

РЕЦЕНЗИЯ

за докторската дисертация на Таня Георгиева Дечева
на тема „Новото фотографско изкуство в контекста на цифровите технологии и
интернет“ по научната специалност Кинознание, киноизкуство и телевизия,
професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, НАТФИЗ „Кръстьо
Сарафов“, с научен ръководител: доц. Иглена Русева

I. Данни за процедурата и докторанта.

Таня Георгиева Дечева е редовен докторант в катедра „Аудиовизуално производство“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ от март 2022 г. Тя е магистър в специалност Естетика на приложната фотография (от 2019 г.) в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, като магистърската ѝ теза е на тема „Фотография, направена чрез Google Street View“. През 2017 г. Таня Дечева е завършила образованието си на бакалавър в специалност Фотография, като веднага след завършването си е асистент по фотография в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. От 2021 г. тя води дисциплината Екранна графика на специалност Плакат и визуална комуникация в Национална художествена академия. В периода 2014 – 2017 г. е работила по цифровизирането на архива на Народен театър „Иван Вазов“, като през същото време е снимала и множество постановки на театъра.

II. Описание на дисертационния труд.

Докторската дисертация на Таня Дечева на тема „Новото фотографско изкуство в контекста на цифровите технологии и интернет“ представлява солидно по своята наситена информативност изследване. Тя събира голямо количество примери за сферите на приложение на фотографския образ в съвременността, като при това разказва и историята за началата на дигиталната фотография, както и за технологията и практиката на интернет и използването на фотографски образи във виртуалното пространство. Наред с това работата набелязва и следи от множество постановки и мнения на различни специалисти по зададената проблематика – теоретици, фотографи, създатели на технологии, артисти и т. н.

Трудът съдържа три основни глави, както и въведение, заключение, богата библиография и приложения (редом до илюстративния примерен материал са представени още хронологична таблица на технологичните новости и таблици, сравняващи различни технологични продукти).

Първа глава със заглавие „Цифрови предизвикателства пред фотографията“ представя технологичната база и нейните бързи и динамични промени от последните няколко десетилетия. Проследяват се последователно технически нововъведения, които очертават характерни развития: в посока на все по-широко разпространение на телефоните (за сметка на фотоапаратите), тяхното софтуерно оборудване и снабдяване с камери; в посока на все по-незабавното технологично откликване на потребителските потребности. Тук е проследена и самата логика на развитие на цифровизацията, както процеса на оразличаване на дигиталната спрямо аналоговата фотография. Прегледани и съпоставени са и историята и развитието на различни модели, софтуери, програми за обработване на образа, съвместимости, режими на снимане, филтри, параметри и т. н.

Също така в първа глава е изградена и една обща представа за рефлексията върху фотографското изображение. Набелязана е например важната за работата представа, че техническите нововъведения променят изцяло ситуацията, в която се разбира фотографията изобщо. Също така тук започва и излагането на примери за използване на техническите промени за художествени и концептуални цели (Андреас Гурски, Стивън Уилкис, Роберт Шлауг, Майкъл Кръстофър Браун), щрихират се изследвания върху разискваните проблеми (Дейвид Кембъл, Робърт Хърш). Отбелязват се значими понятия като трансфотография (изведено от постановка на Красимир Андонов – с. 49) и глич арт (с. 71). Говори се за лесната склонимост на фотографската медия да участва в процеси и продукти на колажиране – както в исторически план, така и в съвременността (ср. с. 63-64), но също например се загатва и за феноменологията на селфито (46-48).

Началото на **втора глава** („Фотографията в контекста на интернет пространството“) загатва за едно възможно обяснение за това едновременно струпване, когато докторантката въвежда представата за ризома във връзка с очертаването на идеята за световната мрежа. В този смисъл дисертацията се отказва да структурира разказа си,

така както и интернет сменя йерархизиращата претенция за подреждане. В този раздел следват примери, които принципно не се различават от вече изложените, само че тук те са омесени в основния сюжет за потреблението в мрежата. Ако в първата глава внушението клони към представата, че конкуренцията на технологични продукти определя развитието, тук потребностите на човешкото присъствие в мрежата решава какво ще се случи с изображенията. В тази глава също се разполагат средищни понятия – например пост-интернет изкуство (с. 87) и хиперфотография, „екранна снимка“, щрихират се механизмите на „намерената фотография“ (с. 128), като макар и съвсем бегло представата за намерена фотография бива мислена и в историческа перспектива. Премахва се и през особено важното за темата понятие генеративна фотография (140 сл.), отново с бегъл исторически поглед. С основание е набелязана и хибридността като изначална нагласа на фотографската медия (151 сл.). Не е пропусната, разбира се, и възможността за създаване на фотографски изображения с изкуствен интелект, както и очертаването на проблемите, които тази възможност поставя пред специалисти и потребители. – И тук личи пространна информираност, която в отделни моменти изглежда безбрежна, всеобемаща. И тук очертаването на проблемите е забулено в равния разказ за безспирния ход на технологиите, а основното насочване може да се обобщи така: наистина технологичното развитие би могло да има наистина и своите сенчести страни, но в името и въз основа на пълната свобода артистите намират изключително богати възможности за подновяване на своята игра с метаморфозите на образа.

Трета глава със заглавие „Изследване на съвременните подходи във фотографията, породени от развитието на цифровите технологии и интернет“ също не внася промяна в обекта на наблюдение, нито в оптиката на изследването. Отново се допълват представите за новите технологии, минава се покрай същите примери и автори, но до известна степен тук е внесена идеята за обобщение и формулиране на такива широки тенденции, които предполагаемо могат да оставят трайна историческа следа в едно следисторическо, ризоматично в своето мислене време. Мимоходом е направен опит съвременният глад за изображения (успоредно наличен заедно с едно квази-ритуално преяждане с изображения) да се представи като антропологическа нагласа, без обаче този поглед да се подчертае като обособена позиция.

И трите основни части са детайлно разделени в множество подзаглавия, но това не внася усещане за вътрешно структуриране. Нещо повече: в своето обособяване разделите създават впечатление на линкове, като по такъв начин на преден план се открояват многобройните прекъсвания, които идват точно в момента, в който даден проблем трябва да се подчертае и задълбочи. Ето един пример от третата глава, която в този момент преминава за втори път покрай отношението между „композит“ и „фотомонтаж“: за целта на не повече от една страница са сблъскани и примирени – все така мимоходом – „фикция“ и „истина“, като наблюдението върху работи на Кели Конъл и Джеф Уол е бързо прехвърлено към изказване на Конъл за „сърцевината на една по-голяма истина“ (198).

III. 1. Бележки

Независимо от добре изведената заявка за теоретическа плътност, дисертацията използва значимите имена, текстове и понятия като фонова мъгла в общата среда на непрекъснати технологични събития. Бенямин, Зонтаг, Флусер, Манович, Бодрияр и много други автори са смлени заради една необходимост на ъмането, в името на един диктат на изобилието, който гони напред и водещото пазарно развитие на технологиите. Но в самия дух на работата, в тъканта на самото съзнание не е проникнала така важната за същността на фотографията интуиция за неуловимата, неизменно двойствена природа на самата действителност, която предзадава още от „тъмната стаичка“ лабиринтите на виртуалните светове. Авторката със сигурност е влизала в Платоновата пещера на Сюзън Зонтаг, но не отдава особено значение на това, че фотографията (изначално и завинаги) не ни изважда от нея, а само пренаписва кодекса на нашето пребиваване в качеството ни на сетивни затворници.

В дисертацията личат известни познания за историческите процеси в мисленето за визуалните образи, но в нея откриваме и несигурност за значенията на историческото в описаните от работата условия. Ще посоча само един характерен пример: „В началото на миналия век, с появата на течения в Модерното изкуство като Дадаизъм, Сюрреализъм, Футуризм, се заражда и идеята за универсалния артист. Чистата фотография и отричането на вмешателство във фотографските образи са изместени от

нова гледна точка. Фотографите модернисти често нарушават границите между фотография, живопис, графика. Във всички творчески дисциплини се наблюдават преплитания, сливания и заемки. Постмодернизмът, зародил се след Втората световна война, продължава традицията на хибридните образи. Днес към смесването на различни изобразителни техники се прибавят и възможностите на електронните и цифрови технологии.“ (13) – В тези няколко изречения има множество понятия и заявки, които се прескачат, „плъзгат“ и бързо изтичат безследно. Какви са идеите за „универсалния артист“ и „чистата фотография“, кои са фотографите модернисти и дали именно в нарушаването на границите могат да се мислят като модернисти, на какво се основава тази „традиция на хибридните образи“, какво изисква поставянето на „постмодернизма“ на това място и какво би означавал точно тук – всичко това не просто остава без отговор, всичко това е афиширано като незначителна подробност. Изглежда новата наука (при новите медийно-технологични условия) може да води разказа си и така. Макар че подобно сърфиране лесно води до неправомерни (или по-добре несводими) позиции: например към диапозитивните прожекции на Нан Голдин (от цикъла „The Ballad of Sexual Dependancy“ – с. 154), които очевидно могат да бъдат привлечени към темата само при солидни контекстуални пояснения за една определена мегаполисна (вече не съвременна) контракултура и нейното вторично заговаряне в нови условия.

Поставям тези въпроси единствено защото откривам в работата множество любопитни и симптоматични примери, от които биха могли да се извлекат същности на съвременния фотографски образ, както и още по-важни възприятия и нагласи за неговото разбиране. Казано с други думи – тази толкова значима тема би следвало да търси с какво всичко това, описано подробно и точно, променя виждането на човека? Изброявам напосоки някои следи от работата, които би било чудесно, ако не потънат под вълната на едно регистриращо индиферентно сърфиране: „дестабилизацията на фотографското значение“ (Рубинщайн – с. 15); феноменологията на „носталгичните режими“, само че отстранена от мисленето за „всички възможни недостатъци на аналоговите образи“ (63); представата за „глич“ като манифестация (думата е само изпуснатата на с. 72, а би могла да се използва като отличен основополагащ концепт); „монетаризиране на съдържание“ (91) при публикациите в социалните мрежи –

хубаво понятие, което също би могло да се използва активно; описанието на „New Portraits“ на Ричард Принс (119) е отлична примерна миниатюра, от която биха могли да се направят още по-плътни изводи за жестикулацията на включването на институционалните рамки и последователната (отново рамкова!) рефлексия върху тях; и като цяло параграфът за произтичащото от „екранната снимка“ художествено насочване е любопитно поднесен; фиксирането и подчиняването на възприятията на фотографа върху екрана, описано още в началото на работата през неологизма „chimping“ (15), разполага също с потенциал за насочване към промяната на възприятията, но се загубва като куриозна находка, а не като възможност за наблюдение на променената сетивност.

Да обобщим: работата е силно информативна, наситена е с представянето на релевантни и физиономични примери и представя широк кръг от случаи и проявления, но в своята прекомерна описателност тя пропуска възможностите за аналитично и проблемно разгръщане, както и потенциала за създаване на една иконография на съвременното фотографско изображение. Трудно е да се посочи в труда една експлицитно, пряко изведена теза, която да бъде доказвана последователно от изложения материал. Основната изследователска позиция остава следната: „Текущото изследване ще провери хипотезата, че са се появили изцяло нови за фотографията подходи и течения, които се дължат на цифровата и онлайн среди“ (с. 5). Тази появеност е отдавна налице, тя отдавна е наблюдавана и описана. Какво следва от това (?), какво дисертацията надгражда над тази представа – ето в посока на този въпрос има още възможности за търсене. Един особено значим мотив, който се прокрадва в работата, гласи, че „лесният достъп до изображения насърчава хората да виждат света „фотографски““ (от постановка на Нанси ван Хаузе, с. 89). Какво означава, какво носи промененото фотографско виждане в съвременните условия (?) – ето този въпрос би довел до по-съществени открития.

III. 2. Бележка върху един езиков симптом

Няма съмнение, че човек, който разполага с толкова много примери за съществуването на концептуалната фотография в условията на виртуалното световно пространство и ги споделя с толкова съпричастност, е напълно убеден най-малкото в две неща: първо, че развитието на технологиите не променя комплексната ситуация, в

която човешкото съзнание възприема фотографския образ, и, второ, че всяка медийна новост открива пространства за игра, чрез която художествените проявления описват медията, като рефлектират върху нейните специфики. Тази игра е не само безкрайна, но и без друга видима посока освен платформата на диалогизма, без оптимизъм и без песимизъм, без сциентизъм. И все пак, трябва да признаем, прогресисткият тон на технологичните скоростни катерачи увлича и прониква. А проникналото в езика неизменно се превръща в същност. Затова си заслужава да се пазим от фрази като „Тези нови подходи ще „надминат много от ограниченията на аналоговата фотография.“ (12) Освен несигурността във всяко едно „надминаване“ може да се попитаме: Какво означава това – че пред новите подходи ще се поставят чувствително по-големи ограничения? Подобна нагласа стои например и зад използването на една все още неузаконена сравнителна формула: „в пъти по-[...]“ („в пъти по-лесно“, „в пъти по-достъпно“, „в пъти повече“). Личи си, че самото сърфиране по хребета на увлекателния и плътен разказ придава самочувствие, както и усещането, че говоренето за неща, които касаят всеки човек (или поне всеки потребител на изображения и интернет), налага една симптоматична жестова отчетливост на тона и те стават важни неща. Като характерен резултат от това самочувствие работата например казва, че фондациите на Хелмут Нютън и Робърт Мейпълторп (също като обикновените потребители) „страдат от цензурата на голи тела в мрежата“ (108). Повярвайте – не страдат! Но проблемът не е в страданието на фотографските фондации, а в това, че езиковата фигура и мисленето, опаковано в нея, и този път ще приплъзнат разговора от феноменологически или иконологически наблюдения към фокуси, които дори и в своята куриозност остават общодостъпни и нехарактерни. Обръщам внимание на това, защото свиквайки още най-напред само езиково да сърфираме по проблемите, ние хората се превръщаме лесно в машини, които само маркират, без да показват лично отношение.

IV. Приноси на дисертацията.

– Независимо от това, че една немалка част от потенциала на работата остава изпълнен, изобилието на точно подбран и добре представен примерен материал представлява несъмнен принос на дисертацията. Със своята творческа рефлексия

спрямо описаната променена ситуация, която – според позицията на изследването – произтича от медиализирането на цифровото изображение и неговото присъствие в интернет, са представени множество съвременни автори с техните характерни и разпознаваеми творби и концепти. По-голямата част от тези произведения не са познати на широката публика у нас, а дават добра представа за трансформациите, изграждащи медийния фотографски образ.

– Наред с основната си задача за подбора и представянето на множеството примери трудът паралелно с това набелязва и значимо изобилие от характерни и актуални теми и проблеми. Така макар да не се спира подробно и аналитично на всяка тема, дисертацията маркира важни и дискуссионно активни понятия, като при това успява да ги подреди в една цялостна и симптоматична картина.

– Следващ безспорен принос на работата е богатата и комплексно ориентирана информативност, която представя систематично нови технологии в областта на фотографията и очертава тенденции в тяхното развитие. Този обзор е направен от позицията на висококвалифициран фотограф, който познава в детайли както техническите характеристики на медията, така и фотографските практики. Това се чувства добре в цялата работа независимо от отчасти притъпената тезисност и не бива да се омаловажава.

– От настройката спрямо горния принос произтича и друго самостоятелно постижение на дисертацията: разработката следи паралелно както гледната точка и системата от очаквания на масовото потребление, така и перспективата на фотографите, занимаващи се с концептуално изкуство, но и с „вътрешно“ наблюдение на това, което се случва с медията и с нейните трансформации при динамично променящата се рецептивна ситуация. По такъв начин на труда трябва да се гледа и като основополагащ документ за характерната (гилдийно и медийно ангажирана) рефлексия при определени условия.

– Значимо постижение на дисертацията представлява създаването на усещане за принципна и динамична свързаност между отделните гледни точки и разбирания за фотографията в условията на нейната цифрова обработка и интернет. Работата изгражда едно „всевиждане“ – най-напред само интуитивно, но с оформянето на

целостта и като експлицитен замисъл. В паноптикума на мрежата се откриват и сякаш алхимически – отвъд строгата научност – си взаимодействат икономически, социални, политически и художествени стратегии. Убедена съм, че все по-често ще се налага да се вглеждаме (и вслушваме) в направата на тази универсална постройка, защото нейните принципи и структури са съизмерени и неразлично примесени с принципите и структурите, които касаят всеки човек.

В заключение, въз основа на отбелязаните приноси на работата, както и във връзка с нейната актуалност, предлагам на уважаемото научно жури да присъди на Таня Георгиева Дечева образователната и научната степен „доктор“ в научно направление 8.4. и гласувам „за“.

14 януари 2026 г.

проф. д. изк. Галина Лардева