

Национална академия за театрално и филмово изкуство

„Кръстьо Сарафов“

Факултет „Екранни изкуства“

Катедра „Продукция и постпродукция“

Рецензия

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен

„Доктор“

на

Таня Георгиева Дечева

„Новото фотографско изкуство в контекста на цифровите технологии и интернет“

С научен ръководител: **доц. Иглена Русева**

от

доц. д-р Александър Нишков

Таня Дечева започва своята дисертация така: „Развитието на цифровите технологии и интернет води до съществени промени в създаването и представянето на фотографските образи. Наблюдават се естетически трансформации, поява на нови изразни средства и нови начини за манипулиране на изображенията. Артистите, които се възползват от тези технологични възможности, постепенно допълват и трансформират визуалния език на фотографията. Промените, настъпили във фотографското изкуство под влияние на цифровите технологии и интернет, са изследвани от автори като Фред Ричин, Анди Грундберг, Даниел Рубинщайн и Лев Манович. Въпреки това част от новопоявилите се изразни средства и художествени течения остават извън обхвата на техните анализи. Бързото развитие на цифровата и онлайн среда поражда нови тенденции, които налагат преосмисляне и допълване на съществуващите теоретични хипотези.“

Тук съм напълно съгласен с докторанта, защото от художествена гледна точка и от гледна точка на концепциите за изкуството не съществува „абсолютен“ реализъм. В този смисъл фотографията не прави

изключение – зад „очевидната“ действителност, която възприемаме, са скрити механизмите за производство на образи, с които самата фотография работи. Гари Виногранд (Garry Winogrand) коментира този въпрос, като настоява, че фотографията винаги трябва да бъде съпътствана от нейното осмисляне. „Ще кажа следното – аз съм много бърз с камерата, когато така трябва да се действа. Въпреки това обаче мисля, че това няма отношение. Имам предвид следното – какво, ако кажа, че всяка фотография, която съм направил, е постановка: от самата снимка не може да се докаже обратното; ти не знаеш нищо за нея, нито за това как е била направена всъщност. Но всяка една фотография би могла да бъде постановка. Ако някой може да си я представи, този някой може и да я нагласи.“ „Бих казал, че фотографията не е това, което е фотографирано, а нещо друго. Фотографията е свързана с трансформацията.“ И още: „Фотографията говори едновременно за снимането и за това как е било заснето. Но когато гледам ваша снимка, виждам не вас, а една фотография.“

Гледната точка на Виногранд наподобява до голяма степен идеята за едновременност на Сулаж, а именно, че фотографията, от една страна, ни представя фотографиращия субект, а от друга – фотографирания обект. Тази едновременност на фотографията се крие до голяма степен в стила. „Особеността на стила във фотографията е, че той не е чисто формално дело, а работа върху форма и изображение, върху материал (негатив, после снимката, после контекста ѝ), изследван фотографски, и един референт, визиран фотографски, върху фотографския свят и външния или вътрешния свят и т.н.“

Стилът е личният формален език на фотографа. Неговото изграждане прави от фотографа артист, сам по себе си обаче той крие три опасности:

(1) възможността артистът да изпревари времето си, което би го поставило в деликатното положение да не бъде признат, защото гледащият е възпрепятстван от същия този авторски стил да признае силата на една фотография или на цяло едно творчество. От друга страна, в този случай изследователите на фотографията биха застанали (и застават) на авторската позиция, подкрепяйки и стимулирайки уникалността, докато галеристите и кураторите са на

противоположната;

(2) опасността от копиране (волно или неволно), като тук не става въпрос за плагиатство. Няколко са факторите, поставящи артиста пред тази опасност: желанието да покрие потребителското очакване, желанието за по-бързо налагане на пазара (следвайки конюнктурата) и временната или постоянната творческа невъзможност. Както споменахме, стилът е почерк, който се изгражда в процеса на израстване на един автор, и неговите ментори трябва безотказно да стимулират и развиват стремежа му към творчески експеримент. Именно чрез него бъдещият творец ще намери субективната изразна форма – най-сигурната защита от копирането;

(3) опасност представлява и самото „автоплагиатстване“. Американският фотограф Робърт Франк споделя: „Струваше ми се логично да спра с фотографията в момента, когато идваше успехът. Щях да се повтарям сам.“ Последното показва парадоксалността в самото изграждане на стила: когато стилът е овладян, той може да се индуцира в повторение.

От друга страна, чрез стила артистът изгражда и поддържа едно пространство, което му е свойствено и му позволява да се развива. Посредством отношенията, които той изгражда за себе си между формите, тоновете, колорита, материалите и най-вече собствения си светоглед, той създава не само стил, но и специфичен език. Стилът трябва да се сведе до интерпретация на композицията, а не до експлоатация на формата. В този случай творческият проблем се пренася от техниката върху естетиката, което е основна предпоставка за пораждането на художествената творба. Примерите в съвременното изкуство са безкрайни – от Пикасо, през Баския, до Стинг. Той предполага работа и върху формата, и върху съдържанието. Тук отново стигаме (макар и под друг ъгъл) до естетиката на „едновременното“. „Фотографията и стилът във фотографията призовават да бъде разбрана една естетика на „едновременното“: за да се възприеме по-добре едно фотографично произведение, трябва да се възприемат едновременно всичките му аспекти...“

Една фотография се характеризира както със стила, така и със своето отношение към „фотографичния“ свят. Естетиката на „едновременното“,

за която говори Сулаж, налага разграничаване на стил и свят. Фотографията ни дава възможност да видим микросветовете, съставляващи този свят – света, в който живеем, света, вплътен във фотографията, и същевременно с това света на артиста. Хари Груйер (Harry Gruyaert) казва, че фотографията е способна да улови това, което хората не винаги виждат, и това е истина, защото навикът убива погледа. Продължителността на гледането на дадена фотография способства (за разлика от киното) незначителното, незабележимото, извънсюжетното да се превърне в изкуство и зрителят да се самоотъждестви с нейното съдържание, което на свой ред го изважда от пасивността.

Принципно съществуват три позиции спрямо „незначителното“:

- (1) на констатацията;
- (2) на придаването на смисъл;
- (3) на експлоатацията на поетическия порядък.

Тук трябва да направим забележката, че тези три творчески позиции не са взаимноизключващи се – както артистът може да констатира и след това да придаде поетичен смисъл на тази констатация, така и той е способен да ситуира поетиката във фотографичното (или метафотографичното), за което говори Сулаж. Ето няколко примера за подобно третиране на „незначителното“:

Ричард Ейвидън (напр. в „20 години от Версаче“) се фокусира върху най-баналните неща. Незначителното е навсякъде, то е забележимо само от артиста и самото негово пренасяне в изкуството подсказва, че „няма нищо за доказване“. Тази свързаност между видимото, незначителното и смисъла (фотографиите „Лина, Маркус Абел и Антония“ (1981–1982) от стр. 74 и „Кейт Мос“ (1996–1997)) не е затвореност и консервативност на творческата позиция, а, напротив, представлява мост към отварянето и възприятието.

Друг пример е Хелмут Нютън, който споделя позицията на Андре Кертеш (André Kertész), че фотоапаратът е инструмент, чрез който може да се придаде смисъл на всичко от заобикалящата ни среда. Така баналното и на пръв поглед трудно забележимото (незначителното) се превръща

в „запазена марка“ на Нютъновото творчество. С тази си позиция той свързва два свята – този на вещите и хората със света на фотографията и изкуството.

Третата позиция за поетическия порядък, която споменахме по-горе, можем да видим изразена в работата на холандския фотограф Ъруин Олаф (Erwin Olaf), който посредством странния си, „фантастичен“ подход и начин на работа придава красота на иначе най-обичайни места, събития и хора. Комбинацията от изразни средства, които той използва, прави неговите субекти едновременно близки и странни. Фотографията на Олаф кара зрителя едновременно да мечтае и да се безпокои. Съзерцавайки неговите снимки, нашето въображение остава нащрек и действа активно. Неговата фотография обаче всъщност се занимава с красотата. Такива са например фотографските серии „Hotel“ и „Waiting“.

Естетиката на „незначителното“ се свързва с тази на „едновременното“, най-малкото на принципа на стила, който всеки един автор изгражда. Ако я отнесем към подхода, който артистът и зрителят имат към фотографията, ще получим пълнотата на „художествения триъгълник“ – автор, произведение, зрител.

Този ред на мисли, които аз лично изразявам, се споделят от докторанта още в първа глава: „Анди Грундберг разглежда цифровизацията като освобождаващ фактор, който откъсва фотографията от очакването за документалност. Подобно освобождение се наблюдава още при появата на фотографията, когато тя „освобождава изобразителното изкуство от стремежа към правдоподобие“.

Документалността на фотографския образ започва да отстъпва на субективизма още от 60-те години на ХХ век. Тимъти Дръкри пише, че технауките разрушават границите между отделните дисциплини. Бил Николс отбелязва, че новите начини на гледане пораждаат нови форми на социална организация, а Пиер Леви въвежда идеята за логическа връзка между виртуално и действително осъществено.“ Преди това цитира Флусер, който „...предлага разделение на техническите изображения на две категории:

- изобразяващи, които показват света такъв, какъвто е;
- модели, които представят света такъв, какъвто би могъл или би трябвало да бъде.“

Докторантурата е изключително добре структурирана – три глави: „Цифрови предизвикателства пред фотографията“, „Фотографията в контекста на интернет пространството“ и „Изследване на съвременните подходи във фотографията, породени от развитието на цифровите технологии и интернет“, със съответните подточки, в които точно и ясно е защитена основната теза на настоящата дисертация.

Прави впечатление изборът на акцентите в този труд, като например „Възможности и приложение на фотографския софтуер за манипулация на цифровия образ“, където важен аспект в анализа е поставянето на етичните въпроси, свързани с манипулацията на фотографския образ. Авторът коректно отбелязва, че най-строги ограничения съществуват в документалната фотография и фотожурналистиката, където се изисква висока степен на достоверност. Цитирането на Уилсън Лоури засилва аргумента, като противопоставя документалния жанр на художествените фотографски проекти, в които манипулацията е не само допустима, но и концептуално оправдана.

В „Цифрови безкамерни и безобективни техники“ Таня Дечева разсъждава върху това как сканографията се утвърждава като самостоятелна съвременна практика, която съчетава фотографски принципи с дигитални технологии. Чрез специфичните технически ограничения и възможности на плоския скенер артистите изследват теми като материалност, време, движение и тяло. По този начин сканографията не само разширява полето на фотографията, но и поставя въпроси за границите между техника, процес и художествен образ.

В подточката „Информационното изображение“ акцентът е поставен върху проблема, че с развитието на смартфоните и постоянния достъп до интернет фотографията се превръща не само в средство за визуално представяне на преживявания, но и в ключов инструмент за междуличностна комуникация и социално присъствие. Снимките в чат приложения и социални мрежи функционират като „опосредствано присъствие“ и „социална снимка“, като позволяват на потребителите да

се свързват визуално, да споделят мигновени впечатления и да участват във флуидна, визуално ориентирана комуникация. В този контекст акцентът се измества от самото съдържание към акта на създаване на изображения, а ефимерните и дигитални форми на фотография променят начина, по който преживяваме и документираме света. Новите дигитални практики влияят и върху артистичната фотография, като улесняват колаборацията и експериментите, създавайки нови културни и социални измерения на визуалното общуване.

В „Намерени изображения, присвояване и преработка в онлайн средата“ се поставя акцент върху проблема, че в съвременната цифрова ера фотографията вече не съществува като автономен носител на смисъл, а се превръща в част от динамичните визуални потоци на виртуалното пространство. Присвояването и постфотографията позволяват на артистите да преосмислят и рециклират вече съществуващи образи, като извеждат на преден план „загубените“, банални или технически излишни изображения. В този контекст творческият процес се доближава до игра и откривателство, а стойността не е в отделните изображения, а в съвкупностите и новите значения, които се изграждат от тях. Цифровите технологии трансформират изкуството, поставяйки акцент върху реинтерпретацията, курацията и колективната визуална култура, като същевременно предизвикват въпроси за оригиналност, авторство и смисъл в съвременното творчество.

В „Компютърно-генерирани образи и фотография, генеративни образи и изкуствен интелект“ докторантката проследява развитието на автоматизацията, машинното обучение и генеративния изкуствен интелект, което поставя фотографията в състояние на дълбока трансформация. Генеративните образи, макар често да наподобяват фотографски, се основават на логико-математически процеси и статистически модели, което ги отдалечава от традиционното разбиране за фотографията като пряка регистрация на реалността. Както отбелязва Фред Ричин, дигиталните технологии едновременно подкопават установените граници на фотографското и разширяват неговото поле, създавайки нови хибридни форми.

Историческият преглед на генеративното изкуство и генеративната фотография показва, че използването на автоматизирани системи и алгоритми не е ново явление, но днешните GAI инструменти радикално ускоряват и демократизират тези процеси. Въвеждането на CGI и

фотореалистични симулации в документални и художествени практики допълнително проблематизира въпросите за достоверността, авторството и зрителското доверие. В контекста на генеративния изкуствен интелект фотографията се оказва едновременно суровина, визуален модел и естетическа референция. Това поражда сериозни етични и правни казуси, свързани с обучението на алгоритмите, присвояването на визуални стилове и възможността за манипулация на паметта и историята. Случаите на Елдагсен, Ейвъри и дебатите около „promptography“ и „synthography“ ясно очертават необходимостта от нова терминология и ясни разграничения. В заключение генеративният изкуствен интелект не означава край на фотографията, а по-скоро нейно преформулиране. Предизвикателството пред съвременните фотографи, институции и публика е да изградят нови етични рамки и критическа визуална грамотност, които да съхранят доверието в фотографския образ, без да отричат потенциала на новите технологии като изразно и изследователско средство.

Впечатляващ е броя на приносите (девет) между които правят впечатление следните пет:

3. Констатирана е появата на нов вид художествено-документални фотографски серии, в които манипулацията на образите се дължи на темите и идеите, изследвани от артистите.
4. Въведен е нов термин – художествено-алгоритмичен образ, отнасящ се за създадени в колаборация между артист и машинен алгоритъм изображения.
5. Разграничаване на понятията създател на съдържание и артист в съвременния онлайн контекст и по-конкретно в социалната мрежа Instagram.
6. Обобщаване на новопоявилите се творчески подходи и течения, дължащи зараждането си на цифровите технологии и интернет.
7. Представени са разликите между понятията фотографски образ и фотографска симулация.

Така дефинираните приноси очертават ключови трансформации в съвременната фотография и визуални изкуства, породени от развитието на дигиталните технологии, алгоритмите и онлайн средата. Наблюдава

се разширяване на границите на документалната фотография чрез художествени интервенции и концептуално мотивирана манипулация на образа. В този контекст се появява необходимостта от нова терминология, като „художествено-алгоритмичен образ“, която отразява колаборацията между човешко творчество и машинни процеси.

Паралелно с това се извършва критично разграничаване между ролите на артист и създател на съдържание, особено в социалните мрежи, където алгоритмичната логика, пазарните механизми и естетиката на видимостта често подменят художествената интенция. Анализът включва и систематизиране на нововъзникнали творчески подходи и течения, които са пряко зависими от дигиталната среда и интернет културата. Накрая се поставя важно теоретично разграничение между фотографския образ като свидетелство за реалност и фотографската симулация като конструирана, алгоритмично или концептуално генерирана визуалност.

Така формолираните приноси показват как съвременната фотография се отдалечава от традиционното си документално разбиране и се превръща в хибридна форма, в която се преплитат художествена концепция, дигитална манипулация и алгоритмични процеси. Това налага въвеждането на нови понятия и ясни разграничения, както на теоретично, така и на практическо ниво, с цел по-добро разбиране на променящата се роля на образа, автора и технологиите в съвременното визуално изкуство.

В така представения научен труд текущото изследване е проверило хипотезата „... че са се появили изцяло нови за фотографията подходи и течения, които се дължат на цифровата и онлайн среда. В допълнение към това вече съществуващите фотографски изразни средства, методи и подходи също се развиват и видоизменят.“

Теза, която е изследвана чрез добре поставени цели и задачи във впечатляващ обем от 245 страници, като са използвани над 270

източника, което допълнително подчертава значимостта на представената дисертация.

Отделно от дисертационния труд бих искал да отбележа както преподавателските качества на Таня Дечева, така и нейната активност в съставянето и провеждането на програмата за работа в специалността „Фотография“ към катедра „Производство и постпроизводство“ във факултет „Екранни изкуства“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“.

В контекста на казаното следва да се отбележи и изключителният професионализъм на научния ръководител доц. Иглена Русева.

Най-горещо препоръчвам на уважаемото жури да присъди образователна и научна степен „доктор“ на Таня Дечева.



доц. д-р **Александър Нишков**