

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „ИЗКУСТВОЗНАНИЕ”

**ТЕХНИКАТА НА КОЛАЖА И МОНТАЖНИТЕ ДЕЙСТВИЯ
КАТО ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА
ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА – ХАРАКТЕРНИ ТЕНДЕНЦИИ
В ЕВРОПЕЙСКОТО ИЗКУСТВО
ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК**

Йоана Емилова Ангелова

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователна и научна степен „Доктор”

по научна специалност 05.08.04

„Изкуствознание и изобразителни изкуства”

Научен ръководител:

Доц. д-р Бойка Донева

София, 2021

Дисертационният труд има общ обем от 304 страници и включва: 281 страници основен текст (увод, изложение в четири глави и заключение) и 18 страници библиография, която обхваща 182 цитирани източника (45 на кирилица и 137 на латиница). В отделно *Приложение* от 145 страници са поместени: илюстративен материал (352 илюстрации); списък на важните изложби (по години); и интервюта.

Съдържание на автореферата

УВОД	6
• Актуалност на проблематиката.....	6
• Обект и предмет на изследването.....	6
• Преглед на чуждоезичната и българската литература.....	7
• Цели и задачи на изследването.....	7
• Методология.....	8
• Граници на изследването.....	9
• Точно определение на работните понятия.....	9
▪ Произход и етимология на основните термини.....	9
▪ Основни параметри и гранични пространства на понятията <i>колаж</i> и <i>фотомонтаж</i> при съпоставката им с близки и далечени спрямо фотографията сфери на приложение.....	9
ГЛАВА I. Възникване и развитие на колажните и монтажните техники като изразни средства във фотографията	10
1.1. Общи принципи в развитието на визуалните изкуства в Европа през XX век	12
1.2. Поява и развитие на колажните и монтажните техники във фотографията	14
1.2.1. Преглед и анализ на сходните процеси в развитието на европейската култура и изкуство, предшествващи и съпътстващи появата на фотографията.....	15
1.2.2. Кратък исторически обзор от появата на фотографията до съзнателното ориентиране към техниката на колажа и монтажните действия.....	15
1.2.3. Допирни точки между фотография и изкуство.....	16
1.3. Художествена фотография	16
1.3.1. Дискусии върху разбирането за фотографията като художествено средство и експериментална практика.....	17
1.3.2. Първи опити в утвърждаването на художествения статут на фотографията. Композиционна фотография (техниката, наречена още комбиниран (триков) печат).....	17
1.3.3. Характеристика на художествената фотографска практика.....	18
1.4. Фотомонтаж – общи характеристики в различните му прояви	20
1.4.1. Естетическа характеристика.....	21
1.4.2. Типология на разновидностите.....	21
1.4.3. Демонтаж.....	22
1.4.4. Визуални особености на фотомонтажа – интерпретиране на образа.....	22
1.5. Фотоколаж – стилкови насоки и тематични особености	22
1.5.1. Фрагментарна конструктивност. <i>Дейвид Хокни, Джон Стезакър</i>	23
1.5.2. Фото- колаж и монтаж за плакати и други печатни рекламни медии.....	24
1.5.3. Фото- колаж и монтаж в полето на артистичната фотография.....	27
ГЛАВА II. Основни моменти в развитието на фотоколажа и фотомонтажа в европейското изкуство през втората половина на XX век	27
2.1. Фото- колажни и монтажни похвати в изкуството през 50-те години на XX век – обща характеристика	28
2.2. Миксмедиални техники във фотографията – 60-те години на XX век	30

2.3. Традиционни методи на фото-колаж и монтаж. Явлението дигитална фотография – 70-те години на ХХ век.....	33
2.3.1. Поява на цифровата фотография.....	33
2.3.2. Концептуална фотография	33
2.3.3. Класически практики на фотомонтаж и фотоколаж.....	34
2.3.4. Модна и комерсиална фотография	37
2.4. Фотоколаж и фотомонтаж – фокус върху 80-те години на ХХ век	38
2.5. Общи тенденции и процеси от последното десетилетие на ХХ век	41
ГЛАВА III. Приложение и подходи за интерпретация на фотоколажа и фотомонтажа през втората половина на ХХ век.....	44
3.1. Връзката фотография – текст	44
3.2. Фотомонтажът като специфичен език в попарта и концептуалното изкуство	45
3.2.1. <i>Мултиплъ</i> изкуство. <i>Мултиплъ</i> изображения.....	45
3.2.2. Творците на попарта, използващи фотографията като средство за представяне на масовата култура	45
3.2.3. Концептуално изкуство и фотография	46
3.2.4. Място и роля на фотомонтажа при иновативните тенденции през визирия период	47
3.3. Полиграфия и фотография	47
3.3.1. Фотомеханични процеси на печат	47
3.3.2. Визуална култура и комуникация.....	48
3.3.3. Снимката като <i>мултиплъ изображение</i>	49
3.3.4. Фотомонтаж и типофото.....	49
3.3.5. Сериграфия	50
3.4. Фотоколаж и фотомонтаж в полето на изразните средства на комерсиалната фотография	51
3.4.1. Ролята на фото-колажа и монтажа за визуално въздействие в рекламата.....	52
3.4.2. Приложение на компютърната графика за създаване или дооформяне на образите в печатните медии и рекламите	52
3.5. Създаване на цифрови изображения – фотография и принт. Възможности за манипулиране на образа, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники от втората половина на ХХ век	53
3.5.1. Дигиталните технологии като инструмент	53
3.5.2. Фотография и печат.....	54
3.5.3. Приложение на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство.....	54
3.5.4. Технически възможности, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники след появата на дигиталните технологии за обработка на изображението	55
3.6. Компютърно генерирани изображения (CGI) – нова визия във фотографията	56
ГЛАВА IV. Колажни и монтажни техники в българската фотография от 50-те години до края на ХХ век.....	57
4.1. Фотографията като самостоятелно изкуство в България	58
4.2. Функционални взаимодействия между фотографията и изобразителното изкуство в България през визирия период.....	60
4.3. Фото-колаж и монтаж в българската фотография.....	62

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
• Тези	73
Приноси на дисертационния труд	74
Публикации по темата на дисертацията	76

УВОД

- **Актуалност на проблематиката**

Развиването на колажния принцип в изкуството и фотографията заслужава по-задълбочен анализ и тълкуване, тъй като става утвърдена практика от 20-те години на XX век до днес. Актуалността на поставения проблем се предопределя и от промените, настъпили с навлизането на цифровите технологии и развитието на творческата фотография.

Всъщност през последните двадесет години фотографията достига такова ниво на масовост, обществен интерес и разнообразие от употреби, че темата за *фотоколажа* и *фотомонтажа* вече добива значимост. Следователно би могло да се направи заключението, че е необходимо едно по-задълбочено проучване и систематизиране на различните интерпретации и модели на техниката на колажа и монтажните действия като изразни средства във фотографията.

- **Обект и предмет на изследването**

Обект на дисертацията са: Колажният принцип и монтажните действия като средство за изразяване и техника за структуриране във фотографията в творчеството на Александър Житомирски (Русия), Мимо Ротела (Италия), Роман Чешлевич (Полша), Дейвид Хокни, (Великобритания), Клаус Щек (Германия), Жоан Фонткуберта (Испания) и други емблематични имена (включително и на български автори) в европейското изкуство и фотографията от втората половина на XX век.

Предмет на изследването са: Художествено-естетическите и техническите аспекти на колажа и монтажа като изразни средства и част от иновативните жанрови явления във фотографията през втората половина на XX век.

- Преглед на чуждоезичната и българската литература

Техниката на колажа и монтажните действия като изразни средства във фотографията, и в частност – характерните тенденции в европейското изкуство през втората половина на XX век, е тема, която е слабо застъпена в теорията и научните изследвания. Това обуславя фото-колажа и монтажа през визириания период като интересно поле за анализ. Въз основа на извършения преглед на литературата по разработваната тема може да се каже, че тя е недостатъчно проучена и е актуална не само в България, но и в световен план.

Използваната в дисертационния труд литература включва монографии на български и английски език, каталози и други архивни материали, периодични издания, както и електронни информационни ресурси.

- Цели и задачи на изследването

Цел на дисертацията е да очертае общите характеристики на колажа и фотографската манипулация под формата на монтажни действия и да определи полето на тяхното приложение. Изследват се и се съпоставят исторически явления, взаимовръзки и влияния между изкуството и фотографията чрез произведения и фототворби с колажен характер. Систематизирани и интерпретирани са методи и техники в колажирането и монтажните действия в работния процес при аналоговата и дигиталната фотография. Изследва се интересното взаимно проникване между фотографията и разнородните художествени стилове през втората половина на XX век.

- Очертаване на параметрите на изследването и дефиниране на използваната терминология;
- Проследяване на обществения и културен контекст, предшестваш и съпътстващ обекта на изследването;
- Извеждане на проблема на изследването;
- Проследяване на основните моменти в развитието на фотомонтажа. Обобщение и изводи;
- Представяне на авторите, свързани с обекта на изследването.

- **Методология**

Методологията на изследването е подбрана съобразно дефинираните цел и задачи на дисертационния труд. Основните етапи и периоди в историята на фотографията и на изкуството са представени аналитично, като взаимовръзките помежду им се разглеждат посредством формален и сравнителен анализ. Поставените задачи се изпълняват чрез прилагане на интердисциплинарен инструментариум, включващ исторически, социологически и културологични методи за съпоставително изследване на развитието на колажните и монтажните техники във фотографията през втората половина на XX век с фокус върху тенденциите в европейското изкуство.

Чрез посочените методологически подходи за изследване са анализирани: работните понятия; естетическото и смисловото измерение на художествената и на приложната фотография; функцията на фотографията като средство за комуникация и изразяване на идеи и преживявания, посредством използването на фото-колажни и монтажни техники, при различните тенденции в европейското изкуство; технологичните аспекти на разглеждания въпрос за колажа и монтажа като изразни средства във фотографията; теоретичните разсъждения и естетическите платформи, в частност отражението им в работата на авторите на композитни фотографии; както и фото-колажът и монтажът като обект на интерпретация – с други думи, какво можем да кажем за зрителя и неговата активна роля на прозорлив тълкувател на такъв тип фототворби.

В Глава IV е приложен и методът на анкетното проучване. С помощта му е събрана допълнителна информация, която дава възможност за един по-задълбочен анализ в контекста на българската фотография през посочения в дисертационната тема период. Чрез по-стандартизирания и обхвaten метод на анкетата с отворен тип отговори се цели изграждането на точна, но и многопластова картина на разглежданата проблематика. Респондентите са личности с теоретичен и/или практически опит в областта на фотографията, а

проведените интервюта (попълнените анкетни карти) са поместени в обособеното като отделна част *Приложение* към дисертационния труд.

- **Граници на изследването**

Настоящият дисертационен труд е с обобщаващ характер, но няма претенции да представя подробен преглед и анализ на абсолютно всички взаимовръзки между фотография и изкуство, респективно на всички приложения на колажните и монтажни техники като изразни средства във фотографията, през втората половина на XX век. Изследването се съсредоточава върху проучване на избрани направления и автори, които са съобразени с целта на дисертацията. На фокус са поставени особеностите на фото-колажа и монтажа, доминиращите теми и идеи в творчеството на значими европейски фотографи и художници, както и обликът на българската фотография през визирания период.

- **Точно определение на работните понятия**

- **Произход и етимология на основните термини**

За целите на дисертационното изследване е уточнено значението на основните термини от понятийния апарат: *колаж*; *монтаж*; *фотомонтаж*; *фотоколаж*; *композиционна фотография (комбиниран (триков) печат)*; *композиционен портрет*; *постобработка (ретуш / постпроцесинг)*; *постпродукционна фотография*; *композиционна фотография*; *компютърно генерирани изображения (CGI)*; *фотоманипулация*; *манипулирана фотография*; *режисурена фотография*; *художествена фотография*; *мултипл*.

- **Основни параметри и гранични пространства на понятията *колаж* и *фотомонтаж* при съпоставката им с близки и далечени спрямо фотографията сфери на приложение**

Най-общо казано, *колажът* е комбинация на различни фрагменти от разнообразни материали върху обща основа. Това може да бъде фотография или

не, със или без конкретно образно съдържание. Обикновено не се прикриват краищата на частите, които могат да бъдат грубо разкъсани или гладко изрязани, а върху повърхността може да се рисува ръчно. Художественият резултат отчасти разчита на съпоставянето и на структурата на материалите и често клони към абстрактното.

От друга страна, *монтаж* или *фотомонтаж* е комбинацията от различни фотографски изображения за създаване на ново произведение. В завършената творба действителните физически граници стават незабележими. Художественият резултат често клони към сюрреалистичното, а не към абстрактното.

Използването на фотомонтаж е повратна точка за следвоенното авангардно изкуство. Въпреки многото опити, няма категорична разлика между термините *монтаж* и *колаж* и те често се използват взаимозаменяемо. От историческа гледна точка терминът *монтаж* започва да се употребява във връзка с теорията на филма. Настоящото изследване използва термина *монтаж*, за да обозначи общия естетически принцип на комбиниране и съпоставяне, който включва разнообразни практики, като словесен и визуален колаж, фотомонтаж, асамбляж и не на последно място, комбинация от текст, снимков материал и типография върху печатна страница.

ГЛАВА I. Възникване и развитие на колажните и монтажните техники като изразни средства във фотографията

За фотографията със сигурност може да се каже, че споделя творческия характер на изкуството и всеки опит за ограничаването ѝ до конкретна тематика или пък техника, неизбежно ще бъде оспорван. Действително историята на фотографията е белязана от редица конфликти, всеки от които е просто различна форма на дебата за нейната връзка с изкуството.

Проследявайки историята на манипулираната фотография от най-ранните дни на средството до появата на софтуера за редактиране на изображения през

1990 г., сред използваните техники срещаме многократна експозиция, комбиниран печат, фотомонтаж, композитен портрет, надрисуване, ръчно оцветяване и ретуширане. Прави впечатление преобладаващото схващане за развитието на фотографията, в което радатели за фотографска „чистота”, като **Анри Картие-Бресон** (1908–2004) получават цялата слава, докато творбите на отдадените на манипулацията автори, включително **Хенри Пийч Робинсън** (1830–1901) и **Грете Щерн** (1904–1999) например, са третираны като явни аномалии. Затова няма нищо чудно, че значимостта на темата за различните техники и подходи за манипулация и ретуш на изображенията, нараства все повече днес, когато дигиталната технология вече е променила живота ни.

Редица автори анализират монтажа като експеримент, стилистика или наратив, а други го разглеждат в исторически план. Като например **Теодор Адорно** (1903–1969) и **Петер Бюргер** (1936–2017).

Монтажът, както за Адорно, така и за Бюргер, отличава органичното от неорганичното произведение на изкуството. За разлика от органичната творба, която се характеризира с единство на смисъла и носи впечатлението за естествено създаване, неорганичната творба разкрива това, което всъщност е – изкуствена конструкция. По въпроса за придаване на смисъл на монтажа Адорно и Бюргер имат различно виждане. За разлика от Адорно, Бюргер предупреждава да не се придава определено значение на това средство и привежда доводи за дефиниции, които заобикалят тълкуването на смисъла (Бюргер 1984, 79)¹. Един такъв модел ясно определя монтажа по отношение на направата и на възприемането му. От гледна точка на изработката монтажът се разглежда като композиционен принцип, който отрича синтеза. От удобната позиция на възприемането му, поради споменатата липса на синтез, търсенето на смисъл се заменя с акцент върху принципа на изграждането на монтажа.

Бюргер посочва, че е необходимо да се прави разлика между монтажа като художествен принцип и монтажа като технологичен процес. Докато последният

¹ Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984, 79.

е основно средство в киното, тъй като филмът е съставен от поредица от отделни фотографски кадри, художественият принцип се появява само от време на време, какъвто е случаят с „Броненосецът „Потьомкин“ (1925) на Сергей Айзенщайн. Поради това, филмът не бива да се разглежда като отправна точка на дискусиата за развитието на монтажа. Това право трябва да бъде запазено за *papiers collés* – колажите на **Жорж Брак** (1882–1963) и **Пабло Пикасо** (1881–1973). Бюргер изтъква и специфичните формални характеристики на фотомонтажите на **Джон Хартфийлд** (1891–1968) в сравнение с колажите на Брак и Пикасо. При Хартфийлд е трудно да се забележат „пролуките“ и „ръбовете“ между отделните фотографии, съставлящи произведението. Поради това, фотомонтажите, подобни на тези на Хартфийлд, заемат междинно място между монтажа на филмови кадри, чиято прожекция създава впечатление за непрекъснато движение, и монтажа при колажите, където са ясно забележими границите на фрагментите от реалността и останалата част на художественото произведение.

От този кратък преглед лесно могат да бъдат доловени различните типове проблеми с монтажа, които Адорно и Бюргер излагат. Един от ключовите въпроси се отнася до това дали прекомерната употреба на термина е просто неизбежна, когато трябва да се приложи към толкова разнообразни форми на изкуството, като изобразителното изкуство, филма, театъра, литературата и музиката.

1.1. Общи принципи в развитието на визуалните изкуства в Европа през XX век

За да произведе своя собствена визия, фотографията след 1900 г. съчетава естетиката на сецесиона и документалния маниер на фотожурналистиката с наученото от кинематографията. Същевременно модерната живопис става причина за решителен поврат във фотографията – модернизмът предизвиква претенциите ѝ да се нарече изкуство. Трябва да се съгласим, че както другите изкуства, така и тя, се повлиява от експресионизма, абстракцията и

въображението – водещите художествени течения от началото на ХХ век². Модерната фотография обаче върви по свой собствен път, белязан от реализма. Може да се каже, че новата перспектива към фотографията възниква като част от яростния бунт на берлинските дадаисти срещу традиционното изкуство, които към края на Първата световна война „изобретяват“ фотомонтажа. В действителност тази техника е практикувана още в зората на фотографията.

Изложбата „Фото: Модерната визия в Централна Европа, 1918–1945” / “Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945” (2007) отразява съществената роля на фотографията за дефинирането на модернизма в този регион, както в изкуството, така и в културата като цяло. Изложбата и каталогът към нея, дело на Матю Витковски, допълват съществено, дори безпрецедентно, познанията за историята на изкуството и често пренебрегвания принос на централноевропейските художници и движения.

В същото време той поставя познати на Запада икони, чиито биографични корени са централноевропейски – **Ласло Мохоли-Над** (1895–1946), **Джон Хартфийлд** (1891–1968), **Хана Хьох** (1889–1978) – в геополитически контекст, който създава своя собствена версия на модернизма.

Важно е да отбележим, че за приблизително две десетилетия след Втората световна война за фотографията е характерна абстракцията. Ярък пример в това отношение е творчеството на фотографи като **Фредерик Зомер** (1905–1999).

През втората половина на ХХ век в Европа се наблюдава все по-голямо културно многообразие. В средата на 50-те въображението лека-полека възстановява позициите си. Първоначално фотографите се опитват да постигнат необикновени визуални ефекти с помощта на специални обективи и филтри. След 1970 г. обаче те се обръщат към печатните техники, резултатите от които често дори са още по-смайващи. До известна степен страстта към фотографията през 70-те години на ХХ век идва от твърдото намерение, което през 60-те става една от основните задачи на попарта, да се отхвърли абстрактното изкуство.

² Джансън, Х. У. и Антъни Джансън. *История на изкуството, Том X: ХХ век*. Елементи / Капитал, С., 2008, 62.

Появата на дигиталните текстове и изображения трансформира много неща, започвайки от самата работа по създаването им, но тези промени във физическото изработване не променят директно и веднага знаковите модели. Книгата „Писане с изображения: по следите на семиотиката на Мрежата”³ (2003) има за цел да проследи именно тази сложна картина на възникващите практики. Проф. Джордж Дилън разглежда двете популярни през миналия век техники – фотомонтаж и колаж. В тази връзка, като отправна точка, задаваща рамката на настоящия труд, се вземат предвид основните акценти и достижения на неговото изследване.

1.2. Поява и развитие на колажните и монтажните техники във фотографията

Преминаването от едно познато средство към съвсем ново неизбежно ще се случва, докато новото средство и възможностите му не станат познати. Специална заслуга за това имат хората, които веднага намират приложения за всяка нова технология. Например, ранните фотографи много скоро откриват, че двойната експозиция или „композирането” на два негатива върху един отпечатък дава възможност за представяне на мислите или мечтите на изобразената фигура, а от мислите има само една малка стъпка до *посещенията на духове*. Това сравнително бързо се превръща в процъфтяващата културна практика на *фотографиране на духове*, много дискутирана през по-късния XIX век.

Експериментите с експресивните възможности за композиране (фотомонтажа) продължават през целия XX век, но той остава доста трудно и донякъде артистично упражнение, докато дигиталните технологии не го правят изключително лесен и цифровият фотомонтаж става основна тенденция.

³ Dillon, G. L. *Writing with Images: Toward a Semiotics of the Web*, 2003: <<https://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/book>> (04.06.2020).

1.2.1. Преглед и анализ на сходните процеси в развитието на европейската култура и изкуство, предшестващи и съпътстващи появата на фотографията

Подтикът за изобретяването на фотографията идва преди всичко от търсенето на истинското и естественото. Изнамирането ѝ е отговор на артистичните стремежи и историческите процеси, залегнали в основата на романтизма.

Действително целият XIX век се характеризира с изключителна любознателност и непреклонна вяра, че всичко може да бъде открито. На 7 януари 1839 година на членовете на Френската академия на науките са показани произведения на едно изобретение, което завинаги ще промени естеството на визуалното представяне: фотографията. Удивително прецизните снимки, които виждат, са дело на **Луи Жак Манде Дагер** (1787–1851).

Революционният метод е обяснен, стъпка по стъпка, на съвместна сесия на Академията на науките и Академията на изящните изкуства на 19 август 1839 година.

1.2.2. Кратък исторически обзор от появата на фотографията до съзнателното ориентиране към техниката на колажа и монтажните действия

Веднага след обявлението за откриването на фотографията, тя се превръща в сензация. Трябва да отбележим, че в началото на 40-те години на XIX век правенето на снимки няма социално приложение – то е една творческа дейност. Докато индустриализацията създава социални приложения на фотографията, реакцията срещу тях пък подпомага самоопределянето на фотографията като изкуство.

Мнозина дават своя принос за развитието на фотографското изкуство. **Оскар Густав Рейландър** (1813–1875) е най-известен със своя *комбиниран (триков) печат* – сложните жанрови и алегорични сцени, направени от множество негативи, внимателно съединени, отпечатани върху един голям лист

фотохартия и след това фотографирани наново, за да създадат изображение без следа от наслагванията.

Модерната фотография е подпомогната от технологичния прогрес. Изобретяването на фотоапарата „Кодак“ (“Kodak”) от **Джордж Ийстман** (1854–1932) през 1888 г. и появата на 35-милиметровата фотография с фотоапаратите „Лайка“ (“Leica”) през 1924 г. улесняват правенето на определени видове снимки, които по-рано били трудоемки за заснемане с традиционния фотоапарат.

Манипулативните стратегии на фото-колажа и монтажа изглеждат доста привлекателни в периода между двете световни войни (1918–1939 г.). Чешките и немските художници са особено привлечени от този тип експерименти.

1.2.3. Допирни точки между фотография и изкуство

Още от изобретяването на фотографията през 1839 г. въпросът за идентичността и статуса на новия изобразителен метод е дебатиран през взаимоотношенията му с изкуството. Въпреки трудностите в постигането на съгласие и разбирателство дали фотографията е изкуство, опитите в утвърждаването на художествения статус на средството са многобройни и упорити.

1.3. Художествена фотография

Художествената фотография може да бъде дефинирана като *всяко произведение, чиято основна цел е поетичната, самоизразяваща се, изследователска или иновативна употреба на визуален език*. Целта на фотографското изкуство е да увеличи нашите знания, да насърчи положителните социални промени и да допринесе за колективното развитие, разбиране и мъдрост на човечеството. Комерсиалната стойност на художествената фотография, доколкото има такава, често е второстепенна, макар че много фотограф-художници могат и печелят от творчеството си като правят изложби в галерии и музеи, а също и чрез утвърдената в маркетинга търговска употреба на снимките (за реклама) и използването им като илюстративен материал към публикации.

1.3.1. Дискусии върху разбирането за фотографията като художествено средство и експериментална практика

От времето на изобретяването си, фотографията е въввлечена в дебат за това дали това механично средство може да произведе изкуство. С нейното разпространение, възниква спорът, дали фотографията е изкуство или не, оформят се две мнения, които дават двете водещи линии на развитието ѝ и в момента.

Спецификата на художествения език на фотографията се съдържа в самото ѝ название – тя е именно *светлотис* (в превод от старогръцки „фотография” означава „рисуване със светлина” → φωτός (phōtos) – „светлина” и γραφή (graphé) – „пиша, рисувам”).

1.3.2. Първи опити в утвърждаването на художествения статут на фотографията. Композиционна фотография (техниката, наречена още комбиниран (триков) печат)

С по-интензивното развитие на фототехниката започват и първите стъпки в усвояването на артистичния изказ. Камерата вече е в състояние да улови мигове, които често са неповторими. От тук започва формирането на собствения език и специфика на художествената фотография.

В развитието на художествената фотография приложение намират т. нар. специални техники, които може да се каже, че идват от стремежа изображението да се доближи до живописата и графиката, или от проникването на другите изкуства във фотографията. Години след нейната поява, тя е приемана като един своеобразен начин на рисуване и по тази причина ранните ѝ фотографски произведения напомнят на живописата. В началото подражанието е несъзнателно, но по-късно се превръща в целенасочена система, която достига връхната си точка в периода на пикторализма. Първоначалното въвеждане на термина *пикторализъм* е свързано с труда на **Хенри Пийч Робинсън** (1830–1901) „Живописният ефект във фотографията” (“Pictorial Effect in Photography”), издаден през 1869 година.

Подобно на Робинсън, **Рейландър** пише често и увлекателно за фотографията, защитавайки я като средство за правене на „високо” изкуство. За Рейландър именно интелектуалният и творчески труд на художника превръща една снимка от механичен запис на света в произведение на изкуството: „Аз разглеждам изкуството като начин да направя идеята видима. Ако мога да направя една идея видима на снимка [...] това е произведение на изкуството, независимо дали го създавам с помощта на камерата или на молива. Визията на художника, а не естеството на материалите, прави продукцията му произведение на изкуството”⁴. Настоявайки да бъде разбран положеният труд – независимо дали при педантичния монтаж на композитната снимка или при изобразяването на самия художник – Рейландър заявява правото на фотографията да има статут на изкуство.

Рейландър обаче не е първият, който комбинира отделни негативи в едно фотокопие. В средата на 50-те години на XIX век френският фотограф **Гюстав Льо Гре** (1820–1884) показва своите морски пейзажи, които отпечатва върху един и същ лист хартия от два отделни негатива – единият експониран за морето, другият – за небето.

В заключение може да се каже, че специалните техники са се създавали и се създават от връзката на фотографията с изобразителните изкуства. Това е така, защото в зависимост от значението, което фотографията има в обществото, тя се видоизменя – в началото се стреми да си спечели място между изкуствата, да отговаря на най-съвременните им тенденции. А връзката между тях не само, че не отслабва, но с времето фотографията придобива желан статут – става равноправна.

1.3.3. Характеристика на художествената фотографска практика

От началото на XX век художествената фотография посяга към специалните техники от позицията на своята специфика. Тя непрестанно търси

⁴ O.G. Rejlander: ‘What photography can do in art’, in *The Year-Book of Photography and Photographic News Almanac*, London 1867, p. 50.

форми за обогатяване на изказа си, които да служат за повишаване на емоционалното ѝ въздействие, за нейното по-широко приложение.

През 20-те и 30-те години на ХХ век множество нетрадиционни форми и техники процъфтяват изведнъж. Абстрактните фотограми, фотомонтажите, съставени от фрагментирани изображения, комбинацията от фотографии с модерна типография и графичният дизайн на плакати и на страници на списания – всички те са аспекти на това, което **Ласло Мохоли-Над** (1895–1946) описва като *Ново виждане*, вкоренено в технологичната култура на ХХ век.

Други фотографи, като **Аугуст Зандер** (1876–1964) и **Алберт Ренгер-Патч** (1897–1966), наблягат на строгата обективност, основана на внимателното наблюдение на детайлите.

Във Франция сюрреализмът е гравитационен център за авангардната фотография между войните. В творбите на **Ман Рей** (1890–1976) и **Морис Табард** (1897–1984) употребата на техники като двойна експозиция, комбиниран печат, монтаж и соларизация поражда хармония между съня и реалността.

Ангъс Макбийн (1904–1990) – успешен сценичен фотограф в Лондон, изработва майсторски портрети на актьори в техните коронни роли, както и почудновати измислици, включително коледни картички (фотомонтажи), които изпраща на близки приятели.

В края на Втората световна война илюстрираните списания изплуват като културна сила, дори по-мощна, отколкото преди войната. Способността на списанията да доведат зрителя до самото място на действието и да запълнят ненаситното желание на обществото да разбере мащаба на световните събития, подхранват непрекъснато нарастващата индустрия на визуалната информация. И така през 1947 г. **Анри Картие-Бресон**, **Робърт Капа**, **Дейвид „Чим“ Сиймор** и **Джордж Роджър** основават фотографска агенция „Магнум фотос“⁵.

Докато фотографите от „Магнум“ гледат към света навън, друга група европейски фотографи обръща поглед навътре. Начело с **Ото Щайнер** (1915–

⁵ Department of Photographs. Photojournalism and the Picture Press in Germany. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, October 2004: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/phpp/hd_phpp.htm> (02.02.2020).

1978), движението, известно като „Субективистична фотография” (“Subjective Fotografie”), изтъква способността на фотографа да предава на обекта си лично и естетическо значение чрез фотографски средства – перспективата и снимачната точка; използването на едър план; тоналното решение; обезличаването на темата чрез негативен печат и соларизация; както и експериментирането с експонационното време. Подобни техники наблягат на ролята на художника да придаде допълнителен смисъл на снимката отвъд фактическата реалност на обектите пред камерата. Въпреки че това по начало е вярно за цялата творческа фотография, „Субективистичната фотография” извежда този принцип като основна цел.

В своята „Художествена фотография” (1978) Васил Кацев пише за езика на фотографския изобразителен метод и неговото богатство. Той посочва специфичните белези на художествената фотография, обособяващи я в отделна изобразително-творческа категория, която е прието да се нарича *фотоизкуство*⁶.

1.4. Фотомонтаж – общи характеристики в различните му прояви

Пръв и най-смайващ пример за фотомонтаж е „Двата начина на живот” (1857) на **О. Г. Рейландър** (1813–1875). За композицията на тази сложна алегория за предимствата на трудолюбието пред безделието, той използва над тридесет отделни негатива. Няма как да не споменем и британския учен **Франсис Галтън** (1822–1911), който през 1877 г. започва експериментите си с комбинирани снимки в опит да очертае наследствеността и расовите характеристики. През 1932 г. пък **Джон Хартфийлд** (1891 – 1968) комбинира рентгенография на гръден кош с популярна тогава снимка на Хитлер. Разбира се, примерите са много, също както и въпросите, свързани със закономерностите на композицията, изграждането на творбите и на отделните им елементи, както и проблемите на формата.

⁶ Кацев, Васил. *Художествена фотография*. С., Държавно издателство Техника, 1978, 5.

1.4.1. Естетическа характеристика

Фотомонтажът представлява композитно фотографско изображение, направено или чрез залепване на отделни фотоотпечатъци, или на части от един, чрез последователно експониране на отделни образи върху един лист фотохартия, или чрез едновременно експониране на съставните части на изображението като се наслагват негативи. През 80-те години на XIX век съпоставянето на отделни изображения чрез последователни експонации става модерно в *комбинирания печат*, особено под формата на изкуствено създаден групов портрет. Субективните, фрагментирани, потенциално абсурдни качества на тази съпоставка се използват от художниците дадаисти от началото на XX век.

Всъщност колажната техника има своите предшественици в лицето на кубистите и футуристите, но независимо от техните опити, дадаизмът развива една нова форма на колаж. Неговите антиестетически практики имат преди всичко обществено-политически подбуди. В своя стремеж да разграничат метода си на работа от опитите на предхождащите ги течения в изкуството, дадаистите дават названието *фотомонтаж* на такъв колаж, който включва преди всичко фотографски изображения.

Използването на монтажа за политически цели отличава **Джон Хартфийлд** от останалите авангардни артисти, които работят с тази техника.

1.4.2. Типология на разновидностите

Съществуват различни видове фотомонтаж – пише Васил Кацев – **според техниката на създаването, според видовете обекти** (събитиен, портретен, празничен и карикатурен фотомонтаж), както и **според сюжетно-идейния подход**. Въз основа на друг критерий – **според предназначението и целта в практиката** – се различават политически, рекламен и забавен фотомонтаж⁷. Действително, много различни са и методите на фотомонтажа (според техниката на създаването): **лепен монтаж (колаж), прожекционен (светлинен) монтаж,**

⁷ Кацев, В. Цит. съч., с. 141.

по метода на „сандвича“⁸ и комбиниране на изброените методи. Янка Кюркчиева ги представя обстойно в своята статия „Фотомонтажът – техника и възможности“ (1981)⁹. Впоследствие, освен вече изредените по-горе похвати, като логично продължение на технологичния прогрес, се появяват и други методи, които са описани по-нататък в текста на дисертацията.

1.4.3. Демонтаж

Важно е да се отбележи, че когато на една снимка ѝ бъде отнет някой нейн елемент, е налице реципрочният вид на фотомонтажа – т. нар. *демонтаж*. Във всеки случай, като жанрове и форми на фотожурналистиката, фотомонтажът и демонтажът е редно да бъдат явни за зрителя. Той трябва да се досеща, че е използван монтажен трик, за да се постигне преследваната цел.

1.4.4. Визуални особености на фотомонтажа – интерпретиране на образа

Дискусията за това как виждаме и интерпретираме тези нови образи започва с разбирането на фотомонтажа и установяването на най-малко четири параметъра: степен на прозрачност на компонентите; очертания на обектите; местоположение в пространството и ред на полагане на слоевете. След това можем да се заемем с тълкуването, особено на тези необичайни визуални особености, и едва тогава да преминем към въпроса за употребата.

1.5. Фотоколаж – стилкови насоки и тематични особености

Ако приемем, че *колажът* представлява комбиниране на парчета от разнообразни материали, тогава основната част от това, което дадаистите наричат фотомонтаж е просто колаж, макар и използващ основно фотографии, изрязани от вестници, списания и каталози от онова време. Терминът *фотоколаж* може да е подходящ за такива произведения.

В наши дни изрязването и залепването често се извършва дигитално и затова се използва терминът *дигитален колаж*. Цифровият носител дава

⁸ Метод на „сандвича“ предполага едновременно копиране от два негатива чрез наслагането им един върху друг.

⁹ Кюркчиева, Янка. *Фотомонтажът – техника и възможности*. – Българско фото, 1981, №6, с. 9 и с. 24.

възможност на колажа да бъде безтегловен, така че да не се налага всичко да се залепя към подложка, която да го крепи и да няма нужда от лепило (откъдето колажът взема името си)¹⁰.

Много полезно би било да се отграничи колажът от фотомонтажа (така както е определен в подглава 1.4.). Съществената разлика е, че фрагментите, комбинирани в колаж, запазват отделна визуална идентичност. Основното композиционно отношение е съпоставянето, а не сливането и появата, както при фотомонтажа. Пространството на колажа е много абстрактно, рядко има реалистични рамки, докато при фотомонтажа слетите образи някак си обитават един-единствен свят.

1.5.1. Фрагментарна конструктивност. Дейвид Хокни, Джон Стезакър

Колажите се различават според това дали в рамката са поставени само няколко фрагмента, които извикват в нас общия порив да ги свържем; дали тези части са организирани около централно изображение; или дали са многобройни и сбити до краен предел или пък се изливат като каскада, обикновено пресичайки формата под тях. Тези различни композиционни схеми са съществени за разбирането на колажите. Отделните художници са склонни да се концентрират върху един тип.

Британският художник Дейвид Хокни (р. 1937 г.) започва да прави снимки през 1970 г., като временно изоставя основното за него средство – живописата, за да изследва възможностите на това, което той нарича „сглобки” (на англ.: *joiners*), композитни изображения, направени от множество фотографски отпечатьци. Неговите „сглобки” се отказват от едноточковата перспектива на традиционната снимка в полза на изображение, съдържащо струпване на отделни гледни точки.

Колажите имат фрагментарен характер. Парчетата са части от нещо друго, понякога доста разпознаваеми, друг път разграничаващи се само по произход. Може да се каже, че фрагментът повлича със себе си своя първоначален контекст.

¹⁰ Понятието *колаж* идва от френския глагол “coller”, който означава „лепя, залепям”.

Апроприацията в изкуството и в историята на изкуството се отнася до практиката на художниците да използват в своите творби вече съществуващи предмети или изображения с лека промяна на оригинала.

Художникът-концептуалист и апроприатор **Джон Стезакър** (р. 1949, Великобритания) е известен със своите колажи, повлияни от сюрреалистите, и създадени от вече съществуващи (намерени) изображения, манипулирани и съчетани в нова хармония. В поредицата му „Филмов портрет”, започната през 80-те години на ХХ век, отрязъци от лица от фотопортретите на филмови звезди се наслагват върху други, за да създадат смущаващи хибриди.

Разбира се, не всички фрагменти са семантично натоварени и обогатени или са избрани по тази причина. По-скоро можем да опишем визуално/семантична скала: някои фрагменти са богати на културно кодиране и нюанси, други се използват, като че ли главно заради тяхната форма или структура.

1.5.2. Фото-колаж и монтаж за плакати и други печатни рекламни медии

Скоро след изобретяването ѝ, техниката на фотомонтажа намира приложение в рекламата и в политическата пропаганда.

Докато все още е в родината си, **Сезар Домела** (1900–1992) е самоук художник, а след Първата световна война се премества в Швейцария, където е силно повлиян от кубизма и руския конструктивизъм. Малко след като се мести в Берлин, той попада под въздействието на холандското движение „Де Стийл”.

Преминаването на Домела към фотографското изкуство (по-специално фотомонтажа) и съответната промяна в стила му характеризират курса, който много европейски и руски авангардни художници поемат между двете световни войни. Това пренасочване им дава възможност да разпространяват сред много по-широка публика експерименталния авангарден стил, който да подготви визията на модерното светоусещане. Това допълнително може да помогне да се обясни защо Домела насочва творческите си търсения към рекламата.

Ранният фотомонтаж има дълготрайно въздействие върху последващата история на рекламата. Трябва също така да признаем значението на по-

иррационалните композиции, вдъхновени от дадаизма, които процъфтяват през 20-те и 30-те години на XX век и след това се вливат в общата визуална култура, от която бъдещите поколения творци черпят вдъхновение.

През 20-те години на XX век **Паул Шуитема** (1897–1973) и **Пиет Зварт** (1885–1977) използват нова типография и фотография по чисто конструктивистки начин и стават родоначалници на модерния холандски графичен дизайн. Паул Шуитема е пионер в областта на фотомонтажа за хранителната промишленост.

Александър Родченко (1891–1956) съчетава двете медии в образ, който е механичен и линеен (фотоплакат от 1924 г.). Текстът с големи главни букви е ясен и четлив. Жената на снимката, която извиква руската дума за „книги“, е Лиля Брик, член на кръга на конструктивистите. Нейният образ е манипулиран и интегриран в смелия дизайн. Естетиката на непосредственото общуване, илюстрирана с плаката на Родченко, е характерна за официалното съветско изкуство от този период и се използва не само за плакати, но и за политически списания, корици на книги и други видове пропаганда.

Родченко преподава във ВХУТЕМАС („Висши художествено-технически работилници“) в Москва – руския еквивалент на немската школа „Баухаус“. Идеалите на „Баухаус“, където **Херберт Байер** (1900–1985) получава художественото си образование, се отразяват съответно в творческите дейности, с които той се занимава. Именитият художник се интересува от фотомонтажа. Използва тази техника за собствената си творческа работа, но също така и в рекламата, което отчасти е причина за утвърждаването на фотомонтажа като ключов рекламен визуален стил през 30-те години на XX век.

Хърбърт Матер (1907–1984) е известен със своята новаторска употреба на фотомонтаж във визуалната комуникация. В средата на 30-те години Матер прави туристически плакати за Националния туристически информационен център в Цюрих, Швейцария. Тези плакати са сред най-ранните ефикасни приложения на фотомонтажа.

Елзе Зимон – Ива (1900–1942) открива своя неповторим визуален език някъде между рекламните клишета и модернистичната експресия на своето време. Нейното влияние може да се види в творбите на **Хелмут Нютън** (1920–2004) и във фрагментацията на образа при **Ги Бурден** (1928–1991), а наследството ѝ не може да бъде поставено в рамки.

Жермен Крул (1897–1985) е пионер в областта на авангардния фотомонтаж, фотокнигата и фотожурналистиката и е вярна както на рекламата, така и на художествената фотография.

През 30-те и 40-те години на ХХ век модната фотография се придържа към сюрреализма с голямо удоволствие, като въвежда разединяващата визия на колажа сред преобладаващите тенденции. И все пак, по време на великата епоха на фоторепортажа, сетивността на колажа – комбинирането на неща, които обикновено не вървят заедно, промяната на начина, по който изглеждат и по който се съчетават – остава на заден план и се практикува от шепа фотографи.

През ХХ век художниците започват да използват мащаба и да показват пространството по начини, освободени от законите на линейната перспектива, за да внесат нова динамика в работата си. При печатната реклама „страницата има свой собствен пространствен свят, не в буквалния смисъл – като илюзия за действителните разстояния между представените елементи, а в смисъл, че в нея мащабът на изображението и текста са в пластична и смислова връзка”¹¹.

Както човек търси пространствен порядък и създава единно пространство чрез взаимовръзки на силите на пластичността, така той търси също и смислов ред и изгражда от служещите за указания различни асоциативни връзки едно общо, смислено цяло. Свързването по асоциация носи идеята, че различните елементи може и да споделят нещо общо, но вероятно нямат определена логическа връзка и следователно принуждават зрителя да успокои напрежението между разнородните части, придавайки им смислена конфигурация. **Дьорд Кепеш** (1906–2001) открива тази революционна практика в колажа, фотомонтажа, филмите и рекламата. „Рекламното творчество проправя път за

¹¹ Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. Chicago: Theobald, 1944, 71.

експериментирането с реалистични изображения в комбинация с чисто пластически елементи и словесни форми”¹².

Изкуството на рекламата заема челно място в развитието на тази потенциално полезна нова визия поради нейната освободеност от традициите и поради нуждата да се овладее напълно епохата на машините чрез обяснение и популяризиране на нейните продукти. Фотомонтажът, в частност, е отговор на необходимостта при рекламата да се покажат едновременните, взаимосвързани функции на машините, което „натуралистичната фотография” не е в състояние да направи.

1.5.3. Фото-колаж и монтаж в полето на артистичната фотография

По повод дебата за традиционния срещу илюстративния стил във фотографията, справедливо е да се отбележи, че има най-различни похвати, нагласи, резултати и набори от умения, необходими при използването на тези две доста различни форми.

Фотографията е гъвкаво средство, способно да се разгърне в много посоки.

Едно от големите предимства на колажните и монтажните техники във фотографията е, че ни позволяват да създадем невероятни изображения, чието единствено ограничение е нашето въображение.

ГЛАВА II. Основни моменти в развитието на фотоколажа и фотомонтажа в европейското изкуство през втората половина на XX век

През втората половина на XX век в европейското изкуство се преплитат различни идеи и артистични тенденции. Всяко десетилетие има свой характерен облик с твърда опора върху постигнатото и дръзки експерименти с художествената форма. Това, което прави най-силно впечатление обаче, е колажът – техниката, която обхваща почти всичко. В тази връзка е достатъчно само да споменем книгата „Колажът: създаване на модерно изкуство” / “Collage: The Making of Modern Art” (2004) на Брандън Тейлър, която разглежда цялостно

¹² Пак там, 207 [Ibidem, 207].

теоретичните внушения и политическите послания в изкуството на XX век, обяснявайки как процесът е тясно свързан с останалите революционни промени в художествената практика. Тази книга обхваща многото разклонения на колажа, включително асамбляжа, монтажа, фотомонтажа и деколажа.

Техниките за фото-колаж и монтаж непрекъснато се актуализират от авторите по изненадващи и неочаквани начини. Някои осъвременяват изображения от миналото с традиционните техники, докато други интегрират в своята практика новите възможности, открити от дигиталния софтуер.

2.1. Фото-колажни и монтажни похвати в изкуството през 50-те години на XX век – обща характеристика

Средата на XX век е значим период, обозначаващ геополитическите промени в Европа и началото на множество нови културни и социални движения. Появил се в средата на 50-те години във Великобритания и скоро след това в Америка, *попартът* започва като бунт срещу доминиращите модели в изкуството и културата и традиционните възгледи за това, какво трябва да бъде изкуството.

За предвестник на британското попарт движение се счита артистичната група от радикални млади художници, писатели и критици, които се събират в Института за съвременни изкуства (ICA) в Лондон през 50-те години на XX век, наречена „Независимата група” / “The Independent Group (IG)”.

Джон МакХейл (1922–1978) е един от водещите членове на групата, който ги запознава с най-новите технологии и участва в дебатите по отношение на покултурата.

През 1955 г. МакХейл получава едногодишна стипендия за изучаване на теория на цветовете и индустриален дизайн в Йейлския университет в САЩ. Когато се завръща в Англия, той донася със себе си куфар, пълен със записи, списания и изложбени каталози. Въпреки че интересът на „Независимата група” към американската популярна култура предшества пътуването на МакХейл, материалите, които той донася, представляват основен източник за

някои от групата. Например, изображения от неговата колекция са използвани във „Втора група“¹³ на изложбата „Това е утрешният ден“ в Лондонската галерия „Уайтчапъл“.

Списанията предоставят материал и за поредица от фигуративни колажи, направени от МакХейл между 1956 и 1958 г., в които колажът е използван не като сатира, както е било при дадаистите, а като метафора на модерния градски живот. Визуално тези колажи са тясно свързани с колажите на **Найджъл Хендерсън** (1917–1985) от средата на 50-те години, например „Глава на мъж“ (“Head of a Man”, 1956).

Найджъл Хендерсън е един от основателите на „Независимата група“. „Глава на мъж“ е направена от привидно нахвърляни снимки на зеленчуци, овъглени дървета, камъни, листа, обувка и надраскана стена. Хендерсън започва като прави по-малък колаж, който заснема и увеличава. След това добавя още фотографски изрезки и боя. Накрая заснема наново и допълнително увеличава творбата, за да създаде този плътно наслоен образ.

Практиката на съставяне на изображение от фрагменти от други изображения се наблюдава в направения от МакХейл анализ на живота в градска среда и тенденциите в модерните медии да се „напластяват символи“ (така Лорънс Алоуей перифразира думите на Джон МакХейл в каталога „Иконата на естетиката на потреблението“¹⁴, стр. 32).

Експериментите с фотомонтаж в британския попарт започват още през 1947 г. с “BUNK!” (1947–52) на **Едуардо Паолоци** (1924–2005), поредица от 54 творби, съставени от намерени или взети от американските списания снимки. „Какво прави днешните домове толкова различни, толкова привлекателни?“ (1956) на **Ричард Хамилтън** (1922–2011) обаче е творбата, с която британският попарт става известен за света. Всъщност именно творчеството на Паолоци и Хамилтън поставя въпроса как да се класифицира фотомонтажа.

¹³ МакХейл подрежда „Втора група“ заедно с художника Ричард Хамилтън (1922–2011) и архитекта Джон Фолкър (1927–1972).

¹⁴ McHale, John, Lawrence Alloway, Reyner Banham, and Richard Hamilton. *The Expendable Icon: Works by John Mc Hale : May 12-July 8, 1984, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.* Buffalo, N.Y.: The Gallery, 1984, p. 32.

2.2. Миксмедиални техники във фотографията – 60-те години на XX век

Попартът достига своя връх през 60-те години на XX век, а негов източник на вдъхновение са рекламната и развлекателната индустрия. Казано накратко, „постмодернистките“ му отговори са породени от онези характеристики, които отказват да се приспособят в рамките на съществуващите критични норми във формализма и реализма.

Видна фигура в попарт движението е **сър Питър Блейк** (р. 1932 г., Великобритания). В основата на творбите му е неговият интерес към образите от популярната култура, които изпълват колажите му. Емблематичният албум на „Бийтълс“ „Оркестърът на Клуба на самотните сърца на сержант Пепър“ / “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, издаден през 1967 г., е може би най-известната обложка на албум за всички времена. Изображението, използвано за корица на албума представлява колаж от известни личности.

Прави впечатление, че попартът подчертава трудностите, пред които са изправени историците, когато се опитват да категоризират изкуството като цяло, тъй като рано или късно една техника органично се припокрива с друга (фотомонтаж и колаж в дадения пример).

Мимо Ротела (1918–2006) е един от най-значимите художници на своето време. Той изобретява нови техники, за да превърне традиционното платно във фотографска повърхност, пространство за наслявяване, отпечатване и изследване на това, което може да бъде изображението. В своите „Фотографски емулсии“ (“Photo Emulsions”) художникът експериментира с отпечатването на снимки върху канава, а в т. нар. „Артипос“ (“Artipos”) – с наслявяване и препечатване на вече съществуващи изображения във вестници и други популярни медии. Тези творби, изпълнени в смесена техника, представят културата на потреблението (възникнала в Италия след войната), чрез многослоен монтаж.

Ротела е активен на международната художествена сцена от 50-те години нататък. Постепенно преминавайки отвъд чистата естетика на композицията, през 1963 г. италианският художник се потапя в техническата сфера на

фотомеханичното възпроизвеждане, вместо да използва намерени плакати заради тяхното съдържание и символната стойност на техните изображения. Творчеството на Ротела се свързва с движението “Мес-Арт”, като същевременно се развива паралелно с търсенията на майсторите на американския попарт, сред които са неговите съвременници **Робърт Раушенбърг** (1925–2008), **Анди Уорхол** (1928–1987) и други.

Изключително интересен е методът на работа на чешкия поет и художник **Иржи Коларж** (1914–2002). Неговото творчество възниква от политически натоварената атмосфера на централноевропейския авангард през 50-те и 60-те години на ХХ век. От около 1959 г. Коларж се фокусира най-вече върху визуалните изкуства, особено върху различни експериментални форми на колаж. Неговите творби съчетават прецизно изрязани, съединени и намачкани репродукции на различни произведения на изкуството, а понякога включват и предмети от ежедневието, като ножче за бръснене, за да създадат нови форми на колаж – много от тях използват шаблони на ленти, създаващи *оп арт*¹⁵ ефекти.

За сравнение, в края на 50-те и началото на 60-те години на ХХ век американските фотографи преоткриват наново документалната традиция.

Когато говорим за многообразието на фотомонтажа, можем да дадем пример с полската фотография. Именно в Полша по онова време множество автори се стремят да разширят границите на средството като манипулират изображенията и комбинират снимките си с други материали. През 60-те години в полския град Торун процъфтяват артистични групи, насърчавани от академичната общност на университета „Николай Коперник”. Една от най-значимите от тези групи е фотографският колектив, известен като „Нула-61” (“Zero-61”)¹⁶.

¹⁵ *Оп артът* е водещо направление в живописата през 60-те години на ХХ век, което използва геометрични форми за създаването на оптични ефекти. Водещи фигури са Виктор Вазарели (1908–1997) и Бриджит Райли (р. 1931 г., Великобритания).

¹⁶ Името е получено от годината на основаването на групата, 1961 г., и включва естетическото изискване на членовете да се започне от нулата. В желанието си да отхвърлят всякакво влияние и традиционните форми, те се опитват да започнат отново от нулата.

Различните участници споделят пространството на фотолабораторията, експериментират с техники и показват резултата от работата си заедно. Те са осъзнато бунтарски настроени и се ангажират да оспорят журналистическата, документална фотография, популярна в Полша по това време. Творчеството им се характеризира с игриво отношение към фотографията и често експериментират с техники и процеси.

Подходите, използвани от членовете на „Нула-61”, са най-разнообразни, а резултатът от експериментаторските им усилия често е визуална поезия. **Войчех Брушевски** / Wojciech Bruszewski (1947–2009) често надрасква негативите си, **Антони Миколайчик** / Antoni Mikołajczyk (1939–2000) използва множество експозиции, а и почти всички други създават различни видове фотомонтаж. Някои правят монтажи като поставят различни негативи заедно, а други – комбинират фрагменти от отпечатъци, които снимат отново, за да създадат усещането, че са едно цяло.

Важно е да се отбележи още един съществен момент, а именно артистичната акция „Скок в празното пространство” на **Ив Клайн** (1928–1962, Франция), широко известна чрез емблематичния фотомонтаж, създаден от фотографите **Хари Шънк** (1924–2006, Германия) и **Янош Кендер** (1937–2009, Унгария).

Ролите, изпълнявани от дуото *Шънк-Кендер*, се променят в зависимост от проектите. В някои случаи Шънк-Кендер работят като документалисти, като заснемат хепънинги и пърформанси, а в други са сътрудници, работещи заедно с други художници, за да реализират произведения на изкуството чрез фотография.

През октомври 1960 г. **Клайн** наема **Шънк** и **Кендер** да направят поредица от снимки, пресъздаващи скок от прозорец на втория етаж, за който художникът твърди, че е изпълнил по-рано през годината. За да завърши илюзията, че е способен да полети, Клайн разпространява фалшива брошура, с която да ознаменува събитието в парижките будки за вестници.

2.3. Традиционни методи на фото-колаж и монтаж. Явлението дигитална фотография – 70-те години на ХХ век

Технологичната трансформация на фотографията е естествено следствие от нейната посредническа функция. Подмяната на аналогов с дигитален (или по-точно: аналогово-цифров) процес се реализира на няколко етапа и на различни технологични нива: това на записа, обработката и предаването на данни.

2.3.1. Поява на цифровата фотография

Развитието на дигиталната фотография води началото си от средата на ХХ век, когато са създадени първите цифрови технологии. През 1957 г. **Ръсел Кирш** (1929–2020) изобретява дигиталния скенер и създава първото сканирано и едновременно с това дигитално изображение.

Голям принос в науката имат и **Уилард С. Бойл** (1924–2011) и **Джордж Е. Смит** (р. 1930 г., САЩ), които през 1969 г. изобретяват първия сензор, способен да регистрира изображения, превръщайки светлината в цифрова информация. Първата цифрова камера е сглобена през 1975 г. от инженера **Стивън Сасън** (р. 1950 г., САЩ), работещ в „Ийстман Кодак“ (“Eastman Kodak”). Няколко години по-късно – през 1989 г., Сасън и колегата му **Робърт Хилс** създават първия цифров огледално-рефлексен фотоапарат.

Дигиталните инструменти бележат промяна във възприемането на фотографията, което влияе върху предназначението на монтажа днес, тъй като изображенията могат да бъдат манипулирани незабележимо. През модернизма фотографията има документален и неотменим характер, а колажът дава възможност за свързване на различни събития, които предполагаемо са се случили. С появата на цифровата фотография обаче зрителите започват да се чудят за действителния ход на събитията в пространството и времето.

2.3.2. Концептуална фотография

С фотокниги като „Двадесет и шест бензиностанции“ (“Twentysix Gasoline Stations”) на **Едуард Руша** (р. 1937 г.) художниците се завръщат към фотографския запис в смисъл на обикновен списък или бюрократична регистрация. Концептуалистите отиграват различни начини за използване на

фотографията, например научна фотография, хронофотография, криминална фотография, илюстрация, фоторепортаж и така често иронично правят критичен анализ на тези начини на употреба.

Докато те се позовават на повърхностната баналност на фотографията, концептуалната фотография, която се появява приблизително по същото време като концептуалното изкуство, разчита на своята документалност, т.е. на възпроизводимостта и обективността на средството. В този контекст връщането към автоматичен запис означава възможно най-доброто техническо качество, съчетано с оттеглянето на фотографа в полза на обекта. Тази е формулировката в предговора на каталога на изложбата „Нова топография. Снимки на променен от човека пейзаж” (1975) по начин, който посочва пътя напред¹⁷.

2.3.3. Класически практики на фотомонтаж и фотоколаж

До 70-те години на XX век фотомонтажът е възприет от редица видни личности. Художниците, в това число **Питър Кенард** (р. 1949, Великобритания) и **Линдер Стерлинг** (р. 1954, Великобритания), създават композитни произведения, свързани чрез идеята за социален протест и политика на идентичността.

Фотомонтажът изиграва изключително важна роля за формирането както на съветското изкуство, така и на съветската пропаганда. Техниката е политизирана през 1924 г., само година след публикуването на фотомонтажите на Александър Родченко – илюстрации към поемата на Владимир Маяковски „За това” (“Pro eto”, 1923 г.).

В Съветския съюз между 40-те и 60-те години, а и по-късно, фотомонтажът не е забранен или подменен, но до голяма степен е подложен на ретуширане, както например в произведенията на следвоенния майстор на политическото изкуство **Александър Житомирски** (1907–1993). Впоследствие е можело да бъде свободно копиран на ръка от анонимни карикатуристи в списания или върху плакати.

¹⁷ Виж в: Adams, Robert, and William Jenkins. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester, N.Y.: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

Независимо дали разглеждаме произведение на Житомирски или копие, изображението е смущаващо неясно: не сме сигурни какъв е източникът на репродукцията – рисунка по снимка или ретуширан фотомонтаж. Когато през 60-те и 70-те години на XX век фотографските изложби стават често срещани, много „художествени“ фотографии (натюрморти, портрети и други) се показват като „високо изкуство“, но без рамка, подложка или стъкло; те просто са залепени върху парчета дебел картон, като ясна препратка към тяхната постмедийна същност.

Съветското неконформистко изкуство никога не е съществувало като школа или хомогенно движение с естетическа програма, а включва много отделни стилове. Като цяло колекция „Нортън и Нанси Додж“ отразява и документира невероятния обхват и забележителните постижения на новосъздаденото движение, насочено към нетрадиционните произведения на изкуството, свързани с фотографията.

Някои художници-неконформисти, включени в колекция „Додж“, в това число **Анатолий Брусилowski** (р. 1932 г., Украйна), **Вагрич Бахчанян** (1938–2009, Армения), **Геннадий Гуцин** (р. 1940 г., Русия) и **Алексей Левченко** (р. 1948 г., Украйна), се обръщат към колажа. Те използват съществуващи изображения и фотографии на други художници само като отправна точка, като материал за по-нататъшни манипулации. Снимките, които са лесно достъпни от множество източници, включително всекидневници и различни списания, могат с лекота да бъдат приложени към различни видове основи и по този начин са особено подходящи за включване в колажи. Съпоставянето на разнородни елементи се харесва на художниците-неконформисти, които често използват колажи и фотоколажи, за да правят социални и политически изявления.

През 70-те години на XX век архитектурата и градоустройството дават нов импулс за развитието на фотоколажа. Например, през 60-те и 70-те години възстановяването на следвоенните централни градове на Германската демократична република (ГДР) като Берлин или Йена далеч не е приключило. Така правителството на ГДР започва да възлага на своите най-добри национални

архитекти да нахвърлят редица новаторски предложения за обновяване на градската среда в актуалния за времето си „интернационален стил”. Отпечатъците от тези визии за модерните градове на ГДР оживяват на хартия в поредицата от ръчно изработени колажи на графичния дизайнер **Дитер Урбах** (р. 1937 г.). Неговите хартиени пространства изпълняват функцията, която 3D анимацията и фотореалистичното компютърно изобразяване имат днес – да дадат контекст на планираните проекти по отношение на размера, формите, материалите и желаното местоположение.

Най-общо казано, през 70-те и 80-те години на XX век фотомонтажът се радва на значителна популярност в Европа. В Чехословакия например техниката се използва от редица фотографи, включително **Ярослав Ръслер** (1902–1990) – един от пионерите на чешката авангардна фотография.

Един от най-открояващите се чешки фотомонтажисти е **Ян Шплихал** (1929–2019). Редица от неговите творби разкриват интереса му към трансценденталното, някои са откровено християнски (като серията „Катедрали”), други са по-общи. Сред най-известните му серии е „Пейзажи”, където той ефектно използва мултипликация и изместване на мотиви на брегове, скали, вкаменелости и дървета.

От друга страна, комбинацията от различни специални техники и фотомонтаж със стари намерени негативи, често с видими следи от повреда, е използвана в серията „Монтажи” (1963–2002) на **Хенри Прибик** (р. 1944 г.). Различните методи на *фотографска археология*, интерпретиращи снимките на други, рядко се използват в Чехословакия, а същевременно са относително често срещани в чужбина – например в произведенията на **Йежи Левчински** (1924–2014) и на **Кристиан Болтански** (р. 1944 г.), който използва повторно всякакви любителски и семейни снимки в своите инсталации с фотографии, които често са концентрирани върху Холокоста.

2.3.4. Модна и комерсиална фотография

Особено интересен момент в сферата на въпросите за фотографията е фактът, че границата между изкуство и реклама е много тънка, щом става дума за модна и комерсиална фотография.

Модните фотографии често черпят вдъхновение от авангарда. В следвоенния период, например, фотографи като **Ервин Блуменфелд** (1897–1969) отразяват акцента върху опростяването и абстракцията, както се вижда в корицата му от 1950 г. за списание „Вог”, където лицето на модната икона Джийн Пачет е изобразено с едно обаятелно око, червени устни и изкуствена бенка.

Именно попартът обаче оказва най-голямо влияние върху света на модата. Успоредно с възхода на младежката култура от 60-те години на XX век, дръзките цветове на попарта и неговият акцент върху очарованието на консуматорството повлияват съвременния моден дизайн и фотография.

През 70-те години на XX век модата се превръща в израз на човешката индивидуалност. Тук само ще вметнем, че французинът **Пиер Молине** (1900–1976) маниакално документира чрез фотографиите си своите лични фантазии в средата на 60-те години. Тези изображения са „рециклирани” в края на десетилетието като изходен материал за сложните и чувствени фотомонтажи, които той създава по време на безбройните часове усърдна работа в тъмната стаичка.

Клайв Ароусмит (р. 1949 г., Великобритания) става популярен в разгара на Бийтъл-манията. Първата му работа в сферата на модата е да снима модните ревюта на Кралския колеж по изкуствата. Впоследствие, открил новата си любов – изкуството на модната фотография, Ароусмит снима за известни списания в Лондон, като „Нова” през 60-те, „Харпърс енд Куин” и британския „Вог” през 70-те.

По-късно Ароусмит продължава да работи в този жанр, но е също толкова известен и със своите снимки на музиканти и знаменитости като Мик Джагър и Деймиън Хърст. Особено впечатляващи обаче са изображенията с многократно

мултиплицираните образи на музиканта и член на „Бийтълс“ сър Пол Маккартни и на покойната му съпруга Линда Маккартни.

За сравнение, зад Океана ексцентричният фотограф **Бил Кънингам** (1929–2016) води хроника на дрехите, които хората носят в ежедневието си и на приеми във „висшето общество“. За някои от своите фотографии Кънингам умело използва техниката на двойната експозиция.

В наши дни можем лесно да създадем снимки с двойна експозиция, използвайки редактиращите образа програми, но в миналото това е било сложно. Навремето двойните експозиции се правели при заснемане на изображението върху фотографския филм. Вместо фотоплаката да бъде сменена или фотофилмът да се навие напред, се е заснемала друга експозиция, така че да се насложи в камерата.

2.4. Фотоколаж и фотомонтаж – фокус върху 80-те години на XX век

Техниките, разработени от Джон Хартфийлд през 20-те и 30-те години на XX век, все още се използват от съвременни художници като **Клаус Щек** (р. 1938, Германия) и **Питър Кенард** (р. 1949, Великобритания). И двамата намират фотомонтажа за идеално средство да се информира обществото незабавно и ефективно за социалната и политическата несправедливост.

Германският графичен дизайнер **Клаус Щек** е виден политически фотомонтажист и основна фигура в ранното агитпроп (агитация, пропаганда) движение, което се утвърждава в бившия комунистически блок. Неговите произведения включват пощенски картички, етикети и рекламни листовки, насочващи към огромен брой граждански теми, включително екология, политическо лицемерие и свобода на словото.

От друга страна, през 80-те години на XX век Питър Кенард използва фотомонтаж, за да привлече вниманието към ескалиращата надпревара във въоръжаването, като най-известните му творби са свързани с Кампанията за ядрено разоръжаване (CND).

През втората половина на ХХ век предизвикателството за всички художници идва от тоталитарния политически режим, наложен от комунистите след Втората световна война и продължил до 1989 г. Сред страните от комунистическия блок културната политика на Полша е достатъчно либерална, за да позволи да съществуват независими форми на изкуството, и това от своя страна създава стабилна основа за творческа работа. Като се опират на традицията на авангарда и развивайки т. нар. *неоавангард*, художниците се противопоставят на исканията на държавата за реализъм в изкуството. Това се възприема и от значителна част от фотографите.

През 80-те години на ХХ век артистичният живот в Полша отново е подложен на силен политически натиск. Фотографите документират стачки и демонстрации, напомнят на хората за корупцията на режима в предишните години и в същото време стават част от феномена на експресивните изкуства, които се връщат към традициите на авангарда, подправен с елементи на постмодернизма.

Друга тенденция в полската фотография, започнала през 80-те години на ХХ век и наречена *елементарна фотография*, е творчеството на художници, дълбоко отдадени на изучаването на природата. Те залагат основно на непосредственост и прецизност в представянето на природните състояния. Обикновено използват старомодни широкоформатни камери и дори *пинхол фотография*. Въпреки факта, че от време на време се появяват снимки в стил, напомнящ за по-ранни епохи, все пак това до голяма степен е съвременна тенденция, реакция срещу сухотата на концептуалните тенденции във фотографията.

Тази тенденция следват **Станислав Вос** (1951–2011) и **Павел Жак** (р. 1965 г.), които често режисират своите снимки и използват фотомонтаж. Техният стил би могъл да бъде описан като *неопикторалистичен* поради вниманието им към естетическата композиция на техните творби, които излъчват неподправена чувственост.

В своето творчество, фокусирано върху фотографията, **Жоан Фонткуберта** (р. 1955 г., Испания) оспорва авторитета на средството като изследва субективността на истината и възприятията. Неговите творби поставят под въпрос догмите на медиите, технологиите, академичните среди, света на изкуството и науката, както например във фотокнигата „Тайната фауна” (“Fauna Secreta”)¹⁸, в която създава архив от реалистични документи, описващи измислени растения и животни (като крилата маймуна с рог на еднорог), които той представя като автентичен научен каталог.

Всъщност постмодернистичните фотографии често изобразяват режисирани или измислени ситуации, които засягат значими теми. Творци от цял свят създават сложни фиктивни картини, черпейки по различен начин от историята на изкуството, киното, модата и рекламата. Част от тези фотографии, както и някои други започват да използват компютърни монтаж за изграждане на сложни илюзии, доближавайки творчеството си до фантазните образи, измислени от художниците.

От друга страна, *апроприацията в изкуството*¹⁹ се превръща в една от най-объркващите и провокативни стратегии, използвани от художниците през 80-те години на XX век и след това. Фотографията е неразделна част от този метод, като най-ефективния инструмент, който позволява на художниците да придобият, заемат, откраднат или копират по друг начин съществуващи изображения.

Един от първите, които комбинират цветни филми – **Ян Дибетс** (р. 1941, Холандия) – възприема философски подход към заснемането на пейзажа. Дибетс отправя предизвикателство към стандартните модели на фотографско изображение, като показва своите снимки в серия решетки и като създава форми от множество изображения, съединени заедно.

От началото на 80-те и през 90-те години, **Гилбърт Прош** (р. 1943 г., Италия) и **Джордж Пасмор** (р. 1942 г., Великобритания) създават многобройни

¹⁸ Известна още като „Фауната на д-р Амайзенхауфен” (“Dr. Ameisenhaufen’s Fauna”).

¹⁹ Повече за *апроприацията в изкуството* виж в: Warren, Lynne. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 3-Volume Set, New York; London: Routledge, 2006, p. 46.

поредици от пищни, широкоформатни монтажи на снимки. Тези произведения се характеризират с изключително ярки цветове и насложени черни решетки.

През 80-те се използват компютри за създаването или промяната на фотографски изображения и се развенчава мита за способността на средството да улови „истината“ веднъж завинаги. Докато в Европа **Матиас Венер** (р. 1953 г., Германия) копира себе си върху известни снимки от вестниците, отвъд Океана **Лин Хершман Лийсън** (р. 1941 г., САЩ) прави, така че главата ѝ да се превърне във фотоапарат. Повечето от тези художници произхождат от видеоарта и използват отделни кадри в комбинация с компютърни изображения за подобна на филм виртуална реалност, определяща рамките за манипулиране на човешкото тяло през 90-те години на ХХ век: **Инес ван Ламсвеерде** (р. 1963 г., Холандия) разменя предната и задната част на тялото, докато **Ангъни Азиз** (р. 1961 г., САЩ) и **Сами Кухър** (р. 1958 г., Перу) – „**Aziz+Cucher**“, затварят всички телесни отвори (очите, носа и устата).

В заключение може да кажем, че фотомонтажът, както всеки монтаж, носи безспорна и неразгадаема *двойственост*. Този явен дуализъм – напрежението между конструкцията и елемента, залегнало в основите на монтажа – е едновременно негово противоречие и характерна черта.

2.5. Общи тенденции и процеси от последното десетилетие на ХХ век

В края на 80-те до началото на 90-те години на ХХ век, кураторите на изложби, теоретиците на изкуството и медийните теоретици започват да изследват значението на технологията за създаване на цифрови изображения за статута на фотографията и нейното практикуване.

Изложбата „Цифрова фотография: заснети изображения, неуловим спомен, нов монтаж“ / “Digital Photography: Captured Images, Volatile Memory, New Montage”, която през 1988 г. вероятно е първата, която подхваща темата за цифровата фотография в контекста на изкуството, прави препратка към авангарда от 20-те и 30-те години. Произведенията с изображения и текст, които се представят предимно под формата на обикновени компютърни разпечатки, са

сравними по техника с монтажите на дадаизма, сюрреализма и конструктивизма: По същия начин както *аналоговите* колажи се състоят от фрагментирани снимки и текстове с различен произход, компютърните произведения разкриват и техните принципи на изграждане – контрастното наслагване на разнороден материал.

Вдъхновен от творчеството на Джон Хартфийлд, който създава силно сатирични фотомонтажи през междувоенния период, **Томас Руф** (р. 1958 г., Германия) започва да създава квазиполитически плакати от съществуващи материали. Той съзнателно имитира графичния и колажен стил на руските пропагандни плакати от 20-те и 30-те години на XX век, но използва дигиталните технологии, за да създаде своите изображения.

Интернет

Наред с цифровите технологии, Интернет променя коренно подхода към изображенията, писмените материали и до известна степен – колажа. Изведнъж пресата и издателствата вече не са единствените, които разпространяват съдържание (срещу заплащане). Всички хора могат да създават, разпространяват и достигат до информацията безплатно.

Сканиране

Появата на средствата за дигитална обработка и записване на изображения, както и използването на компютърен софтуер за редактиране на словесно и визуално съдържание, променя драматично обхвата на действие при колажа. Един такъв процес, който капсулира преминаването от механично към цифрово репродуциране, е *сканирането*.

Робърт Раушенбърг (1925–2008, САЩ) е пионер в използването на скенери в по-късните си творби. Много съвременни художници, като например **Риа Патриция Рьодер** (р. 1983 г., Германия), следват тази традиция на смесване на аналогови и цифрови изображения чрез сканиране.

Артистични практики

В дебатите около технологичната промяна във фотографията от аналогова към цифрова се поставя акцент главно върху коренната разлика между химичния

и електронния процес и се обсъждат онези артистични практики, които показват изключителната степен на този прелом.

Холандските фотографи **Инес ван Ламсвеерде** (р. 1963 г.) и **Винууд Матадин** (р. 1961 г.) са неделима част от модната и художествена сцена от 90-те години на ХХ век. От самото начало те използват цифрова обработка и деформация.

Към края на ХХ и началото на ХХІ век, новите фотографски и цифрови технологии позволяват допълнителни нововъведения. Тази еволюция е очевидна в концептуалните дигитални фотомонтажи на **Андреас Гурски** (р. 1955 г., Германия) и **Джеф Уол** (р. 1946 г., Канада).

Беате Гютшов (р. 1970 г., Германия) пък заснема пейзажи със средноформатен аналогов фотоапарат, след което конвертира изображенията в цифрови файлове. Впоследствие от този архивен материал тя изгражда нови пейзажи във *Photoshop*, като за основа на тяхното пространствено разположение и структурно-композиционна постройка използва принципите на пейзажната живопис.

От друга страна, **Жорж Рус** (р. 1947 г.) превръща изоставени сгради или такива, които предстои да бъдат разрушени, в изумителни видения от цветове и форми. Рус предпочита да показва своите снимки в голям формат, така че зрителите да участват в творбата и да изживеят по вълнуващ начин усещането за пространство. Неговите *симулирани фотомонтажи* са особено характерни и разпознаваеми.

Същевременно в края на ХХ век все повече художници започват да използват реципрочния вид на фотомонтажа – т. нар. демонтаж. Кулминацията на тази тенденция е поредицата „Заличени линчувания“ (“Erased Lynching”) на **Кен Гонзалес-Дей**, която спомага да се информира обществото за историята на линчуването в Калифорния, а също така да се задълбочат познанията за историята на линча в цяла Америка.

В заключение може да кажем, че днес чистото съотношение между цифрово и аналогово оборудване насочва към окончателния триумф на

дигиталната фотография. По-голямата част от новите изображения, правени по света, се заснемат, предават и ползват цифрово.

ГЛАВА III. Приложение и подходи за интерпретация на *фотоколажа* и *фотомонтажа* през втората половина на XX век

В настоящата глава, разделена на съответните подглави, се изследват различните подходи в създаването на фото-колажи и монтажи през втората половина на XX век. Общите процеси и тенденции в европейското изкуство са изведени през емблематични фотографии и художници, които чрез творчеството си ни дават възможност да обхванем от възможно повече ъгли и страни разнообразието от стилове и методи на работа. Тези артистични практики, свързани с колажните и монтажните техники във фотографията, са тематично обособени в няколко направления: връзката *фотография – текст*; попарт и концептуално изкуство; полиграфия и фотография; рекламна фотография; и дигитална фотография.

3.1. Връзката *фотография – текст*

По отношение на фотографията, *cartes-de-visite*²⁰ и още първите фотоинтервюта, които **Гаспар-Феликс Турнашон** (1820–1910) прави през XIX век, заемат позицията, че текстът има пояснителен характер спрямо снимката. По подобен начин фотографиите си взаимодействат с текста почти до началото на постмодернизма. Всъщност, отношението между фотография и текст става проблематично през втората половина на XX век. Линията на развитие на връзката образ – текст поставя един от големите въпроси в съвременната култура, а именно: за художественото произведение като висша степен на синтез и интеграция.

²⁰ **Carte-de-visite** – визитка, с фотографски портрет, рамкиран върху нея.

3.2. Фотомонтажът като специфичен език в попарта и концептуалното изкуство

Особеностите на изкуството на всяка епоха се намират в тясна причинна връзка с обществените настроения, които се изразяват в нея – става дума за дълбоката връзка и единство, което съществува между живот, общество и изкуство.

В основата си фотомонтажът е конфигуриран така, че визуално да открие посланието като създаде нов смисъл чрез комбиниране на различни изображения, които са избрани с определена цел. Той се развива като визуално изкуство, симбиоза между текст и образ, която търси нов формат, за да бъде извън вече съществуващата концепция.

3.2.1. Мултипъл изкуство. Мултипъл изображения

Около 1955 г. художниците **Жан Тингели** (1925–1991) и **Яков Агам** (р. 1928) представят идеята си за много големи, на практика неограничени, серии на произведения, които могат да бъдат продадени много евтино. Смята се, че те са въвели термина *мултипъл* (*multiple*) за такива творби, които са направени с помощта на индустриалните процеси. Първите *мултипли* (*multiples*) в крайна сметка са произведени в Париж през 1962 г. и оттогава голям брой художници създават *мултипъл изображения*.

Изявяването чрез отпечатъка е тема, вдъхновила редица художници, които използват разнообразни техники и творят в различни художествени направления.

3.2.2. Творците на попарта, използващи фотографията като средство за представяне на масовата култура

Изложбата „Гова е утрешният ден” (“This is Tomorrow”), открита през 1956 г. в Лондонската галерия „Уайтчапъл”, очертава непознати дотогава хоризонти за бъдещи художествени търсения. За нея **Ричард Хамилтън** (1922–2011) – пионер на британското попарт движение, създава колажа „Какво прави днешните домове толкова различни, толкова привлекателни?”, направен от изрязани главно от американски списания илюстрации.

Творбите на английските поп-художници, включително и тези на Ричард Хамилтън, показват, че всички те приемат индустриалната култура и вплитат нейни аспекти в изкуството си по своеобразен начин.

Терминът, въведен в Англия от **Лорънс Алоуей** (1926–1990), е създаден като описание на масовите комуникации, по-специално, но не само – на визуалните. Това е експанзионистична естетика, която цели да свърже изкуството с изкуствено създадената среда на 50-те години.

Около 1960 г. фотографията започва да прониква все повече през добре поддържаните граници, разделящи изразните средства на изкуството.

В началото на десетилетието **Робърт Раушенбърг** (1925–2008) започва да прехвърля фотографски изображения от вестници директно върху своите платна (чрез ситопечат) в аранжировки, подобни на ребус. Художници като Раушенбърг адаптират в това неоавангардно творчество шоковата тактика на дадаизма и на колажисти като германеца **Курт Швитерс** (1887–1948) – от епохата на Първата световна война – към новия следвоенен контекст на Америка като свръхсила.

Друг художник, който отпечатва фотографии върху платното си посредством копринен ситопечат, е **Анди Уорхол** (1928–1987).

Експериментирайки с фотографията, **Дейвид Хокни** (р. 1937 г.) прави известните си фотоколажи с полароиди и моментални снимки, оформени в решетка, изтласквайки двуизмерността на фотографията до краен предел, като фрагментира монокулярното виждане на камерата и активизира зрителя в процеса.

3.2.3. Концептуално изкуство и фотография

В своя книга от 1966 г., озаглавена „Всяка сграда на ивицата на залеза” / “Every Building on the Sunset Strip”, **Едуард Руша** (р. 1937 г.) обединява отделни снимки на всяка прегъвка, за да създаде разгънатата версия на самата улица.

Идеята за свързване на произведението на изкуството директно с каналите за разпространение и реклама, обуславя неизбежната му съдба като стока и

достига най-често цитираната си употреба при **Марта Рослър** (р. 1943, САЩ) в поредицата ѝ „Хауз бьютiful“²¹: Да заведеш войната у дома”.

Във фотографията концептуализъмът се асоциира с изработването на образни секвенции, изразяващи представата на автора за някакво въображаемо събитие в поредица от етапи на развитие на действието. Тези секвенции изобразяват добре подготвена и старателно режисирана сцена, появила се първо във фантазията на фотограф-художника.

3.2.4. Място и роля на фотомонтажа при иновативните тенденции през визирания период

В попарта и концептуалното изкуство фотографията служи не просто като инструмент за създаване на документи, но и като средство за моделиране на авторовото разбиране за природа, история и култура. Не са малко художниците, ангажирани с интереса на попарта към консуматорското потребление или онези, свързани с концептуалното изкуство, които използват фотомонтажа и/или фотоколажа като средство за поставяне на социални въпроси и за изказване на политически позиции. Техните произведения сочат към определено нов език в художествената практика.

3.3. Полиграфия и фотография

Разработването на различни фотомеханични процеси, достигнало върховата си точка с полутоновия печат, преобразява както създаването, така и възприемането на снимките.

3.3.1. Фотомеханични процеси на печат

За да се установи мястото на фотографията в културата като универсален и осъществим метод за визуална комуникация, е било необходимо да се намери начин за механично отпечатване на снимките.

През 50-те и 60-те години на XIX век фотографите и печатарите разработват редица фотомеханични процеси, като използват фотографски

²¹ Списание “House Beautiful”.

изображения за изработването на плочи чрез повече или по-малко традиционни средства – *фоторелеф*, *фотогравюра*, *фотолитография* – заедно с някои нови идеи като *колотицията*. Ранните им успехи идват постепенно и в началото най-ефективните резултати се получават при малките тиражи. Основната трудност при постигането на тонално вярна репродукция е поддържането на качествено изображение в достатъчно голям тираж, така че да отговори на изискванията на издателите. Най-ранните опити са фокусирани върху методите на дълбокия печат, отпечатването от издълбана или гравирани повърхност.

Многобройните начини на правене на изображения се запазват в продължение на десетилетия, тъй като експериментите и подобренията карат фотографите, печатарите и издателите да работят с това, което е налично и най-подходящо за нуждите им. Измежду по-ранните процеси *колотицията* и *фотогравюрата* остават в употреба през XX век и днес художниците използват тези красиви процеси за креативни оригинални отпечатьци. Техните изключителни репродуктивни качества вдъхновяват усъвършенстването и крайния успех на т. нар. *решетки* за три- и четирицветен печат на полутонни изображения (технология за печатане на текст и изображения, наричана още *процесен печат*), за дълбок печат (*ротогравюра*) и за *офсетова литография*, доминиращия процес в наши дни. Всички тези усилия, в различните им нюанси на употреба, променят доминиращата визуална структура от щрихова към тонова и правят възможен големия обхват на днешната визуална култура.

3.3.2. Визуална култура и комуникация

В наши дни изследванията на визуалната култура разглеждат ролята, която играят образите в комуникацията, възприемани и тълкувани често при липса на текст. Действително филмът, телевизията и Интернет достигат до милиони с послания, основани на изображения, а не на думи. Някои биха отдали тази визуална революция единствено на камерата, забравяйки необходимостта от посредник, чиято роля изиграват печатните изображения и тяхното влияние в медиите.

3.3.3. Снимката като *мултипл* изображение

Комбинацията от механично възпроизвеждане и производствен процес, основан на разделението на труда, прави снимката подходяща за серийно производство през XIX век. В същото време обаче твърде лесното копиране на снимката като продукт се превръща в проблем: юридическият спор относно авторските права върху снимките започва от рекламната фотография, която трябва да предпази от неправомерно използване продуктите си. Това, от друга страна, може да бъде постигнато само чрез признаване, че фотографиите са също и произведения, създадени от *творчески субект*. Именно рекламните фотографии от XIX век са тези, които проправят пътя към облагородяването на фотографията като изкуство.

3.3.4. Фотомонтаж и типофото

В началото на XX век постепенно назрява идеята да се разместват фрагменти на публикувани в печата снимки, да се разполагат на различни нива и да се „монтират“. Комбинацията от фотографски изображения или фрагменти от различни източници, събрани в една композиционна рамка – т. нар. **фотомонтаж** – може да бъде постигната чрез многократни експонации върху едно парче фотографски филм или хартия или чрез техниката на изрязване и залепване на вече експонирани снимки, популяризирана от дадаистите Хана Хьох и Джон Хартфийлд и от съветския художник Густав Клуцис. Освен това, тази композиционна рамка може да обхваща дори цяла страница от книга или периодично издание, в които графичното съпоставяне на отделни изображения и текстови елементи създава ефект на монтаж.

Преломният момент в теоретизирането на фотомонтажа, белязан от публикуването на „Живопис, фотография, филм“ (“Malerei, Photographie, Film” / “Painting, photography, film”) на Ласло Мохоли-Над през 1925 г., съвпада с промяната в самия фотомонтаж – от по-затворения свят на изкуството до по-широката сцена на масовата култура. Съответно в Западна Европа широката обществена достъпност, комуникативен потенциал и възпроизводимост на фотомонтажа и типофотото гарантират нарастващото им използване в

рекламната култура, а в Съветския съюз добиват известност, обслужвайки политически цели.

Роман Чешлевич (1930–1996) е един от най-добрите художници-плакатисти от втората половина на XX век, чиито артистични предпочитания включват плакати, типография, фотография и фотомонтаж. Художникът е вдъхновен – особено в по-късния му творчески период – от руския конструктивизъм от 20-те години на XX век и от полската група „Блок”. Чешлевич използва значителното увеличение при полутоновия процес и ефекта на огледалния образ при копиране и създава *оп арт* впечатление, за да накара плакатите си да изглеждат триизмерни, трептящи и пулсиращи. Той разчита също и на очарованието на колажа и фотомонтажа след като съзира техния иновативен и завладяващ потенциал, от който майсторски се възползва.

Пйетер Братинга (1931–2004) се нарежда сред водещите фигури, спомогнали да се възроди холандското майсторство – в графичния дизайн през следвоенния период, особено през 50-те и 60-те години на XX век. Братинга съдейства за изграждане на съвременните концепции за „функционален цялостен дизайн”, който предлага отличителни системи на проекти с единна визуална идентичност за представяне на фирми, държавни агенции и културни институции. „Човекът зад дизайна” / “The man behind the design” (1960) е плакат, проектиран от Братинга и създаден за холандската поща. Това е едно от най-емблематичните му произведения, изградени на монтажен принцип. Използваната техниката е офсетова литография.

3.3.5. Сериграфия

С оглед на разглежданата тема, тук задължително трябва да посочим една от основните технологии за печат, която понастоящем има много широко приложение. *Ситопечатът*, наричан още *сериграфия*, е разработен около 1900 г. и първоначално е използван в рекламата. През 50-те години на XX век художниците започват да използват тази техника.

Художници от 60-те години на XX век, особено американците **Анди Уорхол** (1928–1987) и **Рой Лихтенщайн** (1923–1997), използват ситопечат, за да

включат в своите произведения изображения от медиите, докато в Европа художници като **Ален Жаке** (1939–2008) и **Герд Винер** (р. 1936 г., Германия) използват изключителната възможност на техниката да създава широкоформатни отпечатъци.

Ситопечатът е подходящ за различни цели и може да се използва за печат върху множество видове материал като текстил и пластмаса. От друга страна, дигиталният печат може да се използва за почти всичко, което го прави много лесен за персонализиране, и е по-бързата алтернатива на ситопечата.

Дигиталният печат е въведен сравнително наскоро заедно с първите дигитални печатни преси, представени в началото на 90-те години на XX век. През годините намира все по-широко приложение във фотографията.

3.4. Фотоколаж и фотомонтаж в полето на изразните средства на комерсиалната фотография

В света на визуалните медии терминът *монтаж* се отнася до комбинацията от две или повече изображения, с цел да се създаде нов смисъл чрез тяхното взаимодействие. Безспорно, общата тенденция на фотомонтажа да проектира въображаем свят е служила и служи много добре на целите на модата и рекламата.

Най-често монтажът в рекламата приема една от следните три форми²²: **свързване на продукт с изображение; сравняване или противопоставяне на едно изображение с друго; комбиниране на части от предмети в едно изображение.**

²² Позоваваме се на установените от Пол Месарис (Paul Messaris) типологически различия между основните композиционни похвати при проектирането и оформлението на фотомонтажа в рекламата.

3.4.1. Ролята на фото-колажа и монтажа за визуално въздействие в рекламата

В свое изследване на визуалните метафори в рекламата²³ **Лампръс Гюзепас** и **Маргарет Хог** анализират реакциите на зрителите към два вида дизайн: *съпоставяща композиция* и *синтезираща композиция*. Гюзепас и Хог използват термините *съпоставяне* и *синтезиране* за тези два начина на свързване на компонентите на визуалната реклама. Синтезираните дизайни предизвикват по-положителни реакции, както към рекламите, така и по отношение на продуктите в тях. Освен това, изводите от изследването показват, че синтезираните дизайни повече ангажират зрителя и мисловно. Гюзепас и Хог обаче установяват, че има граници, в които синтезираните композиции в рекламите са от полза. Ако компонентите на изображението са твърде несъвместими, синтезираната композиция може да стане объркваща и да се окаже по-трудна за възприемане от зрителите в сравнение със съпоставящата композиция.

3.4.2. Приложение на компютърната графика за създаване или дооформяне на образите в печатните медии и рекламите

Съществен момент от развитието на фотомонтажа е появата на дигиталните технологии за обработка на изображението. Разработването на мощни и евтини хардуерни устройства, съчетано с големия напредък при инструментите за редактиране и създаване на съдържание, допринасят за създаването на компютърно генерирани изображения с ненадминат реализъм.

Най-общо казано, компютърно генерираните изображения (CGI) представляват компютърна графика. Тъй като компютрите са широко използвани, както за генерирането, така и за обработката на изображения, CGI са навсякъде – от рекламни билбордове до кино продукции и фотография.

²³ Gkiouzepas, L. and Hogg, M. K. *Articulating a New Framework for Visual Metaphors in Advertising: A Structural, Conceptual, and Pragmatic Investigation*. *Journal of Advertising*, 40, 1 (2011): 103-120.

За продукти или опаковки, които не могат да бъдат произведени навреме за пускането на пазара, продажбите или търговията на дребно, компютърно генерираните изображения предлагат гъвкава и икономична алтернатива или допълнение към традиционната фотография. Те могат да покажат много по-комплексно тези характеристики на продукта, които иначе би било невъзможно да бъдат снимани.

В заключение можем да кажем, че от самото му възникване, фотомонтажът има тясна и добре документирана връзка с рекламата. Той не цели да представи някаква част от света около нас, по-скоро синтезира начина, по който нещо може да изглежда или бихме си представили, че изглежда. Това му предопределя изключително съществена роля в рекламната индустрия.

3.5. Създаване на цифрови изображения – фотография и принт. Възможности за манипулиране на образа, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники от втората половина на XX век

Все повече автори използват дигиталните технологии като инструмент в творческия процес. В някои случаи тяхното изкуство носи отличителните характеристики на цифровия носител и отразява именно неговия език и естетика. В други случаи използването на технологията е толкова изкусно, че е трудно да се определи дали художественото произведение е създадено чрез цифрови или аналогови процеси.

3.5.1. Дигиталните технологии като инструмент

Съществуват някои основни характеристики, присъщи на цифровия носител. Една от главните е, че той дава възможност за множество манипулации и майсторско комбиниране на различни форми на изкуството, което може да доведе до размиване на различията между тях. Поставянето в нов контекст чрез заемки или колажиране, както и взаимоотношенията между копие и оригинала също са отличителни характеристики на цифровия носител.

3.5.2. Фотография и печат

Днес филмът и плаката често все още са предпочитано средство в много от класическите жанрове на фотографията. Световна тенденция е, че интересът към старите процеси нараства, като това се отнася и до фотографския отпечатък. От друга страна, цифровата обсебва масовата фотография, която се практикува в ежедневието, включително и в репортажа. Леснопостижимият дигитален образ привлича вниманието и на все повече художници, които често прибягват до фотографските техники и дигиталните разпечатки в своите произведения.

Действително цифровите изображения, изградени от пиксели, оказват огромно влияние върху визуалните изкуства през последните тридесет години. Дигиталната фотография доминира над филмовата, а филмите, записани цифрово и показани на цифров монитор или проектор, са все по-често срещани.

Създаването на цифровите изображения е обширна област, която включва и произведения, създадени или манипулирани дигитално, но след това отпечатани по традиционния начин, както и изображения, които са създадени без използването на цифрова технология, но след това са отпечатани чрез дигитален процес.

3.5.3. Приложение на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство

След като фотографията в значителна степен прониква на територията на „високото изкуство”, фотографите започват да я използват, като се обръщат към това, което музеите и университетите традиционно не разглеждат – обществените медии. В края на краищата, повечето хора ежедневно са засипани със снимки от телевизията, вестници и списания, а не са запознати или не се интересуват от академичния дебат дали това средство с толкова приложения в практиката е способно на същото експресивно влияние като живописиста. Информирането на това поколение е и прецедентът, създаден от **Джон Хартфийлд** (1891–1968) и **Александър Родченко** (1891–1956), които използват вече съществуващи изображения, текст и графичен дизайн, за да предадат политически и лични послания чрез творби, които не са замислени непременно като изящно изкуство.

След появата на дигиталните технологии редица автори задълбочено работят в тази посока. Пример за това е творчеството на **Барбара Крюгер** (р. 1945 г., САЩ).

Вътрешна основа на дигиталната фотография е манипулирането на видимите неща и факти с цел увеличаване на визуалното въздействие на изображенията. Дигиталната фотография като че ли заличава дистанцията между фотографиране и рисуване. Изведнъж фотографи и художници започват да съчетават действителни изображения с компютърна графика.

В своите ситопечати „Те са навсякъде” (2002) и „Татуирано синьо” (2002) **Карл Фъдж** (р. 1962, Великобритания) дигитализира и манипулира изображенията на играчка робот от аниме и polegнало голо тяло. Отпечатъците се разгъват като деконструирани цветни полета със зашеметяващ калейдоскопски ефект.

3.5.4. Технически възможности, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники след появата на дигиталните технологии за обработка на изображението

Фотографското манипулиране е познато явление в дигиталната ера. В действителност желанието и решимостта да се промени заснетият от камерата образ са толкова стари, колкото самата фотография – само методите са се променили.

В началото на 90-те години на XX век компютърът замества ръчните техники като доминиращо средство за редактиране на снимки. Дигиталните технологии се използват за съставяне на различни видове художествени образи, наслагване или сливане на изображения. Компютърът променя традиционните техники за колажиране по такъв начин, че достоверността на изображението вече се явява реалистична вероятност.

Дигиталната платформа увеличава достъпността до визуалните материали – изображенията могат лесно да бъдат цифровизирани и са достъпни за копиране или разпространение. Чрез тези форми на моментална възпроизводимост понятията за автентичност и достоверност претърпяват дълбоки промени.

Технологичните нововъведения от втората половина на XX век и необятните им възможности откриват пред ползвателите на цифрова и фотографска техника широко поле за действие. Импулсът на колажа може да бъде доловен в повечето режисирани фотографии, в които доминират ирационалните съпоставки. Всъщност всяко отклонение от обикновения реализъм може да се разглежда като повлияно от колажа. Независимо дали колажираме пред камерата или сливаме слоеве в редактиращата образа програма, основният стремеж за обединяване на различни елементи в ново цяло е един и същ.

3.6. Компютърно генерирани изображения (CGI) – нова визия във фотографията

Инициалите *CGI* означават „компютърно генерирани изображения” и се отнасят до всяка форма на визуално изразяване, която използва цифров носител. Най-общо казано, *CGI* е дигитален образ, който може да интегрира фотографии, снимки на изпълняващи роля актьори пред зелен фон или триизмерни (3D) изображения, както и всякакви други, генерирани с цифрови технологии.

Поради това, че е толкова универсален, този начин се използва в множество индустрии, като се прилага към всеки тип изображение – било то статично или движещо се. Естествено, *CGI* е предпочитано средство от много професионалисти за създаване на фотомонтажи. Тази технология позволява да се смесват фотография с 3D изображения, както и да бъдат интегрирани всичките елементи на композицията чрез използването на програми, които съчетават светлина и текстура. Резултатите са наистина удивителни и е изключително трудно да се разбере кои части идват от различни източници.

Най-общо казано, художниците умело използват дигиталните технологии като инструмент в творческия процес, а колажните и монтажните техники във фотографията намират все по-често приложение.

ГЛАВА IV. Колажни и монтажни техники в българската фотография от 50-те години до края на XX век

Фотографията е богата на изразни средства и предлага много възможности, необходима е само смелостта да се експериментира. Преди да насочим вниманието си изцяло към колажните и монтажните техники в българската фотография от втората половина на XX век обаче, е съвсем логично да направим кратък обзор на нейната обща история. Във връзка с това ще се позовем на **Петър Боев** (1912–2004), тъй като наложените от него представи нямат аналог в изследването на историята на българската фотография. Двете му книги, посветени на родното ни фотографско изкуство (едната за периода 1856–1944, а другата – за 1945–1995), предоставят обобщена и значителна по своя обем информация. Предложеният в настоящата глава по-общ исторически преглед на българската фотография до известна степен се основава на (и препреща към) втората част на „Фотографското изкуство в България” – тази за периода 1945–1995 година²⁴.

Най-напред трябва да се отбележи, че периодите на развитие на българската фотография до голяма степен зависят от политическата обстановка. През 1951 г. фотографията е одържавена и развитието ѝ е поставено на „социалистически” основи.

В преломен момент се превръща „Втората национална изложба на българската художествена фотография” през 1963 година. Тогава за първи път на фотоизложба е представена актова фотография.

Важно е да отбележим също, че през 1962 г. България е приета в „Международната федерация за фотографско изкуство” (FIAP)²⁵. Така, съвсем естествено обмяната на опит със страните членки на FIAP поражда във времето все по-силно желание да се надраснат домашните ограничения и критерии и да се доближат международните. Всъщност периодът от 1960 до 1970 г. е наситен с

²⁴ Боев, П. *Фотографското изкуство в България. Част II.: 1945-1995*. Български художник, С., 2000.

²⁵ На френски: *Fédération Internationale de l'Art Photographique*.

творчески прояви – лични и колективни, национални и международни, както и редица технически и творчески промени.

В началото на 70-те години започва да израства едно ново поколение, което се утвърждава и продължава своите изяви и през 80-те – **Петър Абджиев** (р. 1936 г., Варна), **Деяна Стаматова** (1941–2001) и други.

Скъсването с традицията и липсата на приемственост между старо и ново пък отличават периода от 1980 до 1990 година. Нека обаче направим едно уточнение, че делението на фотографията по десетилетия е условно, тъй като творческите процеси не са рязко разграничени по време, а по-скоро преливат един в друг.

През периода 1980–1990 г. в българската фотография се появява ново поколение. Сред талантливите творци, които ѝ придават съвременен и дори модерен облик, ярко се откроява **Станка Цонкова** (р. 1952 г., София), позната на българските фотографски среди като **Уша**. През цялата си активна творческа дейност тя работи в областта на фото-колажа и монтажа.

Обособяването на творческите фотографски групи е друго интересно явление, което непременно трябва да отбележим (Пловдивска група; Варненската група „Прибой”; Благоевградската група; фотографската група „Казанлък – 85”; софийските фотографи пък се представят индивидуално, а не като обособена група). Организационно те се свързват с **Клуба на фотодейците** към „Българска фотография”, който ги подпомага материално, но без да влияе върху техните творчески изяви.

4.1. Фотографията като самостоятелно изкуство в България

Активно фотографията започва да изпълнява художествени задачи в началото на ХХ век [фотографи като **Георги Стоянов Георгиев** (1881–1959)]. През периода на социализма към художествената (наричана още творческа) фотография няма особен идеологически интерес, респективно натиск. По-голям е контролът върху фотожурналистиката.

Творческата фотография се развива около **Клуба на фотодейците**. Той организира няколко събития през годината, открили постиженията и авторитетите в българската фотография. Сред тях е „Международна седмица на фотографията” в Пловдив – първият фотофестивал в България, включващ в програмата си изложби, пленер и теоретичен семинар. От 1982 г. край морето започва да се провежда и „Фотоваканция”. Трябва да споменем и салоните за експериментална фотография, за фотохумор, за рекламна фотография и за еротична фотография.

През 30-те години на ХХ век фотографията се намества сред изобразителните похвати при плаката. Първоначално тя се настанява плахо – с приложения и фотомонтажи, а по-късно – като самостоятелно изразно средство. Така фотографията заема своето място в приложната графика, а художниците-плакатисти започват да черпят от опита на майсторите на средството, което им принася голяма полза.

Петър Абаджиев (р. 1936 г., Варна) е един от авторите, които се насочват към експерименти. Той прибегва до различни техники като колаж, монтаж и назърненост.

Друг изявен автор е **Деяна Стаматова** (1941–2001). Тя е водеща в актовата фотография. Фотографката отдава голямо значение на работата във фотолабораторията, а експериментите ѝ впечатляват с изискан естетически вкус.

Непременно трябва да споменем и **Такор Кюрдиян** (1946–1997), чиято многообразна дейност го поставя сред най-ярките имена в нашето съвременно изкуство. Той работи като оператор, театрален и балетен фотограф, а от 1980 г. до кончината си създава свои собствени експериментални техники за отпечатване на човешки тела върху фотохартия, които нарича „образи на архетипове”. Фотографът-експериментатор използва като „инструмент” за създаване на изображения човешкото тяло, което се докосва директно до фотографския материал. Кюрдиян полива с проявител голи женски тела, които след това отпечатва върху фотохартия с подходящи за целта размери. Естествено, тук

мисълта ни се отправя към френския художник **Ив Клайн** (1928–1962), който използва голи модели като „живи четки” – т. нар. от него *антропометрия*²⁶.

Най-общо погледнато, провежданите в продължение на няколко години фотоваканции, международните седмици на фотографията в Пловдив, както и изложбите в Националната художествена галерия (НХГ), галерията на Съюза на българските художници (СБХ) на ул. „Шипка” 6, галерия „Макта”, галерия „Ата-Рай” и Френския културен институт в София постепенно налагат „снимката” като равнопоставена част от българското съвременно изкуство.

Големият пробив идва през 1994 г., когато НХГ не само показва, но и откупува българска фотография. Става въпрос за изложбата „Съвременна българска творческа фотография”.

След падането на социализма музеи и колекционери започват да купуват българска фотография, откриват се и нови възможности като международни конкурси и стипендии. Швейцарската правителствена фондация за култура „Про Хелвеция” и фондация „Център за изкуства Сорос” подпомагат и стимулират множество проекти (например, изложбата „Съвременна българска творческа фотография” е реализирана благодарение на активното съучастие и финансовата подкрепа на фондация „Про Хелвеция”, отдел „Културни връзки Изток–Запад”).

4.2. Функционални взаимодействия между фотографията и изобразителното изкуство в България през визирания период

По въпроса за резултатите от взаимодействието между изобразителното изкуство и фотографията в България настоящото изследване се позовава на

²⁶ Първата презентация на *антропометрии* на живо се състои през 1960 г. Моделите се намазват със синя боя и следвайки указанията на художника притискат телата си до платно или парче хартия, за да оставят отпечатащи.

Катерина Гаджева²⁷, Станка Цонкова (Уша)²⁸, Силвия Иванова²⁹ и Соня Станкова³⁰.

Важен момент, който трябва да отбележим, е принципното разделение между фотографите, от една страна, и художниците, използващи фотография в творчеството си, от друга.

Особено внимание заслужава новото фотографско поколение от края на 90-те, което в онзи момент е в процес на изграждане. Според Боев „крайният индивидуализъм на повечето от новите фотографи се превръща в субективизъм, в който проличава една тенденция, характерна за модерната живопис – примитивизъм”³¹. Като положителен знак обаче остава стремежът им да се придържат към основното кредо на модернизма – стремежът към създаването на собствен стил и пластически език и това да се изобрази околният свят така, както самият автор го вижда и усеща, но при всички случаи да бъде искрен. Впоследствие фотографите се насочват към по-конкретни смислови и естетически позиции, към изясняване на противоречията между национално и интернационално и към разширяване на хоризонтите и разбиранията за фотографията като самостоятелно изкуство.

В общи линии, най-напред се осъществява контактът между фотографията и живописиста. Добре известен факт е, че първите фотографи са художници. Освен това, преди тя да бъде изобретена, целият естетически опит на човека е свързан с изобразителните изкуства. Това от своя страна поражда убеждението, че фотографията е някакъв особен вид живопис и трябва да възприеме нейните принципи, за да се превърне в изкуство. Съответно фотографията започва да подражава на живописиста и така се заражда направлението, известно като *пикторализъм*. През 90-те години на XX век обаче се наблюдава точно обратното

²⁷ Личен архив на Й. Ангелова. Интервю, проведено с д-р **К. Гаджева** през 2021 г. (виж в: *Приложение*).

²⁸ Личен архив на Й. Ангелова. Интервю, проведено със **С. Цонкова (Уша)** през 2021 г. (виж в: *Приложение*).

²⁹ Личен архив на Й. Ангелова. Интервю, проведено със **С. Иванова** през 2021 г. (виж в: *Приложение*).

³⁰ Личен архив на Й. Ангелова. Интервю, проведено със **С. Станкова** през 2021 г. (виж в: *Приложение*).

³¹ Боев, П. Цит. съч., 300 [Op. cit., 300].

– както в Европа, така и у нас – фотографията променя вижданията на художниците и те започват все по-често да си служат с нейните изобразително-изразни средства.

По същото време фотографската техника постига впечатляващ напредък. Разпалено се говори и пише за дигитална фотография, за „концептуална“ фотография, провеждат се и интересни дискусии за т. нар. *генеративна фотография* (в този смисъл – за колажни и монтажни похвати във фотографията). Модерното изкуство навлиза в изложбите на творците от последното десетилетие на XX век, но нито художниците, нито фотографите имат ясна идейна ориентация или точна представа за посоката, която трябва да следват.

Погледнато най-общо, в България модерната фотография, подобно на модерната живопис, се развива на терен, върху който се сблъскват различни и понякога непримирими помежду си сили и тенденции. Смайващо е многообразието от школи, направления и индивидуални модернистични търсения.

От всичко казано до тук се налага изводът, че творчеството на българските фотографи през втората половина на XX век може да бъде най-добре обяснено с един възглед, според който то трябва да се изследва от гледна точка на това кое е ценното сред създаденото, което ще издържи проверката на времето.

Кратките персонални представяния на отделни автори, направени към края на XX век в публикациите, посветени на българската фотография, имат за цел да оповестят гледните точки към потенциите ѝ, такива каквито изследователите ги виждат в момента. Тези представяния, на част от които настоящото изследване се позовава, впоследствие подхранват по-нататъшните критически прочити на явленията.

4.3. Фото-колаж и монтаж в българската фотография

Смело можем да твърдим, че изобразителният потенциал на творческата фотография е изключително голям. Настоящата подглава е посветена на използването на колажни и монтажни техники в българската фотография от

втората половина на XX век, а акцентът е поставен върху съчетаването на отделни изображения в едно цяло като възможност за автора да освободи въображението си. Налага се убеждението, че фотографията като универсален език на образите преодолява всички граници.

Без претенция за изчерпателност, колажните и монтажните похвати се разглеждат през призмата на няколко конкретни примера в творчеството на изявени български фотографи от визирания период, които прилагат различни подходи.

Всъщност авторите, занимаващи се с фотомонтажи през разглеждания в дисертацията период, участват в Салона по експериментална фотография „Стилб” в Ямбол. Сред тях ярък пример е **Валентин Киров** (р. 1956 г., София).

Други фотографи, които имат отделни серии и използват различни техники през втората половина на XX век са **Петър Абаджиев** (р. 1936 г., Варна), **Деяна Стаматова** (1941–2001), **Соня Станкова** (р. 1960 г.) и **Силвия Иванова**. Но най-общо погледнато, през втората половина на XX век фотомонтажът не е на мода по нашите географски ширини. През разглеждания период техниката на колажа използват предимно художниците. И все пак сред фотографите има и такива, които я прилагат концептуално, развивайки една тема в определен брой снимки.

Ярък пример за това е **Иглена Русева** (р. 1959 г., София). В творчеството си тя прилага най-различни микс-медия техники, монтаж и колаж. Русева е автор на редица впечатляващи проекти, които разчупват рамките на традиционната фотография. Един от най-емблематичните е цикълът „Животински човеци”, а първите творби от него – 12 лепени фотомонтажа – се появяват през 1982 г. по време на следването ѝ в Чехословакия. През 2018 г. фотографката се връща към темата като създава множество *цифрови трансфотографии*, както сама ги нарича.

Използването на един специфичен похват бележи съществен период от творчеството на Русева. Продължително време тя се занимава с колаж – черно-бял, който после оцветява на ръка. Получените изображения не могат да бъдат

повторени по съвсем същия начин. Например, такива са колажите от сериите „Насън и наяве” (1986-87) и „Парченца огледало” (1989-91), при които Русева работи върху темите за времето и онова, което се крие отвъд границите на реалността. Фототворбите, включени в тези две серии, се отличават с това, че не са еднородни финални изображения, верни на единното пространство на линейната перспектива, а вместо това са фрагментирани изображения, в които отделните части контрастират помежду си и запазват своя откъслечен характер. По това те напомнят на монтажите, създадени през годините между двете световни войни, но в същото време изглеждат съвсем различно.

Ръчно манипулираните и оцветени аналогови фотомонтажи на Русева добре илюстрират възможностите за сюрреално свързване на образи и цветове във фотографията, а също така потвърждават творческия потенциал на колажните и монтажните техники. Всъщност, чрез различните композиционни трикове и похвати фотомонтажистите успяват да развиват свои собствени начини на работа – те търсят и съумяват да открият нещо много свое.

Сред българските автори на фотомонтажи от втората половина на XX век особено силно се откроява **Станка Цонкова – Уша**. Тя наслагва образи от няколко негатива, които издрасква или прогаря, намачква фотографската хартия и рисува по позитивите с проявител като така създава една ретро-стилизирана и по женски поетична манипулирана фотография.

Произведенията на Станка Цонкова са резултат на осъзнато-последователни възгледи и свобода на творческите похвати. И именно това, почти във всички случаи, дава основата на онази специфична образност, която с право определяме като „авторска”.

За мястото и ролята на фотомонтажа в практическата ѝ работа Уша споделя следното: „комбинирането на изображения е резултат на дълбока потребност от изследване и създаване на единен, цялостен образ на вътрешния ми живот – търсения, лутания, страсти и разочарования, емоции, мечти...

Фотографията винаги е била искрен, интимен, съзнателен акт за анализиране на собствените ми преживявания и отговорността от споделянето им”³².

Друг автор, чиито творчески простори обгръщат многообразие от стилови похвати и композиционни техники, е **Соня Станкова** (р. 1960 г.). В творчеството ѝ откриваме различни примери за наслагване на образите. Един от тях е серията фотомонтажи „Черно и бяло”, където се очертават състояния и надграждат преживявания, които трудно биха се изразили с думи. След като веднъж се е докоснал до богатия визуален свят на Станкова, зрителят „потъва” в отражението на собствените си спомени и чувства.

Разбира се, направените сбити представяния или бегли споменавания на разглежданите в дисертацията български автори нямат за цел да изчерпят всички аспекти на фото-колажа и монтажа в нашето фотографско изкуство от втората половина на ХХ век, а само да хвърлят светлина върху някои от най-ярките постижения и по-характерните методи, подходи и техники на колажиране и монтаж в българската фотография през периода.

За очерталите се през втората половина на ХХ век общи тенденции в развитието на фотомонтажа у нас – вземайки предвид и променената ситуация след навлизането на дигиталните технологии във фотографията – можем да направим няколко извода. На първо място, в развитието на колажните и монтажните техники може условно да се разграничат два периода: единият – до 1989 г., а другият – последвалото десетилетие. Преди 1989 г. малцина правят ръчно манипулирани аналогови фото-колажи и монтажи, но освен малобройните единични произведения, спорадично се срещат и отделни концептуални серии. Можем да предположим, че задоволството от заниманията с тези техники до голяма степен се дължи на усещането, че е намерен начин да се заобиколят изискванията, да се излезе извън рамката. От друга страна, с промените след 1989 г. вече няма ограничения – или поне привидно.

³² Личен архив на Й. Ангелова. Интервю, проведено със **С. Цонкова (Уша)** през 2021 г. (виж в: *Приложение*).

Второ, с навлизането на цифровите технологии във фотографията се откриват нови хоризонти. Една част от авторите на фотомонтажи с увлечение започват да експериментират с инструментите на редактиращите образа програми и умело се възползват от новопоявилите се възможности за по-бърза и улеснена работа. Въпреки това обаче, комбинирането на снимки в едно изображение е похват, който продължава да не се използва често.

В обобщение можем да кажем, че българската фотография от втората половина на XX век не изобилства с примери за техниката на колажа и монтажните действия. Тези изобразителни похвати се използват рядко от фотографите, но въпреки това ясно се очертава основната посока. Голяма част от творческите търсенията са насочени към експериментиране с формите, с техния ритъм, цвят и структура. Авторите, които се възползват от предимствата при този начин на работа, често пресъздават свои лични впечатления и преживявания, оставили дълбока следа в техния емоционален свят.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд „Техниката на колажа и монтажните действия като изразни средства във фотографията – характерни тенденции в европейското изкуство през втората половина на XX век” представлява първи опит за цялостно и систематизирано изследване по тази тема. Липсата на подобен изследователски труд до момента обуславя нуждата от настоящата дисертация за изясняване на проблематиката, като амбицията е да бъде полезна за последващите научни изследвания.

Използването на колажни и монтажни техники във фотографията и до момента е било предмет на теоретизиране в отделни откъслечни изследвания, но настоящата дисертация се отличава с това, че очертава детайлна картина на общите насоки в развитието на тези похвати през втората половина на XX век, поставя фото-колажа и монтажа в контекста на европейското изкуство и

обяснява функциите им съобразно съответната авторова концепция и специфичните нужди и интереси на съзречаващия ги зрител. Специално внимание е отделено на българската фотография, където колажните и монтажните похвати са разгледани през призмата на конкретни примери в творчеството на емблематични за периода родни фотографи като Петър Абаджиев, Станка Цонкова – Уша, Иглена Русева и други.

Застъпена е тезата, че картинният образ във фотографията се ражда от възможностите на средството за преобразуване на видимото и невидимото, което с пълна сила важи и за използването на колаж и монтаж. Дисертацията разглежда тези техники, като художествен принцип и като технологичен процес, фокусирайки се върху творчеството на ползващите ги като изразно средство водещи творци в европейското изкуство и фотография от втората половина на XX век. Различните похвати са интерпретирани в контекста на водещите художествени тенденции от епохата. Подбрани са над 340 фототворби от около 160 автори, които прилагат различни подходи.

Историческият анализ, направен в началото на изследването, стига до заключението, че през XX век много фотографи възприемат техники, които противоречат на заявената чистота на средството – като *колаж* и *монтаж* – и надграждат експериментите си, работейки с необичайни материали и смесване на средствата, ползвани от авангардните художници на кубизма, конструктивизма, дадаизма и сюрреализма. Намерените фотографски изображения, включени в колажи и монтажи, разширяват определението за „изящни” материали и оспорват традиционното господство на живописата. Изследването стига до извода, че апроприацията в изкуството е една от най-провокативните стратегии, използвани от художниците през втората половина на XX век. Фотографията е неделима част от този метод като най-ефективния инструмент, позволяващ на художниците да заемат, откраднат или копират по друг начин вече съществуващи изображения.

Колажът и *фотомонтажът* са двете най-популярни техники за създаване на изображения, съвкупност от отделни изгледи в едно свързано, натуралистично пространство. Дисертацията изследва техните специфични

особености и разграничителните линии помежду им. Съществената разлика е, че докато фрагментите, комбинирани в колаж, запазват отделна визуална идентичност, фотомонтажът внимателно слива изображенията в едно пространство. Колажът с грубите му, остри ръбове е почти противоположен на фотомонтажа с неговите меки контури и променлива прозрачност. Понякога обаче разграничението между двете техники е трудно да се определи. Например, фотомонтажът е средство да се комбинират наново изображения и материали – това важи и за фотоколажа. Когато става въпрос за ръчно изработен колаж, който е повторно фотографиран и разпространен, също може да стане обърквачо. В тази връзка, изследването стига до извода, че има ясно принципно разграничение между фотоколаж и фотомонтаж. Колажът, от своя страна, обикновено се разбира като физически обект от изрязани и подредени фрагменти. От друга страна, при фото-колажа и монтажа определящо е основното композиционно отношение, което при фотоколажа е съпоставянето, а не сливането и появата, както е при фотомонтажа. В изследването се стига до заключението, че тези контрастиращи усещания се дължат на конкретните действия при изработването, а също и на традициите при използването на колажа и фотомонтажа.

Дисертацията очертава приложното поле на фотографските колажни и монтажни техники, като поставя основен фокус върху художествената фотография. Посочените примери в творчеството на множество европейски автори дават представа за художествените стратегии по отношение техниката на колажа и монтажните действия във фотографията от втората половина на XX век. Представените в изследването творби от периода илюстрират ясно разграничението между т. нар. *приложен фотомонтаж* (използван за рекламни цели) и това, което фотограф-художниците наричат *фотомонтаж в свободна форма*, разглеждайки свободата като безгранична възможност за действие.

Направен е исторически и съпоставителен анализ на експериментите с колажни и монтажни техники на избрани автори, които придават нов допълнителен смисъл на снимката отвъд документалната достоверност на обектите, намиращи се пред фотокамерата. Вследствие на това се стига до

заклучението, че фотомонтажът се формира по модела на своя създател с изключителна точност, благодарение на способността си да отразява мисли и емоции, да създава асоциации. Това се дължи именно на факта, че техниката дава на автора възможността да се прескочат границите, регистрирани чрез фотографската камера, посредством наслояването на едно или повече изображения.

Дисертацията проследява концепцията за фото-колажа и монтажа, основавайки се на аргумента, че те могат да бъдат разбрани най-добре като сетивно преживяване, а не като обикновена форма на подреждане и наслагване. Различните похвати, използвани в техните технологични рамки, следва да спомогнат за осъществяване на връзка между фикцията и реалността. Оттук се стига до извода, че едно от основните предимства на колажа и монтажа във фотографията е възможността да бъдат създадени удивителни изображения, чието единствено ограничение е авторовото въображение.

Досега в основата на всеки един анализ на групата на композитните изображения винаги е стоял въпросът за създаването, намесата и противопоставянето. Тази реторика е в основата и на настоящата дисертация, която разглежда по-специално колажните и монтажните техники във фотографията. В този контекст, се налага изводът, че творбите, класифицирани с термините *фотоколаж* и *фотомонтаж*, представляват предизвикателство за нашето възприемане на това „какво е“ снимката. Някои мислят за нея като за точно възпроизвеждане на онова, което виждаме – физическият отпечатък се разглежда като предмет на изкуството, заснет с помощта на камерата. Други отдават по-голямо значение на лесната манипулируемост на фотографското изображение.

В историческия преглед е отбелязано, че от средата на XIX век до 90-те години на XX век фотографията е чисто аналогово средство, което използва светлина и химически процеси за записване на изображения. Въвеждането на цифровите фотоапарати, скенерите, програмите за редактиране на образа, както и широката им популярност създават т. нар. „революция“ във фотографията.

При проследяването на тези процеси се достига до извода, че въвеждането на компютърно посредничество във фотографската комуникация издига до нови нива потенциала за манипулация. Промяната на едно изображение е много по-лесна с *Photoshop* или сходни програми, използвани за цифрова обработка на изображения, и в много случаи е по-трудно забележима.

Основният извод, който се налага в изследването е, че експериментите с експресивните възможности за композиране започват още с появата на фотографията и продължават през целия XX век, но фото-монтажът/колажът остава много трудно и предимно артистично занимание, докато цифровите технологии не го правят изключително лесен и дигиталният фото-монтаж/колаж става водеща тенденция.

Дисертацията стига до заключението, че фотографските колажи и монтаж, създавани през втората половина на XX век както от фотографи, така и от художници, отразяват важни тенденции в европейското изкуство. Разгледани са художествени направления като конструктивизъм, дадаизъм, нова предметност, Баухаус, сюрреализъм, попарт, концептуално изкуство и други, оказали влияние не само в Европа, а и извън пределите на континента. Описани са различни подходи за редактиране на образа, при които няколко снимки се комбинират, за да образуват едно ново изображение – фотографското композитно изображение. Чрез добавяне или премахване на информация под формата на думи или образи окончателното значение се променя. Полученият фотомонтаж/фотоколаж може да бъде художествен, рекламен, религиозен или политически.

В дисертационния труд се прави опит за систематизиране на голямото разнообразие от теми, водещи линии, стилистични търсения и експерименти с колажни и монтажни техники във фотографията, създавана на Стария континент през втората половина на XX век. За да обобщи ролята и възможните приложения на колажа и монтажа във фотографската практика през периода, дисертацията изследва дейността на водещи автори в европейското изобразително изкуство и фотография. Правят се и сравнения с американски, канадски и австралийски

фотографи и художници, техните способности на работа и творческите им постижения в областта на двете техники. В резултат на това се налага изводът, че пластичният език почти навсякъде е сходен – както в Европа, така и извън нейните граници, авторите на фото-колажи и монтажи вървят все по-смело в посока към експериментиране.

По нашите географски ширини през втората половина на XX век процесите до голяма степен зависят от политическата ситуация. Въз основа на проведеното проучване чрез анкетни карти сред теоретици и/или практики в областта на фотографията (почти всички, от които български фотографи, занимаващи се с фото-колаж и монтаж), се установява, че за съзнателно и преднамерено творческо използване на колажни и монтажни техники в България може да се говори едва през 80-те и 90-те години. Авторите, използващи тези похвати, участват в Салона за експериментална фотография „Стилб” в Ямбол.

Характерните за втората половина на XX век тенденции в европейското изкуство при използването на фото-колажни и монтажни техники са изведени въз основа на обзорен преглед на най-значимите факти и събития в областта на изобразителното изкуство и фотографията. Историческият преглед е подплатен и с паралелни анализи на конкретни творби, създадени от водещи автори. Така постепенно се стига до идеята за множеството тематични разклонения в кичестата корона на композитното фотоизображение.

Проучването изследва и систематизира общите насоки в използването на колажа и монтажа като изразни средства във фотографията, очертавайки няколко основни тенденции:

- тенденция към употребата им като мощен инструмент за политическа пропаганда;
- тенденция към употребата им за комерсиални цели (намират приложение в рекламата);
- тенденция за повишено внимание към естетическата композиция на творбите (тук съчетаването на отделните елементи е вдъхновено от академичната живопис и чувствения романтизъм, благодарение на което

се засилва емоционалното внушение – стилът е описан като *неопикторалистичен*);

- сюрреалистична тенденция;
- концептуална тенденция;
- асоциативно-метафорична тенденция (отразяваща смисловите асоциативни връзки на отделните компоненти на изображението);
- тенденция към използването на колажни и монтажни техники за създаването на съзнателно инсценирана, манипулирана и фикционализирана от автора фотография;
- тенденция за използването им като инструмент за визуализиране на различни човешки „типове“ чрез наслагване или сливане на изображения (композиционен портрет);
- тенденция към пълна и умишлено търсена дисхармония – естетика на несъответствието, която може да варира от едва доловимо когнитивно смущение до открит яростен конфликт;
- тенденция към интерпретация на връзката образ – текст; и други.

Формулираните в дисертацията водещи тенденции са част от множеството посоки в развитието на колажните и монтажните техники като изразни средства във фотографията. Някои от тях се оформят в рамките на разглеждания период, а други – започнали по-рано, се доразвиват и появяват в нов контекст. Изключения от изброените тенденции, разбира се, има. И те са в пряка зависимост от индивидуалните творчески търсения на авторите, както и националните особености и регионалните условия. От друга страна, има и такива произведения, които умишлено са лишени от заглавия, за да дадат свободно поле за въображението на зрителя.

И така, изхождайки от идеята, че фотографията е щедра на изразни средства и възможности, изследването се фокусира върху най-експресивните от тях – колажа и монтажа, като стига до извода, че създадените чрез тези техники изображения разчитат на възприемане през чувствата, едно въплътено преживяване, надхвърлящо видяното през обектива. В зависимост от това

доколко изкусно са преподредени, преминаването от един фрагмент, поставен в нов контекст, към друг може да варира от прикрито до явно. Когато се прилага обмислено, тази естетика на прехода има способността да наруши равновесието, да радва, да събужда сетивата и да раздвижи ума.

Важен аспект при този извод е, че всяко категоризиране на естетиката зависи от промяната и нововъведенията, което е от основно значение за фотографското композитно изображение. Творчеството се подхранва от трансформацията на социалните структури и психологическите надстройки, които непрекъснато се променят. При използването им във фотографията, колажът и монтажът – колкото и фантастични или абстрактни да са този тип творби – вграждат това визуално преживяване под формата на изживяна реалност или някаква привидност.

Аналитичният преглед на взаимно обвързаните явления и процеси в историята на изкуството и фотографията през втората половина на XX век води до логичното заключение, че тенденциите в развитието на колажните и монтажните техники като изразни средства както в художествената, така и в приложната фотография, следват взаимосвързани процеси, които могат да се проследят назад във времето; имат своята логика и последователност.

- Тези

Направените в заключението изводи биха могли да се обособят и в няколко основни тези, на които се обляга настоящият дисертационен труд:

1. Творческото мислене в областта на колажните и монтажните техники във фотографията намира своя конкретен израз в многообразни произведения, дръзко разширяващи границите на експресивността.
2. Въпреки многобройните опити да бъде установена категорична разлика между термините *монтаж* и *колаж*, във фотографията те често се използват взаимозаменяемо. Вземайки предвид употребата на двете думи през XX век, разграничението между двете техники е трудно за определяне. В рамките на настоящото изследване се приема

тезата, че фотоколажът може да бъде отличен от фотомонтажа, въз основа на визуални особености: при първия много ясно личи как за направата му са използвани няколко изображения, докато споменатият на второ място се характеризира с меки ръбове и променлива прозрачност (фотоколаж – резки граници; фотомонтаж – гладко смесване).

3. Процесите, определящи развитието на колажната техника и монтажните действия като изразни средства във фотографията от втората половина на XX век, условно могат да бъдат обособени в две групи – художествени и технологични. В настоящата дисертация първите са обвързани с общите тенденции в европейското и в световното изобразително изкуство, а споменатите на второ място зависят изцяло от фотографската техника и технологиите.

Приноси на дисертационния труд

1. Дисертацията е първото подобно монографично изследване по темата, разглеждащо водещите тенденции в използването на колажни и монтажни техники във фотографията, поставяйки ги в контекста на европейското изкуство от втората половина на XX век;
2. Очертана е широка картина на общите насоки в развитието на фотоколажа и монтажа, която би послужила като фундаментална платформа за последващи изследвания в тази посока. Също толкова полезна за това може да бъде и подбраната и анализирана в дисертацията научна литература;
3. Събран, анализиран и интерпретиран е богат илюстративен материал по темата, който онагледява изследваните процеси и явления в областта на фото-колажа и монтажа;
4. Уточнена е терминологията по темата;

5. Открито и изяснено е взаимодействието между техниките на фотографията и изобразителното изкуство в областта на колажа и монтажа;
6. Проследено и анализирано е използването на колажни и монтажни техники в българската фотография през визирания период;
7. Доказана е ролята за визуално въздействие на колажната техника и монтажните действия като изразни средства във фотографията.

Публикации по темата на дисертацията

1. Ангелова, Йоана. [Синергията между фотография и текст в съвременното изкуство](#). – Eastern Academic Journal, Issue 3 (2020), ISSN: 2367-738 (online), pp. 80-93.
2. Ангелова, Йоана. [Създаване на цифрови изображения – фотография и принт](#). – Визуални изкуства и музика, том 2 (2020), ISSN 2683-1392 (online), с. 54-67.
3. Участие в VII Международна научна конференция ОТ СЕТИВНОТО КЪМ ВИЗУАЛНОТО „ИЗКУСТВОТО – ФИКЦИЯ НА ИСТОРИЯТА” на 20 ноември 2020 г., организирана от Факултет по изобразително изкуство на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий”
Тема на доклада: *Ролята на фотомонтажа за визуално въздействие в рекламата (под печат)*.
4. Участие в Национална научна конференция „Пролетни научни четения 2021”, АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив
Тема на доклада: *Фотоколаж и фотомонтаж в полето на креативната артистична фотография*.
Ангелова, Йоана. [Фотоколаж и фотомонтаж в полето на креативната артистична фотография](#). – Сборник доклади Пролетни научни четения (2021), ISSN 1314-7005 (online), с. 282-292.
5. Ангелова, Йоана. *Фотомонтажът като специфичен език в попарт и концептуалното изкуство* (Следва. Списание за университетска култура на НБУ – под печат).
6. Ангелова, Йоана. *Визуални особености на фотомонтажа – как да интерпретираме онова, което виждаме* (електронно списание „ИЗКУСТВО И КРИТИКА” на НХА – под печат).