олицетворяване (персонификация).

Монтирането на фрагментирани и преформулирани фотографски образи е двустранен процес, свързан с преодоляване „съпротивлението“ на фотографските материали, които от своя страна трябва да се подчинят на вътрешните борби на автора. Така творческият процес се концентрира в пространството между идеята и крайния физически обект (монтаж).

Следвайки концепцията за хомогенност между отделните фрагменти при фотомонтажа - за разлика от колажа, би следвало да обърнем внимание и на многократните експозиции. Независимо дали са получени във фотокамерата или чрез наслагване негативи върху една повърхност, те се отличават от монтажа по това, че не са фрагментирани. Вместо това при наслагването на образите всеки от тях заема от цвета, формата, материята на останалите. Изображения взети от различни среди, по различно време, при различна осветеност, се възприемат и обединени формират хибридно произведение със собствено пространство.

При мултиплицирането на един обект липсва противопоставянето, а абстракцията се преплита с документалността. Ясно видим е този ефект при двойно експонираните еднакви обекти в снимките на Хари Калахан (Harry Callahan).

Съвсем различна може да бъде интерпретацията върху работата на Абелардо Морел (Abelardo Morell) по проекта *Camera Obscura*⁴⁸. Получените наслагвания на пространства, комбинират две оптични среди. Едната, проектирана от прост

⁴⁸ Morell, Abelardo. Camera Obscura: <https://www.abelardomorell.net/selectedworks/camera-obscura> (Посетен на: 12.10.2024).

отвор на импровизирана *камера обскура*, втората, от обектива на фотокамерата, чрез която заснема проекцията.

II.2. ФОТОГРАФИЯ - ТЕКСТ

Аналогията между текст и фотография изглежда естествена по отношение на графичното изобразяване на знаци. Текстът се формира от редуването на думи, които изграждат изречения, описващи възможни ситуации, среди или емоции. При фотографията подобна функция изпълняват композиционните елементи, като фигури, форми, светлини, сенки, цветове и т.н.

Формиран като хибрид, фотографският метод привлича около себе си различни изразни и изобразителни форми, търсещи нови материални субстанции. Сред гравитиращите около фотографията живопис, скулптура, а от началото на XXI век и компютърна графика, своето място заема и *текстът*. Всички те носят свои характеристики, имат специфична знакова система и форма за предаване на съдържанието. Въпреки че могат да възпроизвеждат (интерпретират) като една и съща материална субстанция, все пак закодираната информация остава нееднозначна за зрителя (читателя): „... *за да разберем един текст - и още повече да го преведем, - трябва да направим предположение относно възможния свят, който той представя.*“⁴⁹ Условието, което поставя Умберто Еко за това да бъде разбран един текст, важи изцяло и за другите форми, включително и фотографията. Но ако приемем, че текстът би могъл да бъде разбираем поне за група от хора, то снимката изисква много повече условности, свързани със съдържанието, като в крайна сметка може да бъде еднакво неразбираема за всички.

⁴⁹ Еко, У., Да кажеш почти същото. Cambridge, ИК Колибри, 2021., с 47.

Ангажирани в едно произведение, двете знакови системи формират *хибрид*, чиято информационна (знакова) доминация се променя спрямо контекста, средата, епохата и т.н. Допълнена и конкретизирана чрез текста фотографията получава възможност да бъде използвана в определен контекст, чрез определен обект, дефинирайки взаимодействията: идея-изображение и изображение-текст. Връзки, чийто конфликт генерира драматургията в изображението и помага за това фотографията да придава форма на фантазиите (илюзиите), да създава връзка между реалното и илюзорното. В този смисъл, както и в контекста на смесената природа на фотографията, можем лесно да обосновем мястото ѝ в съвременните творчески практики.

През 60-те години на ХХ век основано на принципите на предвоенният авангард, идеите на Марсел Дюшан и лингвистичните произведения - например тези на Джордж Брехт (George Brecht)⁵⁰ или Джон Балдесари⁵¹, се формира концептуалното изкуство. Без необходимост от естетически или художествени характеристики, снимките се превръщат в основен изобразителен елемент за концептуалните артисти. Фотографията е използвана като маркер легитимиращ идеята на произведенията. Фокусът на концептуалистите върху вербалния изказ поражда и конфликт във взаимовръзката текст-изображение.

Текстът към снимката се оказва важен за изясняване на контекста, мястото и съдържанието, които често са в ролята на спойка между обектите в кадъра. Както споменахме по-горе, текстът към или като част от снимката се превръща в основа, върху която започват да се *натрупват* други текстове, следващи се един друг. Това е особено важно за процеса на анализ на фотографските

⁵⁰ Името на Джордж Брехт е асоциирано с групата FLUXUS. Лингвистичните произведения, за които се отнася текстът включват: (Three Chair Events), 1961 и (Flute Solo), 1962.

⁵¹ Текст, представен върху платно - *What Is Painting*, 1968.

изображения, процес, който и без това често е сложен или дори непосилен. За да анализираме определен обект, какъвто е и снимката с нейното съдържание, се нуждаем от общоизвестни, общовалидни знаци, такива, които всеки разбира. Но кои са те за фотографията?

II.2.1. ПОЛИТИЧЕСКИ ПЛАКАТ И ПРОПАГАНДА

Във връзка с обективността на фотографията, която нарекохме по-горе *относителна*, и в контекста на документалния ѝ характер тук ще разгледаме манипулативните възможности, които тя предоставя. На първо място, разбира се, трябва да отчетем доверието в доказателствената стойност на снимката и безрезервната вяра във видяното. Това доверие във връзка с недопускането на възможност за манипулация превръща снимката в нов, сигурен източник на информация. Нещо повече, тъй като според Зонтаг „на снимката започва да се гледа като на начин за осведомяване на хора, които не са на „ти“ с четенето“⁵², ние живеем в „свят управляван от фотографски образи“⁵³. Този процес на заместване на текста (който по презумпция е интерпретиран) с фотография (като документ) е преди всичко възможност за манипулация и контрол - независимо от формата на управление.

⁵² Зонтаг, Сюзан. За фотографията. София, 1999 г., Златорог, с. 26. Тук Зонтаг визира разпространението на фотографията в периодичния печат, разглеждайки „Дейли Нюз“ като най-илюстрираното издание за Ню Йорк.

⁵³ Пак там.

ГЛАВА III

Фотографията в съвременното изкуство - хибридни форми

ВЪВЕДЕНИЕ

Статията на Ричард Удуърд от 1988 г. „*Това е изкуство, но дали е фотография?*“, публикувана в „Ню Йорк Таймс“⁵⁴, е посветена на първата изложба на американските художници - близнаците Дъг и Майк Стърн (Doug and Mike Starn), организирана в галерия „Стух“ Ню Йорк. В текста са разгледани произведенията, които в голямата си част са конструирани от фотографии - *репродукции* на произведения на изкуството или други изображения. Ако разгледаме някои от тях, например: *Double Mona Lisa with Self-Portrait* и *Small Blue Christ*, се открояват няколко неща характеризиращи произведенията. На първо място трябва да отбележим, че в тях няма нищо фотографско - или поне такова, което да определя изображенията като фотографски произведения, в които да потърсим уловен мига, необикновена светлина или пък снимачна точка, взаимодействие на обектите в кадъра и т.н. Нещо повече, тук е нарушена дори целостта на репродукцията - тя е разрушена, за да бъде пресъздадена. Така, от една страна, притеснението на Бенямин за нарушената „аура“ на художественото произведение вследствие на отнемане на „... неговото неповторимо битие на територията, на която то се намира“⁵⁵, остава неоправдано. От друга страна обаче, тезата за *мъртвия автор* на Ролан Барт се валидира след аналогия, заместваща *пишещия*, който може да се възползва от „... този необятен речник, за да черпи писане, което не знае спиране“⁵⁶, със

⁵⁴ Woodward. R. IT'S ART BUT IS IT PHOTOGRAPHY? Oct. 9, 1988, <https://www.nytimes.com/1988/10/09/magazine/it-s-art-but-is-it-photography.html> (15.10.2023)

⁵⁵ Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Художествена мисъл и културно самосъзнание. Наука и изкуство. София, Озарения, ИК, София, 2000.

⁵⁶ Барт, Р., Смъртта на Автора. Литературен клуб. Превод от френски Албена Стамболова, 2003 - <https://www.litclub.com/library/kritika/bart/dead.html> (12.12.2023)

снимащия, предвид безкрайния брой вече съществуващи фотографски образи и възможността за тяхната преупотреба.

В статията Удуърд изказва предположение, че подобен подход към фотографията е „... *най-новият знак за променящата се роля и нов статус на фотографията в света на изкуството.*“, промяна, свързана с позиционирането на фотографските произведения на младите фотографи, редом с тези на художниците и тяхното място в галериите.

III.1. ФОТОГРАФИЯ И КОНЦЕПТУАЛНО ИЗКУСТВО

Никога не можах да разбера защо фотографията и изкуството имат различни истории. Затова реших да проуча и двете.

Джон Балдесари, 2013⁵⁷

Като продължение, но и като резултат от доминиращата тенденция на минимализма в САЩ концептуалното изкуство се налага като форма, предназначена да ангажира „... *съзнанието на зрителя вместо очите или емоциите*“⁵⁸. В своето есе *Paragraphs on conceptual art* от 1966 г. Сол ле Вит (*Sol LeWitt*) обяснява все по-ненужните, пречещи физически характеристики на обекта, като заявява: „*Физичността на триизмерния обект се превръща в*

⁵⁷ <https://www.interviewmagazine.com/art/john-baldessari> - интервю By David Salle.

⁵⁸ Edited by Alberro, Alexander and Stimson, Blake. Lewitt, S. *Paragraphs on conceptual art*. Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 15.

*противоречие*⁵⁹. По този начин той задава една от основните цели на концептуалното изкуство - да бъде даден приоритет на идеята пред материалността и физическите аспекти: цвят, форма, материал, текстура и т.н. Това означава, че формите за изразяване трябва да бъдат простички - „... *съзнателно безинтересни за да се превърнат в част от произведението*“ (LeWitt 1963: 13).

Като част от концептуалното изкуство, фотографията прекъсва връзката си с формалните функции (като социална и информативна медия) и правила ангажиращи я с визуалните характеристики формиращи в предходните повече от 120 години. Поради това не би било погрешно да определим началният период на концептуалното изкуство, като граница определяща началото на съвременната фотография.

III.1.1. ФОТОГРАФИЯ В КОНЦЕПТУАЛНОТО ИЗКУСТВО

В контекста на прехода от минимализъм към концептуално изкуство в САЩ и последващото им пренасяне на европейския континент фотографията може да се определи като спойка между двете движения. Европейският концептуализъм добавя социален и икономически аспект като проблеми, които могат да бъдат разкрити или прикрити чрез инструментите на изкуството.

⁵⁹ Терминът "Concept Art" (виж: Flynt, Henry. Concept Art, published in: An Anthology by La Monte Young and Jackson Mac Low. New York, 1963) е използван за първи път от Хенри Флинт (Henry Flynt) в едноименно есе. Текста на Флинт разяснява произхода на понятието, като разглежда два компонента, които го формират - това са „структурното изкуство“ и математиката. Все пак обаче неговите разсъждения остават в контекста на „Флуксус“, чиято дейност има известни различия с практиките на концептуалното изкуство. Тези различия са най-видими в използването на езика. За „Флуксус“ езикът е стратегически инструмент, използван под формата на брошури, поезия, словесен хумор, но свързани с определен обект (Ben Vautier "Total Art Matchbox" (с.1965) Robert Filliou "Optimistic Box No. 3" (1969). Концептуалното изкуство използва езика аналитично. Текстът може да бъде самата творба, без тя да съществува: Christopher Wool Apocalypse Now (1988), George Brecht, Three Chair Events (1961), 3 Table and Chair Events (1961)

Началните творби на Мел Бохнър (Mel Bochner) ясно илюстрират как фотографията навлиза в концептуалните произведения като документален отпечатък, вместо като изобразителен метод. Репродукцията се оказва достатъчна за това да бъде създадено едно произведение и въпреки че е смесено с други форми, то да бъде заявено като фотография. Като продължение на минималистичната идеята за дематериализация, произведението *36 Photographs and 12 Diagrams* от 1966 г. илюстрира точно това.

Като резултат от така създалата се двупосочна връзка между фотографията и художествените практики, намира място и произведението на Джон Балдесари *Hands Framing New York Harbor*⁶⁰. В него Балдесари използва ръцете си, за да създаде импровизиран „режисьорски“ визьор, очертаващ рамка на изолирана от градската среда лодка, акостира на река Хъдсън. Артистичният акт е заснет от фотографското дуо Хари Шунк и Янош Кендер (Shunk-Kender) и подобно на Бохнър, Балдесари демонстрира, че не е необходимо художникът да създава произведението със собствените си ръце.

Редуването и серийността, типични за концептуалното изкуство, намират място в друга форма, предлагаща благоприятна среда за фотографията - това е *книгата като носител на произведение*. Тази симбиоза, или в контекста на настоящия труд „хибридна форма“, предлага възможност за създаване на обект базиран на снимката. Комбинирането на книжно тяло с текст и изображение обикновено е свързано с илюстриране работата на отделни автори. Независимо дали фотографиите са организирани тематично, или като серия, книгата информира едновременно с цялото си съдържание (текст, снимки, корици,

⁶⁰ Снимката е част от проект, наречен „18“, включващ 27 поканени да използват кея на река Хъдсън като среда за експерименти. Всички интерпретации са заснети фотографски по насоки на художниците от Хари Шунк и Янош Кендер и са организирани в изложба, представена в Музея за модерно изкуство през 1971 г.

дизайн). Така читателят (зрителят) придобива представа за общата цялостна идея на съдържанието. Използвана обаче като обект на концептуалното изкуство, книгата може да бъде носител на идея, чиято препратка не се съдържа в нея - въздейства не предмета, а изразените чрез него идеи, които го предхождат. В този контекст като средство за колекциониране на факти американският художник Едуард Руша (Ed Ruscha) - един от пионерите на концептуализма, публикува своята първа книга през 1964 г. Тя е със заглавие „Двадесет и шест бензиностанции“ (*Twentysix Gasolin Stations*) и включва 26 черно-бели фотографии, обединени като пътепис, заснети по пътя между Лос Анджелис и Оклахома Сити. Единственият текст в книгата информира за мястото и наименованието на съответната бензиностанция. Последната снимка с името на бензиностанцията “FINA” неволно кореспондира с FINE – фраза, използвана в киното за край на филма. Освен серийността и усещането за протичане на процес, интересен в това произведение е контекстът. Руша създава книгата, след като е инспириран от начина, по който звучи числото 26⁶¹, като по този начин тя се превръща в илюстрация на усещане (спонтанна емоция). През 1966 г. Руша публикува още една книга – *Every Building on the Sunset Strip*. Реализирана е като фотомонтаж, сглобен във формата на акордеон. След разгъване книгата разкрива двете страни на булевард “Сънсет” под формата на ленти. В книгите на Руша⁶² снимките са съвсем банални, заснети без ангажимент към детайла, организирани в серии, развиващи се в две направления. Първото се отнася до вътрешното редуване на снимки, а второто до серийността на отпечатване на определен тираж от всяка книга. Разбира се, няма как да не отбележим препратката към тиражираните серийни отпечатащи на Уорхол и възможността масовата публика да получи една достъпна форма на

⁶¹ Ruscha, Edward, *Twentysix Gasoline Stations*, Object number: 706.2011, The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/146929> (02.2024).

⁶² Между 1963 и 1978 г. Руша издава 16 книги, сред които *Various Small Fires and Milk* (1964), *Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968).

изкуство⁶³. Така след пролетарската идея за фотографията като „полезно изкуство“, чрез което всеки да може да създава изкуство (изкуство за масите), в случая с тиражираното произведение всеки може и да притежава такава.

Обединявайки текста и снимките, книгата, или в контекста на концептуализма авторската книга (Artist's book)⁶⁴, формира обект, представящ сам себе си. Снимките могат да бъдат едновременно част от произведението и форма, чрез която то да бъде илюстрирано.

III.1.1. ФОТОГРАФИЯ КАТО КОНЦЕПТУАЛНО ИЗКУСТВО

Изложеното по-горе илюстрира участието/използването на фотографията в концептуалното изкуство, но ако последваме втората възможност предвидена от Джеф Уол, би следвало да разгледаме фотографията и *като* концептуално изкуство. Това са двете направления на използване на фотографията, открили се в условните граници, установени за концептуалното изкуство (60-те - 70-те години на XX век). Първото, отнасящо се до използване на фотографията като част от концептуалното произведение, и второто като документиране (заедно с видеото) на художествени прояви и пространствени произведения. Първата и по-важна форма помага за приемането на фотографията в съвременните галерии - чрез концептуалните произведения. Втората, прилагана като средство за документиране, също става част от галерийните и музейните пространства, но като илюстрация.⁶⁵ В тези случаи фотографията получава не само ролята на свързващ елемент, но се превръща и в „крайъгълен камък“ - средство, чрез което временно протичащите акции получават постоянна визуална форма. В

⁶³ При издаването книгата *Twentysix Gasolin Stations струва 3 долара*.

⁶⁴ Терминът се отнася до публикации, представящи (илюстриращи) авторско(и) произведения.

⁶⁵ Инсталациите и пърформативните акции не са създадени в контекста на музейни или галерийни експонати. Вместо това тяхното представяне на по широка публика посредством фотография и видео се превръща в част от произведението.

тази връзка Джеф Уол анализира процеса на преминаване на съвременното изкуство „отвъд“⁶⁶ формата на изобразяване, противопоставяйки фотографията, която „... не може да намери алтернатива на изобразяването... поради нейната физическа природа“⁶⁷. Следователно фотографията може да участва в този процес единствено като механизъм за документиране и съхранение във времето. Важен аспект в тази нова за фотографията симбиоза е промяната в логиката на разграничаване на копието от оригинала.

Независимо от концептуалните намерения на художниците, те използват фотографията като средство за улавяне и легитимиране на *действието*, за да го спасят от неговата мимолетност. Заснемането на акциите, чрез които преорганизират пространствата, обектите и действията в произведенията си, превръща фотографията в основна, но и в самостоятелна форма на концептуално изкуство. Тези процеси се пренасят и отвъд границите на концептуализма и повлияват съвременните фотографски практики. Тенденциите в тази посока можем да видим при голяма част от художниците включени в изложбата Pictures Generation, 1974-1984⁶⁸. Също така в постановъчните (ситуационни) интерпретации на Джеф Уол и Дейвид Лашапел, Андреас Гурски, Волфганг Тилманс (Wolfgang Tillmans) и т.н. В това ни убеждава една от последните работи на Марина Абрамович - серията *Miracle* от 2018 г. Идеята ѝ е представена чрез четири фотографски изображения принтирани на осветена отзад прозрачна повърхност. В случая безспорно зрителят се

⁶⁶ Jeff Wall, Marks of indifference: aspects of photography in, or as, conceptual art', in Jeff Wall, Selected Essays and Interviews. New York, 2007. p. 32.

⁶⁷ Пак там.

⁶⁸ The Pictures Generation, 1974–1984. Metropolitan Museum of Art, 2009: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/pictures-generation>> (12.10.2023). Изложбата показва 160 работи на 30 автори, сред които: John Baldessari, Ericka Beckman, David Salle, Cindy Sherman, Jack Goldstein, Barbara Kruger, Matt Mullican, Richard Prince, Sherrie Levine и др.

запознава с произведението, състоящо се в идеята на Абрамович, без да възприема фотографията като такава.

III.2. ФОТОГРАФИЯ И ДИГИТАЛНА СРЕДА

От началото на новия век множество дигитални технологии ни „помагат“ да виждаме, чуваме, разбираме, както и да обменяме информация от разстояние. Като резултат от технологичната еволюция, тези технологии оказват влияние върху развитието на цивилизационните процеси. Започнал от средата на XIX век, преход от механична (аналогова) към цифрова технология обхваща всички сфери на живота, свързани с индустрията, културата и комуникациите.

Дигиталната трансформация разширява полето за експерименти и търсене на нови форми, чрез смесването на напълно сепарирани пространства.⁶⁹ Технологичните промени за индустрии като киното, радиото и телевизията означават по-бързо доставяне на съдържание, неговото по-често обновяване и интеракция на потребителите със съдържанието.

За фотографията тези промени се отнасят до носителя на визуална информация, начина, по който тя е записвана (съхранявана), както и използването и разпространението на фотографския образ. Изобретеният от Джордж Смит и Уилард Бойл през 1969 г. дигитален сензор, предназначен да превръща светлината в цифрова информация, преди всичко е част от естественото технологично развитие. Това изобретение обаче предизвиква недоверие, което често е основано на предположения за визуална лъжа или презумпцията за манипулация. В интервю за Barcelona Metropolis, Жоан

⁶⁹ Един комуникационен поток вече може да съдържа едновременно визуална и звукова информация, разпространявана както в реално време, така и по-късно - като запис.

Фонткуберта (Joan Fontcuberta) изразява своята загриженост за промяната на вътрешната същност на фотографията:

Въпреки че цифровото изображение носи духа на фотографията, то е загубило своята същност, своята материя. „Материята“ произлиза от латинското mater или майка, което означава, че фотографията е загубила нещо от родословието си в цифровата фотография.⁷⁰

Ако разтълкуваме тези думи в контекста на фотографирането чрез фотокамера, можем да открием двата аспекта, характеризиращи хибридният фотографски метод, който описахме в първа глава. Това са процесът на фотографиране, чрез който очевидно духът на фотографията бива опазен, и светлочувствителната повърхност, която променя същността на своята материя, като се лишава и от част от „родословието си“. Темата за материалността е засегната и в статията на Николай Трейман „Изкуствената плът на дигиталното изображение“⁷¹, в която „дигиталната“ фотография е сравнена с „дърво без корен“. Безбройните са подобните опасения за безлично, бездуховно съществуване на фотографията и отдалечаване от корените ѝ. Те датират от началните години - времето на прохождането на фотографското изображение. Нека си припомним опасенията на Гюстав Льо Грей: „Негативният отпечатък върху стъкло е верен, по-фин е, но мисля, че това е фалшив път“, свързани с изобретяването на мокрия колодиев процес⁷². Относно манипулативните възможности на новата технология, можем да се върнем към една от първите снимки от история на фотографията, в която Иполит Баярд (Hippolyte Bayard) представя себе си като

⁷⁰ Albert, F. Joan Fontcuberta. Welcome to the post-photographic era. Barcelona Metropolis: <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/en/entrevista/joan-fontcuberta-benvinguts-a-lera-postfotografica/> (October 2023).

⁷¹ Трейман, Н. Изкуствената плът на дигиталното изображение. 2012. <https://kultura.bg/web/изкуствената-плът-на-дигиталното-изо/>

⁷² Тук трябва да отбележим, че „мокрия колодиев процес в сравнение с дигиталната технология променя много по-драстично фотографията не само като структура, но и изобразително. Той е в основата на създаването на съвременните фотографски материали, превърнали фотографирането в масова практика, както и най-важното в развитието на любителската фотография. Освен това мокрият колодиев процес замества напълно както калотипията, така и дагеротипията.

мъртъв. Съвсем явна е и съдържателната манипулация от страна на бай Мильо в разказа на Чудомир „Хирургия“:

Та искам да отрежеш главата на тази от снимката, кай, ще отрежеш и на годеницата, ще я лепнеш на нейната снага и ще я префотографираш.⁷³

Горните примери нямат за цел да потвърдят или опровергават страховете за обезличаване на фотографията, нито засягат обективността ѝ. Вместо това могат да бъдат използвани като аргумент, доказващ, че тя е зависима от технологията *изобразително*, но не и съдържателно. Можем да се съгласим, че фотокамерата в комбинация с обектив е еднакво „обективна“, независимо дали изображението се запазва върху цифров, или аналогов носител. Следователно остава един фактор, от който зависи манипулацията на изображението по време или след процеса на снимане - това е снимащият. Такова е и наблюдението на Луис Хайн, който отбелязва: „... *докато камерата не може да лъже, то лъжците могат да снимат*“⁷⁴. Разграничавайки по този начин фотокамерата от фотографиращия, можем да заключим, че същността на фотографирането зависи по-скоро от фотографиращия, отколкото от технологията. Така ако премахнем прилагателното „дигитална“⁷⁵ от фотография, остава да разгледаме единствено новата технология, която позволява фотографското изображение, както и всяка друга информация да бъдат *дигитализирани*. Независимо дали се отнася до изображения, взети от

⁷³ Чудомир. Съчинения в три тома. Том Втори. Хирургия: <https://chitanka.info/text/3912-hirurgija> (09.2024)

⁷⁴ Edited by Trachtenberg, Alan. *Classic Essays on Photography, Social photography*. Leete's Island Books. New Haven, Conn, 1980, p. 111.

⁷⁵ „Дигитална“ е поредното прилагателно, което се добавя към фотографията - след любителска, художествена, концептуална и всякакви други форми, целящи разграничението на една снимка от друга, на една стилистика от друга и т.н. Така, ако се съобразим с тези определения и си представим дигитализирано копие например на снимката на Куделка Warsaw Pact troops invasion. Prague 1968 от книгата *Exiles*, би се получило доста нелепо определение. Тъй като снимката е заснета на филм, дигитализирана е, а съдържателно отговаря на критериите на концептуалното изкуство, то за нея би следвало да кажем, че е *аналогова, дигитална, концептуална, художествена, документална фотография* - вместо да я разглеждаме като визуално произведение, като каквато е създадена.

действителността, дигитализиране на негативи или текстове, това безспорно е най-значимата промяна в развитието на технологиите, свързани с фотографията. Значимост, която не се измерва в това дали фотографският образ е верен или одухотворен, а във възможността за разпространение и *комуникация* чрез глобалната мрежа - за доминантното участие на фотографията в информационния ѝ поток.

Като еманация на това *ново* предназначение можем да посочим съвместното функциониране на мобилния телефон и фотокамерата. Така формираният хибрид - телефон-камера или камерафон, налага термина *мобилография*⁷⁶ и променя изцяло подхода към фотографирането. В комбинация двете устройства редуцират нуждата от задължително носене на фотокамера и обективи. Снимането се превръща в дискретен и личен акт и начин за общуване, често заместващ текста. Способността да фотографираш се оказва важна, колкото познаването на азбуката, както предвижда Мохоли-Над: „... неграмотният на бъдещето ще бъде човекът, който не знае как да използва фотоапарата, точно както и писалката“⁷⁷. Без да гарантира всеобща грамотност, все пак мобилографията се превръща в масово средство за информация от първа ръка, заемайки позиции дори в журналистиката. Възползвайки се от възможностите на интернет за споделяне и сътрудничество, мобилографията участва в изграждането на информационна решетка, основана на взаимодействието между различните дигитални платформи, като социалните мрежи и електронните медии.⁷⁸

⁷⁶ Понятието е въведено от руския художник Дмитрий Резан през 2004 г., когато основава световното общество на мобилографите.

⁷⁷ Moholy-Nagy, L. *Vision in Motion*, Paul Theobald. Chicago, 1947, p. 208.

⁷⁸ Дигитализираната фотография и в частност мобилографията са фундаментално важни за развитието на WEB 2.0 технологията, позволяваща на потребителите да комуникират и обменят информация помежду си. По същия начин, благодарение на вече споделените милиарди снимки, дигиталните образи са в основата на WEB 3.0 технологията, при която смисълът, вместо от човек може да бъде изведен от машина.

Така нареченото *дигитално* фотографско изображение, което следва развитието на дигиталните технологии, се развива като резултат от тях. Зависимостта от технологията определя перспективите за използване на фотографията в съвременното изкуство и прилагането ѝ като изобразителен метод. Тя е в основата на формиране на нови изобразителни пространства, свързани с взаимодействието и обмена между фотографски практики и компютърно манипулирани обекти. Подобни хибридни решения откриваме във фотографските изображения на базирания в Прага швед Ерик Йохансон (Erik Johansson). С помощта на софтуер той асемблира предварително заснети обекти, поставени на границата между реалното и измисленото. Фотографското изображение присъства единствено като материал за произведения, в чиято основа софтуерът има доминантна роля. В още по-голяма степен доминацията на софтуера, формира характеристиките на произведения с генерирана (измислена) среда и персонажи. Въпреки недотам сигурното присъствие на снимков материал, тези произведения са наричани „фотография“, вместо съвсем естественото - *компютърна графика*.

Възможностите за споделяне на информация в мрежата превръщат дигиталната среда едновременно в пространство за изява и в извор на съдържателен материал. Докато дигиталната технология промени скоростта на създаване и начина на разпространение, то дигиталните пространства, съдържащи изображенията, видоизмениха разбирането за обхвата на фотографията, начина и контекста на създаване на фотографско изображение.

Като продължение на практиките на Балдесари и Ричард Принс (Richard Prince) и в отговор на поставените под въпрос от Барт *оригиналност* и *автентичност*, новата дигитална среда предоставя възможност, снимките да бъдат преупотребени. Тази пост употреба преконфигурира конвенционално

разбиране за фотографията и се налага с наименованието „постфотография“. Независимо дали ще потърсим корените на термина в изследванията на Фонткуберта, или в тези на Дейвид Томас (David Tomas) например, ясно можем да разпознаем не само драстичните промени във визуалното възприятие, но и културните и екзистенциални основи, на които те са поставени. В контекста на настоящия труд са важни два аспекта от тези промени: от една страна, документалността като идентификатор за вярност на съдържанието и от друга, ролята и предназначението на фотокамерата. Аспекти, които можем да дискутираме през творбите на Джон Рафман (Jon Rafman), създадени чрез скрийншот на изображения от Google Street View. Организиран в проекта 9-Eyes от 2008 г., те трансформират създаденото от деветте камери на Google виртуално пространство в реални произведения.

Ролята на фотокамерата се променя, от основен за фотографията инструмент, върху чиито функционалности са изградени значителна част от теориите на фотографията⁷⁹, в средство за доставяне на изобразителен материал. В тази връзка можем да причислим произведенията от подобни апроприативни практики към безкамерните фотографски техники. Характерно за тях обаче е използването на светлочувствителна повърхност и химия - инструменти запазващи идеята за „рисуване“ със светлина. Следователно отсъствието на тези инструменти, както и на камера, повдига въпроса какво оправдава прилагателното „фотографски“ за тези произведения? Като отговор на този въпрос можем да си послужим с разсъжденията на Томас Руф, относно неговите проекти реализирани от извлечени от мрежата и преработени изображения:

*Разликата между моите предшественици и мен е, че те вярваха, че са
уловили реалността, а аз вярвам, че съм създал картина. Всички загубихме*

⁷⁹ Такива са композиционните принципи, определящи къде може и не може да поставяме обекти в кадъра, жанровите разделения, цветовите теории и т.н. Все правила, които обаче се оказват невалидни за безкамерната фотография, както и изобщо за фотографските практики в съвременното изкуство.

*малко по малко вярата в това така наречено обективно улавяне на истинската реалност.*⁸⁰

Така, някак с лека ръка, Руф освобождава фотографията от условностите, около които повече от 180 години се изграждат „традиции“ на изобразителен метод, чийто статут така и не е изяснен. В практиката си той изследва много техники и инструменти, които използва като реакция на дигитализацията, пренасищането с фотографско и доминацията на порнографското съдържание. В серията *Nudes* той изтегля порнографски снимки, споделени в интернет. За да приглуши еротичната мощ, излъчвана от пищните тела, Руф използва увеличение и замъгляване, получавайки монументални илюстративни картини. Променяйки резолюцията, той експериментира с повърхността и структурата на дигиталното изображение, концепция която е в основата на серията *Jpegs*. Въпреки че картините изобразяват пейзажи, основната тема е компресираната информация. Деградираните вследствие на увеличението пиксели стават видими при по-близко наблюдение и превръщат картината в абстрактна. Обратно, при наблюдение от по-далеч, пикселите започват да формират реалистичен образ на изобразения пейзаж. За разлика от картините на Джон Рафман, тук от зрителя се изисква активно внимание, за да възприеме и оцени съдържанието.

Тези примери илюстрират ефекта от дигитализацията, изпълващ смисъла на термина „фотография“ с повече съдържание привнесено отвън, както и имплантирането на белезите на фотографията във външни за нея форми. Понататъшните разработки в областта на виртуалната и добавената реалност (VR и AR) обаче провокират някои художници да потърсят и намерят още

⁸⁰ Gagosian Gallery. (2012, March 8). Thomas Ruff [Press release]. https://gagosian.com/media/exhibitions/2012/thomas-ruff-mars/Gagosian_Thomas_Ruff_Mars_2012_Press_Release.pdf: *The difference between my predecessors and me is that they believed to have captured reality and I believe to have created a picture. We all lost, bit by bit, the belief in this so-called objective capturing of real reality.*

пространства и форми за изразяване. Сред тях например е Ричард Колкър (Richard Kolker), който извлича фотографии от компютърно генерирани 3D пространства. Като коментар на онлайн виртуални платформи като Second Life или World of Warcraft той създава измислени обекти, чиито обеми са изразени чрез виртуална светлина, записани от виртуална камера и са подчинени на виртуална геометрия.

Дигитализацията, чрез смесването на всички форми в едно пространство, размива до крайност понятията за тяхната същност, значение и стойност. Тази цена обаче е необходима, за да бъде проправена идеята за *интерактивността*, поставена в основата на модерната и съвременна култура. Впрочем в интерактивността можем да открием не само смесване на технологии, но и уеднаквяване на логиката на междуличностната комуникация. Дигитализацията улесни тази обмяна чрез уеднаквяване на техниката и обобщаване на свързаните в комуникация: творец – зрител, обект – субект, субект – машина, производител – консуматор и т.н. Фотографската камера заедно с компютъра се оказват удобен инструмент за това всички потребители да разполагат с технология, позволяваща еднаквост (систематичност), едновременно за създаване и консумиране на информация. Следователно интерактивността предполага предоставяне, но и обратно получаване на всичко налично. Тук с основание бихме могли да направим препратка към фундаменталната, утопична идея на Йозеф Бойс (Joseph Beuys) от края на ХХ век, наречена „социална скулптура“. Неговата концепция се отнася до трансформация, превърнала всички ни едновременно в творци и в произведение (като общество). В контекста на новите идеи, медии, ново съдържание, нови потребители и идеали, той разглежда *социалната скулптура* като общо социално произведение в което „... всеки човек трябва да възприема себе си като художник и да оформя живота си според

принципите на скулптурата, за да обнови обществото из основи“⁸¹. Организираната през 2021 г. от фондация *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* юбилейна изложба на Бойс *Everyone Is an Artist. Cosmopolitical Exercises with Joseph Beuys*, илюстрира „... централната и радикална идея на неговата разширена концепция за изкуството: „Всеки е артист“⁸²

Така преходът от *техническа възпроизводимост* към технологична интерактивност илюстрира еволюцията на фотографията във връзка със съвременните изобразителни и комуникационни средства. Технологиите получават статут на: поле за изява, тематичен стимул и творчески инструмент - обобщавайки по този начин понятието за автор и произведение. В тази среда границите между дигитално „скулптиране“, фотографирането и виртуалното и реално изживяване стават все по-тънки, а участието на човека в бъдещите изобразителни практики, все по-несигурно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Една от целите на настоящия труд бе да установи наличието на нов изобразителен метод, получен вследствие хибридизацията на фотографските изображения. На база изложеното съдържание установихме няколко етапа на развитие на фотоотпечатъка. На първо място, определихме „новия изобразителен метод“ от 1839 г. „фотография“ като хибрид, или „нов хибриден изобразителен метод“ - обединяващ фотокамера, обектив и светлочувствителна повърхност. Така фотографирането чрез фотокамера се оказва началният етап от развитието на хибридните фотографски техники, утвърден с названието „фотография“. В процеса на своето развитие т. нар. *фотографски метод*

⁸¹ Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (2021, Januar 25). Everyone Is an Artist. Cosmopolitical Exercises with Joseph Beuys [Press release]. https://www.kunstsammlung.de/press/Medien-Mitteilung_Joseph_Beuys_en.pdf

⁸² Пак там.

формира вторични хибриди със свои (вътрешни) и други (външни) за него форми. Вътрешнохибридните техники като монтаж, комбиниран печат и двойна експозиция, поставят под въпрос важността на момента, но разкриват редица изобразителни възможности, свързани със сливането на формите. Хибридите формирани с външни за фотографията форми утвърждават документалния характер на фотографията. Едновременно с това контактът с тези външни форми разкрива характеристиките, разграничаващи фотографията като изобразителен метод. Основната от тях се оказва проекцията на обектива, свързана с особеностите на линейната перспектива и изобразяването на дълбочината на пространството. В продължение на десетилетия тази особена изобразителност се оказва, пречка (за последователите на пикторалната стилистика), но и основание (за поддръжниците на естетиката на чистата фотография) в стремежа за принадлежност на фотографията към формите на изкуство - едновременно като част от тях, но и като самостоятелна форма. Все пак в най-голяма степен този стремеж намира своята ясна формулировка в периода на използване на фотографията в концептуалното изкуство. Този етап от развитието на фотографията е изключително важен, защото оформя ясно структурата на фотографското произведение. Преди всичко се поставя категорична граница между снимката (като обект) и съдържанието, като по този начин се хвърля светлина върху неясното (размито) понятие „фотографско произведение“. Също така предостави основания за това да отнесем понятието *чиста фотография* към чистия фотографски отпечатък, без влиянието на обектив или фотокамера.

Като последно разгледан етап на развитие е поставен процесът на дигитализация. В него най-ясно се разграничава фотографирането с камера и създаването на фотографски изображения чрез софтуер или използване на вече готови, предоставени от глобалната мрежа. Дигитализацията потвърждава съмненията около дефинираните фотографски изразно-изобразителни

средства, възникнали с формиране на концептуалното изкуство. В голямата си част тези дефиниции се оказват валидни за фотографирането и невалидни за фотографското изображение (произведение) в общия смисъл. В резултат на интерактивната култура завършени и споделени в мрежата произведения се превърнаха в „заготовка“, за последваща трансформация. Фрагментираното взаимодействие, автор, творба, зрител, от уводния текст, днес изглежда обобщени и превърнати субектите, от фрагментирани във взаимозаменяеми. Понятието за изкуство, вече не се изчерпва с етимологията на думата. Вместо това то обхваща цели общества, с различни социални и културни пластове, включвайки всички процеси свързани с хомогенизацията и развитието им. Идентичността, точно както при Аристотел може да бъде разглеждана като индивидуална и колективна. Но докато той „... мисли за социалността на основата на общ възглед за ситуацията на човека в света“⁸³, процесите на глобализация и интерактивната култура я пречупват през призмата на социологията и политологията. Хуманизмът на Ренесанса, емоцията на Романтизма и поривите за търсене на *истината* при модернизма, са заменени от *идея, преднамереност, систематичност*. Технологиите и тенденциите в развитието на изкуствения интелект⁸⁴ пренасят понятието „фотография“ в нова, отново неясна среда. И тъй като в тази среда всичко е *ново*, можем да констатираме наличието на *нова фотография* или за онези, които все още държат на творческия смисъл – *ново фотографско изкуство*.

⁸³ Богданов, Б. Отделно и заедно. Планета 3. София: 2005, с. 91.

⁸⁴ Към настоящия момент платформите за т. нар. изкуствен интелект са ограничени от хардуерна и софтуерна рамка. Информацията е предварително заложена в бази данни, а обучението протича по определен алгоритъм. Независимо дали разглеждаме *Generative artificial intelligence (GAI)*, *Generative Adversarial Network (GAN)* или която и да е платформа за ИИ, можем да установим (от общите условия за използване например), че софтуера, който предлагат е ИИ, но отчасти. Все още автономността на ИИ изглежда невъзможна дори в обозримото бъдеще, а дефинициите за ИИ продължават да се разширяват, поради това на този етап можем да наречем изкуствения интелект - *псевдо изкуствен интелект* или просто езиков модел.

Все пак, като следствие от хибридните смесвания на фотографския образ, днес имаме преформулирана, но по-ясна представа за същността на фотографията. Взаимодействията с други форми разширяват фотографския речник, но също така позволяват на съвременното изкуство да обогати творческата си палитра в среда на постоянно променящи се ценности. Свободата, която получава снимката чрез отделянето си от фотокамерата и светлочувствителния материал, ни прави по-информирани и по-адаптивни към езика на фотографията, значението и ролята на фотоотпечатъка и фотографирането.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В следствие на проведените теоретични изследвания в съответствие с целта и задачите на дисертационния труд са дефинирани следните приноси:

1. С настоящото изследване се обогатява наличната по темата литература на български език в областта на развитието на фотографията;
2. Дисертационният труд е първото задълбочено теоретико-историческо изследване върху развитието на хибридните фотографски техники;
3. Създадена е теоретична основа за изучаване на изследваната тема в областта на визуалните изкуства;
4. Терминът „фотография“ е разгледан в контекста на хибридна форма между фотоотпечатъка и фотокамера;
5. Проследени и анализирани са някои основни връзки на фотографията, чрез които тя повлиява появата и развитието на нови форми в модерното и съвременно изкуство;
6. Разгледани са теории и модели на взаимодействие и смесване на фотографията с външни за нея форми;
7. Селектирана и систематизирана литература, която във връзка с целите и изводите на дисертацията може да послужи като основа за бъдещи проучвания по темата.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Владимирова, Димитър. Фотография и текст като хибридна форма. – Електронно списание Кино, брой юли (2023), ISSN: 2815 – 3804.
2. Владимирова, Димитър. Фотографията между репродукцията, документа и произведението. – Електронно списание Кино, брой март (2024) ISSN: 2815 – 3804.

3. Владимиров, Димитър. Фотография в концептуалното изкуство. –
Електронно списание Кино, брой май (2024) ISSN: 2815 – 3804.