



**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ**

**ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА**

**КАТЕДРА „ИЗКУСТВОЗНАНИЕ“**

**ТРАНСФОРМАЦИИ НА ФОТОГРАФИЯТА В КРАЯ НА ХХ И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК И  
ТЕХНИТЕ РЕФЛЕКСИИ ВЪВ ВИЗУАЛНИТЕ СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ В  
СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО**

**ГЕНАДИ ИВАНОВ ГАТЕВ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертация за присъждане на научно-образователна степен „ДОКТОР“

„Изкуствознание и изобразителни изкуства“

Научен ръководител: проф. д. изк. Свилен Стефанов

СОФИЯ

2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Изкуствознание“ на Национална Художествена Академия на 23 януари 2023 г. С решение на ФС на Факултета за изящни изкуства е открита процедура по защита на дисертационния труд и е назначено Научно жури в следния състав:

*Вътрешни членове*

доц. д-р Венелин Шурелов – Председател

доц. д-р Бойка Донева

*Външни членове*

проф. д-р Анна Цолова

проф. д-р Борис Сергинов

проф. д-р Елисавета Мусакова

## Съдържание на автореферата

I. Обем и структура на дисертационния труд.....	4
II. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност.....	4
III. Кратко изложение на дисертационния труд.....	8
IV. Изводи.....	47
V. Библиография .....	49
VI. Приноси на дисертационния труд .....	55
VII. Научни публикации по темата на дисертационния труд.....	57

## **I. Обем и структура на дисертационния труд**

Дисертационният труд се състои от увод, четири глави, изводи, библиография и приложение (фотографски материал). Общият обем от 297 страници включва 286 страници основен текст, който съдържа увод, изложение в 4 части със съответните глави и подразделители, изводи и 11 страници библиография. Библиографията обхваща 130 цитирани източника (114 на латиница, 16 на кирилица) и 49 електронни издания. Към дисертацията е приложен и 120 страници фотографски материал (приложение).

## **II. Общи характеристики на изследването: тези, цели, задачи и актуалност**

Дисертационният труд „ТРАНСФОРМАЦИИ НА ФОТОГРАФИЯТА В КРАЯ НА XX И НАЧАЛОТО НА XXI ВЕК И ТЕХНИТЕ РЕФЛЕКСИИ ВЪВ ВИЗУАЛНИТЕ СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ В СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО“ изследва промените настъпили във фотографията и теоретичните възгледи за медията в последните десетилетия. Изследването прави опит да разгледа, анализира и теоретизира настъпилите промени в разбирането за фотографията и нейното функциониране. Изследват се насоките и темите в творчеството на водещите съвременни автори, които използват фотографията като медия за съвременно изкуство.

След въведението в проблематиката на темата и запознаване с актуалността на проблема, в първа глава дисертацията разглежда историческата рамка и въпроса за трансформацията на фотографията през последните десетилетия. В тази глава е представен кратък исторически преглед на явлението. Засегната е ролята на фотографията в изкуството в исторически и културологичен аспект.

Във втора глава „Теоретични предпоставки за трансформацията на фотографията като съвременно изкуство“, се разглежда теоретичния дебат върху който се проектира съвременната фотография.

В трета глава „Хегемония на фотографията в края на 20-ти в. Фотографията като съвременно изкуство“, се анализира фотографията в епохата на съвременната глобалност. Използването на нови фотографски практики, теми и автори които променят същността на фотографията.

Четвърта глава „Фотографията след фотографията. Ролята на фотографското изображение и изменението на визуалната среда“, разглежда следствията настъпили от технологичните промени в медията и нейното използване, довели до радикална промяна на средата и визуалната култура.

Дисертацията завършва с обобщение на изводите направени в хода на изследването както и с опит да се отговори на поставените в началото въпроси и задачи.

### **Актуалност на темата**

Разглеждайки фотографията във визуалните изкуства от края на 20-ти век, настоящия дисертационен труд проучва и изяснява процесите, свързани и произтичащи от ролята на фотографията в съвременното изкуство - нейната хегемония, ролята на изображението в съвременността, както и идеята за възприемане на потока от изображения в променящата се представа за време. Фокусирането върху трансформациите на фотографията в края на 20-ти и началото на 21-ви век е наложително и поради факта, че в края на века се води и изключително интензивен теоретичен дебат върху характера на фотографията и идеята за края на традиционните медии. В същото време дебата отчита влиянието на фотографията като медия за съвременно изкуство, но не се разглеждат причините за това и промяната на самата идея за същността на фотографията и интерпретирането на фотографското изображение в съвременната медийна среда. Отчита се невъзможността да се мисли съвременното изкуство, особено след попарта и концептуализма, без присъствието на фотографията. Проучването е важно и поради факта, че паралелно с технологичния напредък се появяват нови стилове във фотографията, които разширяват границите и същността на понятието „*свят на изкуството*“. Времето динамично от една страна затруднява продължителното наблюдаване и анализиране на процесите, свързани със съвременната фотография, но от друга създава дистанцираност към явленията във фотографията през последните години и възможност за анализиране на трансформацията на медията.

### **Обект и предмет**

Обект на дисертационния труд са автори и произведения, които по някакъв начин се асоциират с фотографското изображение, аналогово или дигитално и развиват фотографията като специфична медия в западното съвременно изкуство. Автори които използват нови изразни средства във фотографията и влияят върху характеристиките на медията. Предмет на изследването е трансформацията на фотографията като система от визуални стратегии в света на изкуството. Изследването разглежда трансформацията на фотографията, която създава нов смислов контекст и обуславя разбирането за изкуството на съвременността.

### **Цели и задачи**

Цел на дисертацията е да изследва феномена на трансформация на световната фотография през последните десетилетия и по-подробно значението и възгледите за фотографията, както и причините довели до доминирането ѝ като медия в съвременното изкуство в края на века. Настоящият труд си поставя за цел да маркира основни проблеми и да зададе въпроси, отнасящи се към следващи проучвания в областта. Задачите на изследването се свързват с разглеждането на основните научни

трудовете обвързани с проблематиката на визуалните изкуства и по-конкретно с новите артистични изяви които използват фотографията като медия. Дисертационният труд изследва употребата на фотографията в съвременното изкуство, поставяйки си следните задачи:

1. *Да проучи, изследва и анализира причините които карат фотографията да излезе от стереотипите на нейните установени граници.*
2. *Да проучи и изясни трансформацията на фотографията като медия за съвременно изкуство.*
3. *Да систематизира авторите които определят ролята и трансформацията на фотографията през последните десетилетия.*
4. *Да анализира насоките и темите на употребата на медията в съвременното изкуство.*
5. *Да проучи и анализира защо точно фотографията е медията която до голяма степен определи и трансформира съвременното изкуство в края на 20-ти и началото на 21 век.*

За да се изследват промените в съвременното изкуство, определени от фотографското изображение, е необходимо да бъде разгледан генезиса на този феномен, както и практиката на артисти довели до промяна във възможностите и средствата за конструиране на иновативни художествени модели. Изследването разглежда и употребата на фотографията, която създава нов смислов контекст и обуславя разбирането за изкуството на съвременността. Важна задача е определянето на начините по които се използва фотографията, а също така и тематичните насоки в съвременната фотография. Изследването ще се опита да установи принципите, обособяването на нови категории и влиянието на съвременното изкуство върху фотографията. Поставени са и въпроси произтичащи от трансформацията на фотографията, като и социалните промени, съвременната комуникация, новата информационна епоха и значението на ролята на автора в новото разбиране за фотографията. Същевременно не би било възможно да се анализира промяната на статуса на медията, без да се проследят връзките ѝ с визуалните изкуства от самото начало на нейното съществуване.

### **Методология**

Интерпретациите и анализите в научното изследване са на базата на натрупан теоретичен, респондентен и емпиричен материал.

В настоящият дисертационен труд са използвани няколко метода, които отговарят на целта на изследването. За изясняването на връзките в самата фотография и нейното хронологично развитие, се използва методология, основаваща се на историографския подход. В частите, в които се разглеждат конкретни автори и определени художествени произведения се използва сравнителен анализ. По този начин съпоставителният подход дава определена категоричност и по-голяма степен на изясняване на изследваните процеси и практики. Изследването включва и биографичен метод, поради спецификата на проблематиката в контекста на времето и динамиката на творческата дейност. Използвани са съпоставителен и социологически метод с оглед на характера на функциониране на медията.

## Граници на изследването

Обхватът на изследването изисква, то да бъде стеснено до определени рамки. Дисертационният труд обхваща периода от 70-те години на 20-ти и началото на 21-ви век. Изследванията в областта на фотографията са необятни, което прави невъзможна задачата да се обхване тяхната цялост. Поради тази причина се разглеждат и анализират единствено явленията които са важни за поставените цели и задачи при написване на дисертацията. Обхватът на това изследване е ограничен и поради непрекъснатото ситуиране на нови проекти и практики, използващи фотографията като медия в областта на съвременното изкуство. Поради широкия обхват на *обекта на дисертационния труд, не би било възможно* настоящето изследване да изчерпи всички въпроси свързани със съвременната фотография. Значителният брой произведения са класифицирани в теми, които определят тяхното създаване и авторска концепция.

## Основни източници на информация

Дисертационният труд се позовава на предишни изследвания в областта на фотографията, публикувани под формата на научни трудове, монографии, изследвания, статии и интервюта. В голямата си част тези трудове оставят настрана културологичните и социологични аспекти на съвременната фотография, като я разглеждат единствено през определена историческа логика. Изследванията посочват авторите, като се пропуска сравнителния анализ в работите им и причините довели до трансформацията на фотографията и хегемонията на медията в съвременното изкуство. В основната част от проучването са ползвани трудовете на: Durden, Mark (*Photography Today, Phaidon, 2014*), *Photography after Photography, Memory and Representation in the Digital Age, G+B Arts, 1996*, Ritchin, Fred (*After Photography, W.W. Norton & Company, 2009*), Solomon-Godeau, Abigail (*Photography after photography*), Flusser, Vilem (*Towards a philosophy of photography 1983*), Myers, Terry R. (*Painting /Documents of Contemporary Art, 2011, Whitechapel Gallery*), Cotton, Charlotte (*The photograph as contemporary art, 2009, Thames & Hudson*), Campany, David (*Art and Photography, Phaidon*), Costello, Diarmuid and Iversen, Margaret (*Photography after Conceptual art, Wiley –Blackwell, 2010*), Couturier, Elisabeth (*Talk about contemporary Photography, Flamarion, 2012*), Van Gelder, Hilde and Westgeest, Helen (*Photography Theory, Wiley –Blackwell, 2011*), Foster, Hal ; Krauss, Rosalind; Bois, Yve Alain; Buchloh, Benjamin; Joselit, David (*Art since 1900*), Degot, Ekaterina (*Photographers versus Artists: A Colonial Story?*), Campany, David (*Photography. The Whole Story, 2012*). Сред трудовете се включват: книги, дисертации, научни публикации, студии и статии, както и каталози и интервюта на автори, а също и проекти свързани с темата и други.

Определени въпроси, свързани с фотографията като съвременно изкуство в края на 20-ти и началото на 21-ви век са анализирани в голяма част от трудовете на Джеф Уол, Сюзън Зонтаг, Ролан Барт, Зигфрид Кракауер, Рудолф Арнхайм, Андре Базен, Розалинд Краус и др.

### **III. Кратко изложение на дисертационния труд**

#### **Увод**

С появата си през първата половина на 19-ти век, фотографията се възприема като механичен и следователно неутрален метод за архивиране, на който се приписва „*обективната истина*“. Тя е схващана като медия за създаване на документални изображения, проучване и архивиране. Това прави фотографското изображение гарант на историята и неопровержимо доказателство. В същото време изображението е носител на информация, която винаги би могла да бъде манипулирана. Това поражда още в самото начало на фотографията дебата за нейната същност.

Очевидно е, че изкуството на 20-ти век е определено от скритата хегемония на фотографията. Авангардните движения в началото на века подготвят навлизането на фотографията като нова, налагаща се медия. Оттогава, нагласите към характера на изображението и фотографията се променят още повече, тъй като е невъзможно да се фиксират границите които ги определят. Последните десетилетия непрекъснато разширяват тези граници и променят възгледите за изкуство, което се дължи на все по-плюралистичната визуална среда. Обучението и разбирането за изкуство и новата визуална култура вече не се основават на традиционната естетика, а са съсредоточени върху анализирани на теми и идеи определени от съвременността. Търсенията и проучванията върху съвременната фотография са следствие на радикални концепции, които се появяват през 60-те и 70-те години в изкуството на 20-ти век.

Въпреки официалното приемане на фотографията обаче, статуса ѝ като среда за изкуство все още е поставян под въпрос. До 1989 г. фотографията е част от съвременните артистични практики в продължение на повече от двадесет години. Въпреки това тя все още продължава да се схваща като медия с ясно определена идентичност, но същевременно с нехомогенни характеристики. Тази необозримост и недефинираност на медията обаче, я превръща в среда, която разширява границите на самото изкуство. Нейната непретенциозност и плюрализъм, се оказват едни от основните причини за избора ѝ като медия за изразяване от страна на съвременните артисти.

#### **ГЛАВА 1. Исторически предпоставки за възникването и развитието на фотографията. Нейните възможности като медия и налагането и като изразно средство.**

##### **1.1 Технологичните изобретения като предпоставка за появата на фотографията**

С индустриалната революция в Европа от средата на 18-ти век, започват първите технологични промени характеризиращи се с преминаване към механизирани на производствения процес. Краят на индустриалната революция през 19-ти век, е момента на появата на фотографията. Фотоапаратът като механизъм на действие, илюстрира тази трансформация на работата като категория и освобождава усещането за игра. Той е средство за автоматично създаване на изображения. За



разлика от работата на художниците, дейността на фотографа е определена изцяло от „играта“ с апарата. Действието, което трябва да бъде извършено, т.е. проекция на изображението върху дадена повърхност, се извършва автоматично. Фотоапаратът е логичен завършек на индустриалната епоха, а създателят на изображения вече се фокусира само върху играта, игнорирайки трудовата дейност характерна за изкуството. Действията на съпротивата или културното съпротивление, тук биха могли да се видят в акта на фотографията теоретично, при отхвърляне на физическото усилие. В този смисъл фотографията като явление и процес е много по-близо до концептуалното изкуство, отколкото е близостта между традиционното разбиране за изкуство и концептуализма.

С появата си фотографията преработва и ролята на текста. В историята на човечеството текстът е форма на кодирано изображение. Тази традиция преминава през библейските текстове до статиите и материалите в печата. Когато текстовете вече не са в състояние да свидетелстват за достоверността на събитията, се появяват техническите изображения. Задачата им както казва Вилем Флусер е: „*Да направят текста отново разбираем, да преодолеят кризата на историята*“<sup>1</sup>.

Така в този момент идват опитите на Жозеф Нисефор Ниепс, следвани от експериментите на френския художник Луи Жак Манде Дагер, който продължава опитите на Ниепс, осъществявайки първия практически приложим фотографски процес – *дагеротипията*.

## **1.2 Усъвършенстване на изображението.**

Една от причините за широкото налагане на фотографията е нейната достъпност, която води до широкото ѝ разпространение. Усъвършенства се и самият носител на информацията – фотографската плака, заменена от по-достъпния и по-лесен за обработка фотографски филм.

Технологиите и промяната на характера на изображението през 20-ти век изцяло поставят под съмнение фактичката достоверност на изображенията в медиите, което е свидетелство за продължаващата криза на доверието в истинността на образа.

Различията на материалния носител, които някога отделяха печатните медии, фотографията и видеото в отделни категории, днес се подкопават от бързото развитие на новите технологии, които поставят всички форми на производство на изображения на основата на дигитализацията.

Технологичните изобретения които доведоха до достъпност и популярност на фотографията, наложиха и широката ѝ употреба във визуалните изкуства. Този процес продължава и определя целия 20-ти век. През 60-те години на миналия век поради широкото поле и насоките в които

---

<sup>1</sup> Flusser, Vilem. *A new imagination. Die Revolution der Bilder*, Mannheim 1995

се развива фотографията, тя се оказва среда, която изцяло започва да доминира визуалната култура и комуникация. Появата на цветния филм и цветната фотография допринесоха още повече за развитието на фотографията и за разширяването на нейните изразни възможности и полета на изява.

Всички тези изобретения по един или друг начин определят трансформацията на изображението, неговият характер и употреба, както и използването му в сферата на изкуството, като разширяват границите на медията.

### **1.3 Връзките между фотографията и изкуството в историческа перспектива.**

#### **1.3.1 Фотографското изображение и живописата**

Още с появата на фотографията, непрекъснато се разглежда нейната връзка с изкуството и нейната двойственост. От една страна тя винаги е имала поддръжници схващайки я като изкуство, а от друга, поради нейният механичен генезис тя категорично е отхвърляна като форма на художествена дейност.

Когато през 1839 г. фотографската техника се оповестява публично, започват да се очертават разликите в характера и произхода на двете медии.

Фотографските изображения според някои, са дублиране на реалността, която картината никога не може да постигне. Често тези аргументи се възприемат като защита на фотографията, а понякога дори и като претенция за нейното превъзходство. Други се позовават на възможностите на картината и нейната способност да изразява субективната гледна точка на автора. След като човек автоматично създава „обективна вечност“ чрез фотографията, Бодлер твърди, че фотографиите нямат субективен принос или въображение, а това е абсолютно необходимо, ако се говори за истинско произведение на изкуството.

Но автори като Дьолакрос и Пол Деларош, както и художниците от Барбизон, бързо осъзнават предимствата на използването на фотографски отпечатъци като документи за подготвително проучване и за репродукции

#### **1.3.2 Авангардът и фотографията**

Началото на 20-ти век е определено от нови технологични открития. Технологиите изцяло променят идеята за време, движение, функциониране и разбиране за пространството, което налага големи културни, социални и политически промени в обществото. Авангардните движения през 20-те години на 20-ти век са първият опит за трансформация на фотографията и нейното откъсване от нормативността на живописната традиция. Колажът и монтажът, които най-непосредствено използват фотографски фрагменти в изображенията, се възприемат още от началото на авангардните практики. С модерните експерименти които трансформират изображението като фотоколажа, шадографията и рейографията, фотографията прави опит не само да излезе от първоначалната си употреба като документ, достоверно отразяващ реалността, но и да се освободи от фотоапарата. Новата авангардна фотография от началото на 20-ти век е не само адекватна визуална практика, но и метод за

противопоставяне на субективната енергия на експресионизма. Ласло Мохоли-Наги счита, че фотографията е универсален визуален език необходим за прогресивните нужди на съвременното общество. Допълнително усложняване на композицията във фотографията, внася ваймарската фотография като развива и използването на стоп-кадъра. Изграждат се принципите на „новото виждане“. Ман Рей, Ласло Мохоли-Наги, Джон Хартфийлд, Хана Хьох, Александър Родченко, Ел Лисицки, Густав Клуцис и др. създават нови значения в разбирането между изкуството и фотографията в началото на века. Техните произведения налагат нови визуални кодове и различно творческо търсене, което историята на фотографията и изкуството до този момент не познават. За разлика от налагането на нови стилове и движения в изкуството, навлизането на фотографията не се декларира от определена публична акция или манифест. Новите експерименти, макар и спорадични по своята същност- визуални акции или творчески опити, не са шумно регистрирани. Те са по скоро търсения на автори, които не теоретизират и не се опитват да обобщават своите открития. Свободното съжителство между фотография и изкуство обаче, би трябвало да се търси десетилетия по-късно в сериграфиите на Анди Уорхол

Фотографията се превръща в медия, която запечатва акта на пърформанса от 60-те. Снимките остават единствените свидетелства, които художниците притежават от тези кратки мигове на творчество, съпътствани с проекти, бележки или снимки.

Много от визуалните артисти, които работят с фотографската среда като средство за изразяване, проявяват интерес към личните си истории и опит, изследвайки широкия спектър от практики. Едно от техните открития до което стигат е разбирането, че фотографията като медия за изкуство и фотографията в нейното традиционно схващане се отдалечават една от друга. Различията между двата възгледа за фотографията, стават все по-големи. Разликата се определя от характера на изображението, целите, различните референции и потребители, начините на разпространение, представяне и др.

### **1.3.3 Руските конструктивисти и фотографията**

През 20-те години на 20-ти век руските конструктивисти започват да разглеждат социалните и политически задачи стоящи пред художника и изцяло разчитат на ролята и характеристиките на медията. Фотографията вече е не само документ, а е трансформирана в инструмент за пропаганда и се превръща в идеологическо оръжие. Всяка паралелност между нея и живописата вече е изключена. В есето си „*Фотографията срещу живописата*“ от 1926 г.<sup>2</sup> Брик твърди, че в крайна сметка фотографията ще замести картината.

---

2 Brik, Osip. Photography versus Painting. Sovetskoje Foto, no. 2, 1926 ART IN THEORY: An Anthology of Changing Ideas 1900-1990. Ed. By Charles Harrison & Paul Wood. pp. 454-457

За разлика от живописният процес който отнема време и обикновено е свързан с фиксирана позиция на платното, снимките могат да се правят бързо и от различни гледни точки. Новото време се оказва на страната на фотографията. Използвайки това преимущество на фотографията, Родченко успява да отхвърли пространствения ред на миналото и революционизира това, което е „*колективната визия*“ на фотографската история.

Въпреки, че винаги се отчита употребата на фотографията от историческите авангарди, фотографията като визуално средство за социална критика става широко разпространено едва от началото на 70-те години, когато критиците започват да разглеждат теориите за връзката между концептуалното изкуство и фотографията. Този диалог продължава и до днес паралелно с развитието на различните теории и възгледи за фотографията.

### **1.3.4 Документалността във фотографията**

През 20-те и 30-те години на миналия век се появява художникът-фотожурналист, който е ситуиран между редакцията, фотографската книга и галерията. Тази нова дейност е обусловена от развитието на технологиите и печатните издания от една страна, и от необходимостта за актуално представяне на случващите се събития. От нея по-късно се появява „*уличната фотография*“, успоредно с упадък на документалните практики в началото на 70-те години на 20-ти век.

### **1.3.5 Фотографията от средата на 20-ти век**

Художествената фотография от 1940-те и 1950-те години налага специфичната „*поетика на виждането*“ на фотографа. Това води до определена критична и политическа независимост на фотографското изображение. В същото време, тези изображения са в директен конфликт с попкултурата, с нейната неангажираност, простота, празна обективност, развлекателни стандарти и възможности за презентирание и възприятие. В този конфликт вероятно, трябва да се търси трансформирането на фотографията и нейната ангажираност в следващите десетилетия.

От 60-те години на миналия век, попартата насочва изкуството към масовата среда. Анди Уорхол и неговите асистенти създават платна, които възпроизвеждат снимки от вестници, списания и портрети на знаменитости. „*Фабриката*“ на Уорхол смесва традицията и материалите на живописата с мимикрията на механичните техники. Ситопечатът който той използва, дава възможност за създаване на тираж, трансформирайки изкуството в масово производство. Уорхол обръща идеята за самотния, самоизразяващ се художник в звезда от огледалото на потребителската култура.

### **1.3.6 Масовата култура и фотографията**

Още през 1951 г. Робърт Раушенбърг започва да добавя снимки и репродукции върху картините си, а през 1954 г. той описва своята дейност като въвежда термина „*комбиниранни картини*“. Раушенбърг използва най-вече намерени изображения или репродукции, изрязани от вестници, като понякога използва стари семейни снимки. Наслагването на изображения върху

картината, заедно с обекти и всякакви предмети проектират желанието на художника да разшири границата на картината доближавайки я до предметността на ежедневието.

### **1.3.7 Попарта и фотографията**

Художниците на попарта се обръщат към характеристиките на медията, използвайки снимки, намерени в пресата, или от рекламата, за да адресират културата на потреблението. Обемът на популярните изображения които създават представата за масовата култура, изграждат феномена, на който художниците по късно се противопоставят. Това е и времето на налагане на алегоричен подход към масовата култура. Свободното съжителство между фотографията и изкуството обаче, би трябвало да се търси десет години по-късно, в сериграфиите на Анди Уорхол.

През първите шест десетилетия на 20-ти век във времето на модернизма, фотографите още търсят специфичните характеристики на медията. Те твърдят, че могат да определят онтологията на фотографията. От края на 60-те години на миналия век обаче, както художниците, така и теоретичите стигат до извода, че „идентичността“ на медията не е фиксирана, а се променя във времето и затова трябва да се търси активно разбиране за тази променлива идентичност.

В края на 70-те години на миналия век значително се променят нагласите и разбиранията за изкуство. В Ню Йорк редица художници като Барбара Крюгер, Синди Шърман, Шери Ливайн, Ричард Принс, Робърт Лонго и др., оставят изображенията на културата на потреблението, като се насочват към по-критична ангажираност във фотографията. Рекламата, модата, киното, и визуалните изкуства се оказват средата, в която се формират ценности, възгледи и идентичности. Започват да се изследват и теоретизират пола, личността и идентичността. Постоянната жизненост на обмена между живописата и фотографията надхвърля всяка проста техническа дефиниция, която би определила веднъж завинаги тяхното сходство. Вече не би могло да се дефинира и разгледа само една връзка между фотографията и живописата, защото нито една от тях няма постоянно фиксирана природа.

### **1.3.8 Концептуалното изкуство и фотографията**

През 60-те години на 20-ти век концептуалното изкуство започва да използва фотографията, поради нейните достоверно-описателни качества и възможностите ѝ да създава своеобразен, дистанциран поглед върху обекта, различен от неизбежната субективност на живописата. Фотографията се разбира като отделна, различна среда с нови характеристики. Тя вече интерпретира темата за образа като текст, поради свързаността между текста и изображението в концептуалното изкуство. Появата на дигиталното изображение обаче, изцяло променя разбирането за достоверност на изображението и неговите функции. Документалността на фотографията се превръща в част от историята. Налице е нов творчески процес, където текстът се оказва идеалната среда на концептуализма. Той извежда идеите като първостепенни, преосмисляйки характера на художествената творба и самата същност на изкуството. Когато ранният концептуализъм използва

визуалното изображение, фотографията е в повечето случаи единствено носител на идеята на творбата. Фотографията се превръща от документ, в свидетелство за изкуство и същевременно в изкуство. Санционирането на майсторството във фотоизображението не е случайно. То следва концептуалния възглед на Марсел Дюшан, че изкуството може да бъде всичко което художникът е решил да бъде. Дюшан пише за фотографията: „*Бих искал да накара хората да презират картината, т.е. докато нещо друго не направи фотографията непоносима.*“<sup>3</sup>

Концептуализмът използва фактичността на фотографията, често игнорирайки естетиката в изображението и техническите умения на автора. Дематериализацията на художествения обект в концептуалното изкуство е представена в различни фотографски форми, тъй като фотографията се разгръща като средство за документиране на събития или артистични прояви. Фотографията се превръща в изкуство, сходно с модерната живопис и скулптура, където и двете се отдалечават от обективността на изображението. „*При този подход лошата фотография, аматьорството и деструкцията се възприемат като един от начините фотографията да стане основна в авангардната среда*“, счита Джеф Уол<sup>4</sup>, цитирайки фотокнигите на Ед Руша. Въпреки че фотографията е от съществено значение за концептуализма, може да се каже, че тя се доближава до него като игнорира собствените си характеристики. В този момент фотографията няма намерение да дефинира своята същност и да програмира това какво трябва да бъде. Интересът и преосмислянето на тези концептуални фотографски практики от средата на века, започва много по-късно, в края на 90-те години на миналия век. Въпреки че явлението е източник на вдъхновение за съвременната фотография и процесите в съвременното изкуство, пазара на изкуството и днес остава сравнително консервативен към тези пионерски практики от средата на 60-те до средата на 70-те години на миналия век. Джеф Уол стига до извода, че: „*В рамките на концептуалното изкуство е скрит моментът на модерната „автокритика“ на фотографията, когато тя изследва собственото си състояние.*“<sup>5</sup>

Фотографията в същността си не е абстрактна, тя носи конкретика определена от нейната изначална природа. За разлика от живописиста в рамките на концептуализма, фотографията се изразява, не като гледа навътре към себе си, а като насочена навън, през отношението на масовата култура към фотографията. Тази версия на фотографския модернизъм е пълна противоположност на абстрактния експресионизъм. Това е феномен, който самосъзнателно отхвърля характеристиките на снимката, в

---

<sup>3</sup>Duchamp, Marcel. *Letter to Stieglitz*, The writings of Marcel Duchamp, Salt Seller, New York, 1973, 165

<sup>4</sup> Wall, Jeff. *Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art*. Reconsidering the object of Art, 1965-1975. Museum of Contemporary Art LA. pp. 247-267

<sup>5</sup> Wall, Jeff. *Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art*. Reconsidering the object of Art, 1965-1975. Museum of Contemporary Art LA. pp. 247-267

полза на баналния и описателен образ. В концептуализма фотографията се рестартира и отчуждава от своя изначален характер. Това разбиране за фотографията е съществено, тъй като модернизма от средата на века като цяло отхвърля фигуративното представяне. Модернизмът на фотографията е обръщане на представянето. Неправилно отражение на неговите характеристики.

Дори да определяме 1839 година за начало на фотографията, бихме могли да считаме нейното преоткриване като медия едва през 60-те/80-те години на 20-ти век. Тези десетилетия разрушиха мита за идентичността на фотографията. От появата на фотографията до текстовете на Пиер Бурдийо, Сюзън Зонтаг или Ролан Барт в края на миналия век, тази идентичност винаги е била търсена, налагана и в следствие отхвърляна.

#### **1.4. Нови насоки в изкуството определени от фотографското изображение**

##### **1.4.1 Франсис Бейкън между фотографията и живописата.**

Творчеството на Франсис Бейкън, определено и зависимо от фотографията, показва до голяма степен начина по който художниците от средата на 20-ти век използвайки фотографията, гледат на нея като медия. Бейкън рисува портретите си като използва фотографии, изследва фотографски изображения и непрекъснато снима себе си. В същото време той не придава на фотографията никаква естетическа стойност. Бейкън предпочита непретенциозни снимки, и преди всичко снимки от фотокабини. В известен смисъл, това е едно двойствено отношение към фотографията. Снимката е непреодолима необходимост и в същото време тя е отхвърлена като среда. Снимката е единствено илюстрация, репродукция или представяне на събитие- материал от вестник или списание. Тя съществува за Бейкън сама по себе си. В този период медията не е специфичен начини на виждане, тя е единствено онова което показва и Бейкън споделя това разбиране за медията.

##### **1.4.2 Дигиталното изображение и съвременните социални практики**

Разривът между фотохимичния процес и новите технологии за електронно изобразяване е радикален. Снимката, независимо дали се схваща като проекция, отпечатък, следа или послание, е аналогово представяне на пространството. Аналоговото изображение е различно от всяко компютърно изображение, било то първоначално фотографско или не. Дигиталното изображение е масив от цели числа и може да се съхранява в компютърната памет, да се изпраща по електронен път и да се интерпретира от различни устройства. Сега масата от изображения конструира реалност, в която се надяваме да намерим трансцендентност, или друга по-малко санкционирана реалност. Този нов дигитален свят е ера от нов порядък. Винаги може да създаваме повече изображения, тъй като те могат да бъдат безкрайно синтезирани, генерирани, манипулирани и мултиплицирани, независимо дали предполагаемият обект на изображение продължава да съществува или не. Дигиталната ера фундаментално промени средата и характера на пространството. Промените в медиите наложиха променящи се възприятия и очаквания. Новото състояние на снимката в дигиталната среда изостря

проблемите, които Сюзън Зонтаг изтъква относно „*транспортната роля на изображението*“<sup>6</sup>. Тъй като цифровото изображение дестабилизира снимката като запис на видимото състояние на реалността, нейното ново съществуване я насочва към нови възможности, които преди това са били отхвърляни или считани за невъзможни.

Затова днес не бихме могли да схващаме фотографията като универсално явление, а по скоро като феномен състоящ се от милиарди отделни изображения в пространството. Затова е трудно да се анализират много от нейните културни препратки. Вместо да се генерират повече изображения към съществуващите, би било полезно, ако авторите започнат по-ефективно да филтрират част от работата си която вече е онлайн. Тъй като размерите на мрежата все повече се увеличават, дискриминационно все повече се използват контекстуални рамки и филтри, за да се разбере наличната маса от нехомогенни изображения.

Основателно е да се зададе въпроса, къде остава изкуството в тази нова среда създадена от потока от изображения? Валтер Бенямин предлага друга формулировка на феномена и ролята на фотографията.

*„По-рано много безполезна мисъл бе посветена на въпроса дали фотографията е изкуство, а основният въпрос е дали самото изобретение на фотографията не е променило цялата природа на изкуството.“*<sup>7</sup>

В крайна сметка отношението на дигиталната фотография към пространството, към времето, към светлината, към авторството и най-вече към останалите медии ясно показва, че тя е по същество различен подход, непаралелен с аналоговата фотография. Също така е ясно, че до голяма степен нейните стратегии завинаги ще бъдат свързани с другите медии, като компонент в интерактивното взаимодействие в една по-голяма медийна обвързаност. В дигиталната среда процеса на снимане може да се разглежда само като начална стъпка, акт който включва промяна на изображението към свързване и контекстуализиране с други медии. Тъй като дигиталните техники стават по-ефективни, фотографиите ще бъдат все по-определени от различни смисли, създавайки реалистично изглеждащи несъществуващи образи на обекти и пространства. Изображението вече изобразява това, което може да бъде виртуално съществуващо, а не действително.

---

<sup>6</sup> Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin, London, (2002[1977])

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie* // ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 368-385



Сега дигиталното образно пренасищане води до преконфигуриране на визуалните изразни средства. Характерът на изображенията преосмисля и установените понятия в изкуството. Свидетели сме на постмедийна ситуация, която не се измерва единствено с техническите си параметри, а с цялостната промяна на възприятията и ново разбиране за пространството.

### **1.4.3 Трансформациите в природата на фотографията и алегоричността на образа през 20-ти век**

През последните десетилетия вниманието на визуалните артисти е насочено не толкова към оригиналността на фотографското изображение, а по скоро към неговите рефлексивни характеристики адресиращи ежедневието.

Фотографията е в центъра на художественото използване на тези стратегии, включително цитати, пародии, присвояване, повторение, сериали, монтажи, колажи и др. Алегорията във фотографията сега не се връща като архаична, историческа форма, а като съвременна практика, продиктувана от средата и масовата култура. В този смисъл практиките на концептуализма, които се интересуват от разглеждането на снимката като авторитетен документ, са отстъпили на постмодерния възглед върху фотографското изображение. Отчасти тази промяна идва от новата постструктуралистка рамка на теорията и философията на съвременното изкуство, но основната причина е, че западната визуална култура започва да се доминира от развлечението, от „*обществото на спектакъла*“, както го формулира Guy Debord през 1967 г.<sup>8</sup>

Постоянният обмен между живописата и фотографията надхвърля всяка проста техническа дефиниция на медиите, която би определила веднъж завинаги тяхната идентичност. Изглежда, че няма само една връзка между фотографията и живописата, точно защото няма фиксирана природа на нито една от тях.

Алегорията извежда на преден план дискурсивния характер на изображението, подчертавайки неговия произход от други образи. В резултат на това се създават някои от най-близките връзки между теорията и практиката. Много художници като Барбара Крюгер, Силвия Колбовски, Виктор Бъргин и др., използват алегории и допринасят за налагането на текста към фотографския образ. Връзката между фотографията и текста установява нова форма за представяне на работата като разширява възможностите на медията като изразно средство.

### **1.5 Състоянието на фотографията и визуалните изкуства в края на 70-те години**

От края на 70-те години на миналия век настъпва трайно преосмисляне на понятията свързани с фотографията. Начинът, по който се разглеждат категориите, които са структурирани от

---

<sup>8</sup> Debord, Guy. *La société du spectacle*. Buchet-Chastel, 1967 (*The Society of the Spectacle*. Black & Red, 1970)

времето, като семейна снимка, документален филм и репортаж, са подложени на радикално преосмисляне. Фотографията започва да се променя, подавайки се на всякакви операции, манипулации и преобразяване, а изображението в съвременното изкуство не просто разказва истории, а е функция на сценарии и измислен наратив.

### 1.5.1 Фотографията след концептуализма.

Приемайки твърдението на Джеф Уол, че „*Фотографията сега се отдалечава от концептуалното изкуство което е последният момент на предисторията на фотографията като изкуство*“<sup>9</sup>, трябва да кажем че, концептуализмът също се променя, като променя и отношението си към фотографията.

### Трансформиране на фотографското изображение от Герхард Рихтер

Рихтер налага непозната до момента връзка между фотографията и живописата. Това е специфично взаимодействие на реалността, документалността на снимката и субективността на картината. Като създава картини с маслени бои, като например *Erschossener (I)* от 1988 г., Рихтер е убеден, че „продуцира“ снимки, въпреки че той ръчно рисува всяка част от тях. Диармуид Костело интерпретира твърдението на Рихтер като: „...*преднамерено намерение да имитира механичната апаратура на фотоапарата, намалявайки намесата на художника до квазиавтоматична транскрипция.*“<sup>10</sup> Въпреки това, може да се твърди, че като имитира стерилността на фотографското изображение колкото е възможно повече, Рихтер по специфичен начин преоткрива телесно изживяване на снимката с помощта на боята в живописата.

Почти цялата работа на Рихтер демонстрира едновременно илюзионното пространство, което изглежда естествено, и физическата активност и материал на живописата, които взаимно се смесват. За автора реалността е комбинация от нов опит за разбиране на пространството и времето, и обвързаност между фотографията и живописата доколкото може да се говори за тяхното самостоятелно съществуване.

---

<sup>9</sup> Wall, Jeff. *Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art*. Reconsidering the object of Art, 1965-1975. Museum of Contemporary Art LA. pp. 247-267

<sup>10</sup> Costello, Diarmuid. *After medium specificity chez Fried. Jeff Wall as a painter, Gerhard Richter as a photographer. Photography Theory*. Routledge, New York, NY, pp.75-89, 2007

## **Безизразната фотография на Бернд и Хила Бехер или фотографията като обективност**

През последните десетилетия безизразната /DEADPAN/ естетика, остава сред най-популярната съвременна фотографска практика в изкуството. Този начин на снимане отстранява присъствието на всякаква сантименталност в изображението. В същото време голямоформатното изображение снимано по този начин преекспонира детайла, и същевременно остава неутрално и дистанцирано към заснетия обект. Алберт Ренгер-Пач, Аугуст Зандер, Ървин Блуменфелд и др. са тези, които поставят началото на тази „археология“, която по късно Бернд и Хила Бехер я трансформират в „индустриална археология“, предхождаща новата систематична типология.

Въпреки променливостта на фотографските практики в пост-концептуалната фотография, от книгите на Ед Руша до работата на Бернд и Хила Бехер, както и на техните последователи от Дюселдорфската школа, се наблюдава забележителна последователност в тази описателна терминология, която отчита разнообразието на Deadpan естетиката. Това е естетика на безразличието, на факта, на плоското и безизразно наблюдаване и отразяване.

Важен импулс в работата им е тяхното намерение, да запечатат структурите на бързо развиващата се индустриална епоха, преди да бъдат загубени завинаги. Преди всичко, фотографският свят на Бехер е свят на обективността. Игнорирането на индивидуалната субективност, се засилва и в акта на съвместната артистична работа на авторите. Бенджамин Х. Д. Бухло твърди, че: „*В съвременната фотографска практика, изключването на фигури и лица във фотографията вече се е превърнало в толкова значима фотографска стратегия, колкото някога е имало традиционното им навлизане.*“<sup>11</sup>

### **1.5.4 Нови измерения на изображението със средствата на фотографията**

Още с появата си фотографията винаги е съдържала в себе си определена двойственост. От една страна тя винаги е имала поддръжници схващайки я като изкуство, а от друга, поради нейният механичен генезис тя категорично е отхвърляна като форма на художествена дейност. Фотографията, както казва Сюзън Зонтаг: „*В основата си е универсален език, който може да транспортира всякакви смисли*“.<sup>12</sup> В последните десетилетия както никога досега фотографията се трансформира в медия, определяща състоянието и характера на съвременния свят на изкуството. Автори като Кандида Хьофер, Андреас Гурски, Томас Щрут,

Ед Буртински и др. не само продължават традициите на класическата живопис, а и развиват ново разбиране за възможностите на фотографията като медия.

### **1.5.5 Фотографията и постмодернизма**

---

<sup>11</sup> Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism*

<sup>12</sup> Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin, London, (2002[1977])

Постмодернизмът разглежда фотографията от различни гледни точки, които нямат за цел да изградят култ към медията. Той изследва медията по отношение на нейното значение, възприемане и възможни интерпретации. Вместо да доказва стойността на оригинални авторски намерения, постмодерната фотография интерпретира снимката в по-голямата система на социално и културно кодиране. Този възглед е повлиян от принципите на структурната лингвистика, философията, структурализма и постструктурализма, формулирани от съвременните френски теоретици. Те разглеждат значението на изображението не като определено от собствения му характер или състояние, а от включването му в други смисли и значения.

Това е съществен момент на постмодерното условие, което изравнява изкуството и текста. Периодът обхващащ 80-те години на 20-ти век, често се схваща като следфотографска ера или период на постмодерните практики. Във фотографията това е и времето на налагане на дигиталното изображение. Подобно на многобройните текстове за съвременно изкуство като цяло, фокусът на много теории за фотографията се измества от самото изображение към позицията на зрителите, тяхното възприятие, тълкуване и очаквания по отношение на фотографията.

Съвременните теоретични възгледи за фотографията до голяма степен се определят и от новите изследванията на Розалинд Краус, Крейг Оуенс, Дъглас Кримп, Абигейл Соломон-Годо, Гризелда Полък и др. Текстовете на редица художници и фотографи също формират сегашното разбиране за фотографията като съвременно изкуство. През 70-те и началото на 80-те години това са Виктор Бъргин, Марта Росие, Барбара Крюгер, Алън Секула и др. Техните трудове спомагат за преодоляване на честото изкуствено разделение между практика и теория, разчупвайки все още популярната идея за художника като човек, който работи, но стои извън теорията.

Джефри Бачен анализира желанието за „фотография“ във философската и научна среда, преди истинското изобретяване на фотографията. Последните анализи за идентичността на фотографията са склонни да приемат постмодерния възглед, че цялата идентичност се определя от контекста, и в същото време следва формалистките усилия, стремящи се да определят основните характеристики на фотографията като медия.

За разлика от модернистките текстове, отнасящи се до средната специфика на фотографията, постмодерните възгледи поставят под въпрос различията и синхрона между фотографията и живописата. В тях, както и в много съвременни есета, авторите анализират приемливостта на манипулацията, конструирането и манипулирането на изображението, както и състоянието и влиянието на средата в изкуството и обществото.

Модернизмът преобладава във фотографията по отношение на авторството и естетическото, както и в техническите нововъведения на медията. Те се проектират директно или индиректно върху фотографията и логиката на изграждане на изображението. Ефектът на модернистката критика следва създаването на канон на майстори-практикуващи фотографи и малко

професионалисти, чийто работи могат да бъдат лесно разграничени от ежедневните любителски фотографии. Постмодернизмът от друга страна, разглежда фотографията от различна гледна точка, която не е предназначена да обслужва изграждането на фотографски пантеон.

Вместо да доказва оригинални авторски намерения които придобиват значение или стойност, постмодерната фотография интерпретира снимката в по-голямата система на социално и културно кодиране. Силно повлияна от принципите на структурната лингвистика, философията, структурализма и постструктурализма, формулирани от автори като Роланд Барт и Мишел Фуко. Те разглеждат значението на изображението не като определено от собствения му характер или състояние, а определено единствено чрез позоваване на други смисли, образи или знаци.

### **Синди Шърман и постмодернизмът във фотографията**

През 1990 г. Шърман разработва серията „*Untitled Film Stills*“, където адресира през иронията оригиналността на модерните клишета като самосъзнателна реализация на постмодерната художествена практика. Серията „*Untitled Film Stills*“ е доказателство за аргумента изтъкван от феминистката теория, че „женствеността“ е конструкция на културни кодове, а не качество, което е естествено присъщо или съществено важно за жените.

Женствеността на героините на Шърман, на които тя е обект и създател, визуализира сблъсъка с някои от характеристиките на женския образ в социокултурен план. Шърман адресира въпроса кой е представен, от кого е генерирана проекцията за женственост, и за кого. Тя изследва образа и идентичността, постигнати по пътя на визуалното удоволствие. Удовлетворението и удоволствието от филмовите разкази, са част от опита на зрителя. Синди Шърман радикално оспорва конвенциите на портретната фотография в тази серия „премахвайки“ себе си от снимките. Тя извършва цялостна инвентаризация на стереотипните женски образи, взети както от филмовата, така и от художествената практика.

### **Джеф Уол и съвременната фотография**

За Джеф Уол фотографската практика на концептуалната фотография е „*имитиращо неавтономно използване на носител*“. Независимо дали е аматьорска или журналистическа, тя не разкрива пълните възможности на фотографията. Този възглед за фотографията е определен от авангардните движения Дада и сюрреализма, като смаява същността на фотографията до анти-естетически жестове. При тези течения, камерата често се използва за документирание или архивиране на определен обект. Джеф Уол твърди, че „*фотографията може да се утвърди като автономно модернистично изкуство, като се съсредоточи единствено върху основните и материални аспекти*

на медията. <sup>13</sup> *Фотографията*- пише Уол,- е неразривно свързана със задължението да имитира картинна реалност. *Фотографията* не може да намери алтернативи на изображението, каквато е физическата природа на медията да изобразява нещата.“ Концепцията на Уол за изобразяване е това, което други автори наричат вече дискутирана емблематичност на фотографията.

Авторските книги, публикувани от Руша от 1963 г. насам, продължават да са определящи за принципите на концептуалната фотография и нейното развитие. Книгите на Руша са с ясни, предимно черно-бели фотографии, идиосинкратичен дизайн и неопределени описателни заглавия.

В есето си „*Специфични обекти*“ от 2004 г. Розалинд Краус анализира книгите на Руша, като част от нейния проект за преосмисляне на идеята за средата. Краус заключава, че средата определя системата от правила. Тя не свързва тази среда с дългогодишната художествена традиция на артистичните практики, а по-скоро гледа на това произволно самоопределяне на правилата като необходимост, след като художникът се оказва освободен от традицията. снимките са предназначени да бъдат разгледани - не точно като естетически обекти, а като документи, предаващи резултатите от проведения експеримент.

### **Джон Балдесари**

Фотографията е изключително важна за творчеството на Балдесари, защото нейната идентичност като изкуство винаги е била неизяснена. „Недостатъците“ във фотографията му стават предмет на хаотична, формална гледна точка. За Балдесари документалното описание на фотографията е недостатъчно като изкуство и това качеството подхранва липсата на изобразителен интерес, който да се трансформира в концептуално намерение.

### **Джоузеф Косут**

Произведението „*Един и три стола*“ (1965 г.) на Джоузеф Косут е определено от сложната философска връзка в представянето на обекта. Работата се състои от стол, неговата снимка и неговата речникова дефиниция. Представянето обезсмисля всяка предполагаема прозрачност на смисъла, като усложнява неефективността на понятията. Със своите представяния, столът става друг знак за себе си. Фотографията носи в себе си иронията, като чрез нея се подкопава обективността на изображението. То трудно би могло да се вмести между реалното и ироничното. Текстът в случая не идва като поетично допълнение към изображението, а като неразделен елемент на рефлексивната

---

<sup>13</sup> Wall, Jeff. *Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art.* Reconsidering the object of Art, 1965-1975. Museum of Contemporary Art LA. pp. 247-267

практика, изправена пред фотографията като възможност за описание с отворен смисъл. Проучването на взаимодействието между образа и езика, което е безпроблемно в ежедневието на културата, е важна част от стратегиите на авангардното изкуство. Този принцип може да го видим и в картината на Рене Магрит „*Ceci n'est pas une pipe*“ (Това не е лула), но за разлика от живописата, фотографията като доказателствена медия прави много по-силно взаимодействието между образа и езика.

### **1.5.7 Фотографията след концептуалното изкуство**

Можем да приемем съвременното състояние на фотографията като определено от доминиращата постмедийната ситуация. В този смисъл е все по-актуално твърдението на Джеф Уол, че сегашната фотография е твърде различна от концептуалното изкуство, което е „*последният момент на предисторията на фотографията като изкуство*“. Книгите на Ед Руша и индустриалната археология на Бернд и Хила Бехер остават ключови за налагането на концептуалното изкуство, но в следващите десетилетия то се развива и променя изобразителните си граници. Разширява се обхвата на визуалното представяне за сметка на директното доказателство. Фотографията напуска занаятчиешкото си единствено на документ, като се завръща към нейните изначални характеристики.

В този смисъл концептуалните фотокниги на Руша са протофотография в смисъла на разбирането на Джеф Уол за фотографското изображение.

Руша отбелязва, че Дюшан е изчерпил или убил идеята за показване на обекта като изкуство, докато книгите на Руша залагат и на друга стратегия - радикалното разпространяване на произведението без подкрепата на структурата на галериите.

Ако концептуалните художници поставят акцента върху текста, който е определящ за посланието, тази стратегия приложена към фотографията, измества фотографията от репродуктивната логика на оригинала и копието, за да я препозиционира като записващ механизъм за специфични реализации. Самото произведение на изкуството, вече се оказва преконфигурирано.

Постмодерното възприемане на фотографията като антиестетична среда, е най-вече по силата на нейната механична природа и причинно-следствена основа. Търсенето на по-дълбоко естетическо измерение на произведенията, е чрез позициониране на съответната фотография в по-дълъг исторически контекст или по-широко културно направление.

Самото концептуалното изкуство и теоретичното му осмисляне могат да се разглеждат като обявяване края на естетическото възприемане на фотографията, доколкото произведението се разглежда единствено като идея или документ.

Руша неколккратно твърди, че не се интересува от фотографията като медия, което означава, че всеки опит да се позиционират книгите му в контекста на историята на фотографията е погрешен. Това е така, защото книгите не трябва да се мислят като фотографии, а като триизмерни произведения на изкуството. Следователно не е чудно, че теоретиците и историците на фотографията

толкова често подценяват възможностите на медията. Дори и обяснението за фотографската практика на Руша и концептуалната фотография, като „имитиращо неавтономно използване на носителя“, от страна на Джеф Уол е непълно и едностранчиво. Това омаловажава начина, по който фотографията се отнася до ранните авангардни движения като Дада и сюрреализма, като ги намалява до антиестетически жестове.

## **ГЛАВА 2. Теоретични предпоставки за трансформацията на фотографията като съвременно изкуство**

Днес фотографията като част от колекциите на повечето музеи и галерии за съвременно изкуство, е знак за ново състояние на медията, различно от нейното начало, в 30-те години на 19-ти в. Въпросът, дали тя е изкуство или не, следва почти цялата ѝ история, като я задържа продължително извън музейното пространство повече от столетие. Ролан Барт отбелязва че: „*Фотографията продължава да бъде посещавана от призрак на живописиста*“<sup>14</sup>, а Андре Базен счита че: „*След появата на фотографията живописиста се е върнала към себе си освободена от реализма*“.<sup>15</sup> Според него фотографията е едно от най важните събития в историята на визуалните изкуства. В случая фотографията идва не като късен технологичен придатък на една устойчиво изградена система за изкуства, а е явление което променя цялата структура на системата.

Кракауер е един от първите разглеждащи спецификата на фотографията, който я различава от живописиста. Кракауер извежда „*хибридният визуален характер на фотографията*“, като я отличава от традиционните визуални изкуства. Този хибриден визуален характер носи в себе си „*реалистична*“ и „*оформяща*“ тенденция и стига до „*регистрацията функция на камерата*“.

Представителите на фотографския реализъм не стигат до разбирането за фотографията като изкуство. Ролф Краус първи формулира разликата между художествената фотография и изкуството със средствата на фотографията. Художествената фотография изследва естетическите и технически граници на медията и не би могла да се счита като иновативен момент във визуалните изкуства. Изкуството с фотография има концептуална насоченост. При него фотографията се явява средство, медия за изразяване, а не крайна цел. Краус схваща че изкуството с фотография изисква от автора

---

<sup>14</sup> Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. HILL & WANG, 2010

<sup>15</sup> Bazin, André. *Ontology of the Photographic Image*. Film Quarterly, Vol. 13, No. 4 (Summer, 1960), pp. 4-9, University of California Press



игнориране на качествата на самата медията. Тогава обаче, би трябвало да определим художествената фотография като не-изкуство и да не отдаваме никакво значение на фотографията като такава в съвременното изкуство. В това радикално схващане фотографията и изкуството остават взаимно изключващи се.

Сабине Т. Крибел счита, че е невъзможно да се улови същността на фотографията в едно определение.

Медийните критици от миналия век, остават в рамката на модернистичния мит за новото. Те приемат, че дигиталните технологии, интернет, виртуалната реалност и компютърната графика трябва да се разделят от по-ранните медии като нов набор от естетически и културни принципи. В книгата си „*Remediation: Understanding New Media*”<sup>16</sup>, Джей Дейвид Болтър и Ричард Грусин предлагат теория за дигиталната епоха, която оспорва това предположение. Те твърдят, че новите визуални медии постигат културното си значение именно чрез конкуренция и преработка на по-ранни медии, като живопис, фотография, филм и телевизия. Те наричат този процес на преобразуване или възстановяване „*remediation*“. Авторите отбелязват, че по-ранните медии също са се прекроили взаимно- фотографията обновява живописата, филмовата продукция обновява сценичната продукция, фотографията и телевизията обновяват филма и радиото.

Джей Дейвид Болтър и Ричард Грусин твърдят, че в западната култура никога медията не действа изолирано, а винаги влиза във взаимодействия и конкуренция с останалите медии: „*Не можем дори да разпознаем репрезентативната сила на даден носител, освен по отношение на други медии*“.

На базата на текущите дебати за фотографията, могат да се разгледат няколко насоки: фотографията в сравнение с живописата; фотографията като изкуство във времето; връзката на фотографията с виртуалните пространства и изкуството; фотографията като визуален инструмент за социална критика и фотографията като самостоятелна среда. В теоретичните си разработки американският теоретик Клемент Грийнбърг се опитва да установи определената същност на една медия, докато по-скоро би могло да се твърди че медиите в съвременното изкуство изгубват своята категоричност, като се характеризират с разнообразие и взаимодействие между тях, а не се определят чрез „*чистотата на медията*“.

През 1999 г. Розалинд Краус адаптира вижданията на Грийнбърг върху специфичността на средата като твърди, че художникът трябва да „*преоткрие избрания носител, базиран на познанието*

---

<sup>16</sup> Bolter, Jay & Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press 2000

за историята, с цел да го развива по-нататък“. В съвременното изкуство, всяка среда е отчуждена от нейната собствена онтологичност.

## **2.1 Теории на фотографията в историческа перспектива**

През 19-ти век идващата модерност, все повече изтласква удобните разкази за природата и културата. Индустриализацията на града и новото време систематизират и структурират времето, записвайки го като образ. Фотографията играе роля в процеса на тази трансформация, като обхваща цялото субективно човешко преживяване - от изграждането на идентичността, до разбирането за последиците на колониализма и настъпилите социални трансформации, както и ролята на самата себе си в идващата модерност.

От векове изображенията са феномен, носещ в себе си като даденост илюзията, идентификацията и иконографията. Те имат определен статус и поддържат структурата на властта. В началото на 19-ти век технологията достига точката, в която нейната инструментална стойност започва да измества и разширява тогавашните философски и научни представи. Не случайно фотографията, технологията и модерността имат паралелен характер. Фотографията става свидетелство на събитията, архивира и изобразява случването. Всички фотографски записи, вече съществуват като динамична археология. Въпреки ролята на въображението при възприятието, фотографията се установява в съзнанието, като носеща неоспоримата истина. Историята, знанието и идентичността вече се изпълват с преживяването на документираното от фотографията събитие. Фотографията установява непрекъсната диалектика между ситуирането на събития и възприятието, като за Зигфрид Кракауер<sup>17</sup> фотографското изображение съхранява и възпроизвежда историческия дефицит на памет и разширява пространството за проекциите на паметта.

## **2.2 Промяна на възгледите за фотографията в началото на 20-ти в.**

В началото на 20-ти век фотографията не само се превръща в основно изразно средство на авангардното изкуство, но започва да се мисли и през гледната точка на нейните характеристики. По-късно с изследванията на У. Дж. Т. Мичъл, Джон Бъргър, Виктор Бъргин, Алан Секула и др. се налага интердисциплинарния подход в теорията на фотографията. Подходът разглежда фотографията през научния критическия дискурс определен от историята на изкуството, философията, политологията, социологията и литературната критика. Фотографското изображение вече се мисли през постмодерните идеи за идентичността, въображението, сексуалността, социалното поведение и др.

---

<sup>17</sup> Кракауер, Зигфрид. *Фотографският подход*. Култура / Брой 7 (2960), Септември 2019

Фотографията и модерността също се позовават на дискурса за властта. За Валтер Бенямин, Джордж Оруел, Мартин Хайдегер, Маршал Маклуън и Мишел Фуко, изображението, текста, технологията и архивът са вградени в структурите на властта. Всъщност връзката между теориите на образа, културната история, ефектът на медиите и системното присъствие на технологиите, поставят изображението в центъра както на научния, така и на политическия живот на целия 20-ти век.

Условните, епизодични, фиксирани времена на фотографските изображения, се сблъскват с тяхното съществуване като исторически специфично натоварено време. С развитието на технологиите на възпроизводство, проекциите на тази визуализация се разширяват. Това, което може да бъде записано, може да се контролира. Разглеждането на тези връзки, е един от съществените въпроси в изучаването на фотографията.

Във фотографската практика от 80-те години на 20 век се налага идеята за „инсценирана“ или „постановъчна“ фотография. Автори като Джеф Уол, Томас Деманд, Грегъри Крюсън и др. инсценират фиктивни събития и конструкции, които следват логиката на предварително концептирана структура. Това е ново отношение на фотографията към реалността, към овладяване на реалността, което е съвсем различно от първоначалното разбиране за фотографията.

За Колман както и за Вилем Флусер всяка фотография е манипулация на реалността защото пренася триизмерността в двуизмерната абстракция на снимката. Следователно всяка документална фотография е инсценирана и всяка инсценираща фотография носи определена документалност. Тази документалност на инсценираната фотография и дава възможност да спекулира с истината, с идеята за достоверност на изображението, с неговата автентичност. Тази „измама“ или „манипулация“ във фотографията я разделя от документалната такава и я превръща в част от апарата на съвременното изкуство със средствата на фотографията.

Може да се каже, че разбирането на изображението като археология на настоящето го измества от обикновената диалектика. Това предполага, че разглеждането на изображението възобновява неговата динамика с историята и културата. Това схващане ни дава възможност да разберем потенциала на образа. В този смисъл електронните образи може да ги разгледаме през връзката им с историята на изкуството и същевременно като трансформиран потенциал на изображението, постигнат с използването на дигиталните технологии.

### **2.3. Различни аспекти върху разбирането за фотографията**

#### **2.3.1. Валтер Бенямин за автентичността на фотографията. Изображението и съвременните информационни системи**

В есето „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ Бенямин поставя въпроса за техническото и художественото възпроизвеждане, мултиплицирането на оригинала от традиционното копиране до техническото разпространяване. Още в началото той стъпва върху твърдението на Пол Валери, че „*трябва да бъдем подготвени за факта,*

че такива големи преобразования ще променят цялата техника на изкуствата и с това ще повлияят на самата инвенция, а накрая ще стигнат може би дотам, че по най-магически начин ще променят самото понятие за изкуство.“ Един от основните аспекти на съвременното е съпоставянето на оригинал/копие, а при техническото репродуциране оригинала липсва. При него всеки отпечатък става „оригинал“. Според Бенямин традиционното копиране предполага разлика между копието и образеца, докато при техническото възпроизвеждане копието се лишава от аурата, която определя автентичността на художествената творба. Това важи както за фотографията, така и за киното. Автентичността, както и аурата, често се обсъждат в контраст с възпроизводимостта. Терминът „възпроизводимост“ е често срещана характеристика на фотографията, като се прилага към самата природа на фотографията. Може ли обаче възпроизводимостта да бъде свързана с фотографията, ако няма оригинал, който да се възпроизвежда или трябва да наречем оригинал самия фотографски негатив? Бенямин счита, че всяко постижение на фотографията като изкуство бледнее в сравнение с изкуството. Фотографският функционализъм е по-значим от неговия артистичен потенциал. Ако фотографията стане изкуство, тя ще бъде в рамките на култура в която тя вече се е оформила предварително.

Въпреки че есетата на Бенямин датират от 30-те години на 20-ти век, много от последните публикации свързани с теорията на фотографията се отнасят до тези текстове. Те използват терминологията по адаптиран начин или опровергават аргументите на модернизма. През 80-те години на миналия век, в контекста на постмодернения дебат Бенямин е многократно цитиран, като обявяващ постмодерната смърт на аурата на модерното изкуство, критикувайки понятията за „артистична уникалност и автентичност“ и затвърждавайки ролята на фотографията в проблематизиране не само на изкуството, но и на презентирането.

Според Бенямин корупцията на аурата започва, след като култовата стойност на творбите се е превърнала в пазарна и пропагандна стойност. Авторът счита, че фотографията може да се възползва от липсата на аура за стимулиране на социалните промени.

Бенямин отбелязва връзката между аурата и автентичността в живописата, но не прави това по отношение на фотографията. Какво означава автентичността в случая на фотографията? Клайв Скот анализира разликата в местоположението на понятието за автентичност във фотографията и живописата по друг начин. В поредицата (1) обект/референт, (2) фотограф, (3) фотография, то автентичността във фотографията е между (1) и (2). В живописата ако (1) е предмет/модел, (2) рисуване/живописване, (3) художник, то автентичността в случая е между (2) и (3). „Това, което избледнява в епохата на механичното възпроизвеждане, е аурата на произведението на изкуството. Превръщането на света във фотографска валута замества чувството за всеобщо равенство на нещата“, пише Бенямин през 1930 г. Той твърди, че възпроизвеждането предлагано от картинни, списания и кинохроника, се различава от образа, който вижда невъоръженото око. Това е белег на възприятие, чието чувство за всеобщата равнопоставеност на нещата се е превърнало в степен, която извлича уникалността на обекта чрез възпроизвеждане.

Във „*Фотографската активност на постмодернизма*“<sup>18</sup> Дъглас Кримп преразглежда по нов начин това, което се е случило с концепцията за аурата след 1980 г. с внедряване на новите технологии и електронните изображения. Кримп дефинира „*придобитата аура,*“ извадена от оригиналното произведение. Тази придобита аура сега е функция не на присъствие, а на отсъствие, откъсната от произход или автентичност. „*В наше време аурата е станала само присъствие, което означава дух.*“ Акцентът на смисъла върху отсъствието и откъсването от произхода на аурата, осмислят теоретизирането на разрива между фотографската и постфотографската епоха.

Ангажираността на съвременната фотография е важен момент за нейното разбиране и приемане, което поражда нов тип взаимодействие. Нейната прагматичност измества утопията, конвенционалното бива изместено от концептуалното и това се генерира от появата на новата публика. Тази нова публика е част от процеса на културна идентификация. За да се преосмислят художествените взаимоотношения между артиста, технологията и публиката, трябва да се очертае социалната среда, в която се реализира съответната идентичност. От самото начало художествената фотография винаги е била по-малко зависима от истината, отколкото документалната и журналистическа фотография. Тя носи в себе си стремеж към рисуването като пример за „сериозно“ изкуство.

### 2.3.2 Модерността и фотографията

През 60-те години Грийнбърг твърди, че фотографията постига най-високите си качества чрез разказване на истории, а през 1964 г. той вече подчертава, че фотографията преди да е нещо друго, е „*литературно изкуство, триумфът на триумфите*“. Грийнбърг счита, че: *за да бъде успешно като произведение на изкуството, снимката трябва да разкаже една история. Всичко друго, включително и картинните ценности на снимката, произтичат от решенията, които един фотограф прави по отношение на избора си и отчетоводяването на историята. Те формират обекта* *на* *изображение.*<sup>19</sup>

За Джеф Уол енигматичното и наративно измерение на образа изглежда че съответства на концепцията за фотография на Грийнбърг. Уол замисля фотографията като „*романизация на картинни форми*“, или това което той описва като „*литература на картината*“. Това е ново продължение на традиционната линия на разказване на истории в изобразителното изкуство.

Развивайки ранната идея за фотографията като „*механичен аналог на реалността*“, Шнайдер<sup>20</sup> дава още една допълнителна дефиниция за фотографията: Снимката е и физическа следа

---

<sup>18</sup> Crimp D. *Pictures. Exhibition catalog of the work of: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith, 1977*

<sup>19</sup> Greenberg, Clement. *Four Photographers*. The New York Review, January 23, 1964

<sup>20</sup> Snyder, Joel and Neil Walsh Allen. *Photography, Vision and Representation. Critical Inquiry*(autumn 1975), 143-87

или индекс на тази реалност. Индексът има причинно-следствена връзка с неговата референция. Формалните прилики са част от връзката на фотографията с реалността, това което тя представлява, като я имитира. Следователно можем да заключим, че теоретиците определят индекса и реалността като две различни форми на представяне, понякога като припокриване на формални отношения. По отношение на снимката, Алън Трахтенберг предлага разграничение между термина „следа“, и причинно-следствената връзка на индекса, което показва не само връзката, но и формалната или емблематична прилика между тях, като определящи фотографията.

Развивайки ранната идея за фотографията като „механичен аналог на реалността“, Шнайдер<sup>21</sup> дава още една допълнителна дефиниция за фотографията: Снимката е и физическа следа или индекс на тази реалност. Индексът има причинно-следствена връзка с неговата референция. Формалните прилики са част от връзката на фотографията с реалността, това което тя представлява, като я имитира. Следователно можем да заключим, че теоретиците определят индекса и реалността като две различни форми на представяне, понякога като припокриване на формални отношения. По отношение на снимката, Алън Трахтенберг предлага разграничение между термина „следа“, и причинно-следствената връзка на индекса, което показва не само връзката, но и формалната или емблематична прилика между тях, като определящи фотографията.

Алън Секула счита тази идея на „чисто обозначаване“ за фолклор. „В реалния свят- твърди Секула, е невъзможно да се отдели функцията на дадена снимка от културно определено значение, което е било инвестирано.“<sup>22</sup>

Фотографията често е описвана като среда, медийна реалност, а не като самата реалност. Една снимка, както и картината, скулптурата или рисунката, винаги отразяват както това, което е изобразено, така и себе си. Памела М. Лий посочва средата като „междинно положение, междинно условие или степен“<sup>23</sup>. Тя е средство за осъществяване или предаване на нещо. Канал или система за комуникация, информация или забавление. Начин на артистичен израз или комуникация. Лий заключава: „Феноменът подчертава процеса или съобщението, като средство за комуникация, а не самия факт на комуникация.

През първите шест десетилетия на 20 век във времето на модернизма, фотографите, както и художниците и критиците на изкуството продължават да търсят специфичните характеристики на своята дейност. Те твърдят, че могат да определят онтологията на фотографията. От края на 60-те

---

<sup>21</sup> Snyder, Joel and Neil Walsh Allen. *Photography, Vision and Representation. Critical Inquiry*(autumn 1975), 143-87

<sup>22</sup> Sekula, A. *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design

<sup>23</sup> Lee, Pamela M. *Chronophobia: On time in the Art of the 1960s*. MIT Press, Cambridge, MA 2004:51-52

години на миналия век обаче, както художниците, така и теоретиците стигат до извода, че „идентичността“ на средата не е фиксирана, а се променя във времето. Трябва да се търси активно разбиране за тази променлива идентичност особено в областта на фотографията. Затова и не е възможно, да се формулира средно специфично определение за фотографията, приложимо към цялата традиция на фотографските техники и формите на нейното проявление. Те съществуват паралелно, а Ричард Болтън, дори предполага, че „*фотографията не е определена от никакви характеристики, освен адаптивността*“<sup>24</sup>

Някои автори като Уилям Дж. Мичъл в „*The Reconfigured Eye*“<sup>25</sup> споменават прехода от аналогова към дигитална фотография като преход от фотографска епоха към постфотографската ера. Според Мичъл, началото на 90-те години ще бъде запомнено като времето, през което компютърно обработения дигитален образ започва да заменя изображението на аналоговата фотография.

Съвременният френски теоретик Пол Вирилио определя пространството, породено от нашите съвременни информационни технологии, не като географско, а като пространство от време. Глобалните разстояния са редуцирани от непосредствеността на електронния образ предаван директно. Това променя западното рационално разбиране за субекта и неговата отдалеченост. Но наблюдението на Вирилио може да предполага че „*пространството от време*“ на електронните образи е пространство на паметта и на фантастичното очакване и че то може да бъде и пространствена регресия, а оттам и пространство на потенциална параноя и агресивност.

### 2.3.3 Възприемане на изображението

Ако границите между реалното и фалшивото се замъгляват в дигиталните медии, това определя желанието за повече и по-точни данни за това, което трябва да приемем като реалност във всяка медийна или сензорна форма. Може да се каже, че реалността не изчезва, ние просто знаем повече за нея, но вече е възможно да бъдем заблудени. Това, което се разрушава, е просто наивната вяра в непосредствена реалност пред очите ни, която сама по себе си става все по „изкуствена“, като се налага да бъде конструирана чрез знания и умствени процеси. Електронният образ изпълнява състоянието на това, което Бодрияр нарича „симулакрум“. Това е копие, което няма оригинал. В тази характеристика на цифровата фотография, би трябвало да се търси значението на фундаменталното

---

<sup>24</sup> Bolton, Richard. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989

<sup>25</sup> Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, 1992

значение на дигиталната фотография в съвременната култура, а не във всяка носталгия по естетическата „революция на образа“, характерна за модерността.

### 2.3.4 Жан Бодрияр и концепцията за симулакрума

Концепцията за симулакрума произтичаща от възгледите на Платон, се различава от тази, която формулира френският философ Жан Бодрияр. В книгата си *„Символичния обмен и смъртта“*<sup>26</sup>, Бодрияр представя симулакрума като различен както от имитацията на оригинала, така и от серийното възпроизвеждане. Симулакрумът се дефинира по отношение на моделите, от които всички форми се появяват чрез модуляция на различията.

В есето си *„Le crime parfait“*<sup>27</sup> Бодрияр нарича фотографията *„специфична форма на празен знак“*. Теорията за симулацията на Бодрияр означава заличаване на разликата между копието и оригинала, между следата предшестваща представянето, и референтното възстановяване на възпроизвеждането в свят извън изображението. Жил Делюз представя друг възглед в *„Difference and repetition“*<sup>28</sup> и в *„Logic of Sense (1969)“*<sup>29</sup>: *„Когато казваме за илюзията (т.е. симулакрума), че тя е копие на копието, ние пропускаме най-важното: съществената разлика между илюзията и копието. Копието е изображение, определено от сходство, докато илюзията е образ без сходство. Симулакрумът притежава общ ефект на подобие, все по съществено изграден върху разликата. Той нтериоризира едно несходство, където не можем да открием нито следа от присъствието на оригинал, нито копие. Това, което можем да проследим, е неговата радикална обособеност и от двете. Именно в тази разлика симулакрумът намира своята форма.“*

Съответно, за нас симулакрумът ще бъде фантазната конструкция на реалността. Къде в тази йерархия на преживяването остават компютърно обработените изображения, които са копия без „оригинал“ и къде остава връзката им с с фотографската документация?

### 2.3.5 Вилем Флусер и характера на изображението

След като в средата на второто хилядолетие пр.н.е. се налага линейността на текста, следващата фундаментална културна трансформация можем да определим като възникване на „техническото изображение“. Независимо от характера на фотографията и

---

<sup>26</sup> Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. SAGE, 2016

<sup>27</sup> Baudrillard, Jean. *The perfect crime*. Verso, London, 1996

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. Columbia University Press, New York 1994

<sup>29</sup> Deleuze, Gilles. *Gilles Deleuze The Logic of Sense*. Columbia University Press, 1990



нейния носител, тя винаги остава свързана с изображението. Самото изображение носи в себе си определени същности. То редуцира и компресира като абстракция четирите измерения на времето и пространството в двуизмерността на снимката. Това ново явление е проектирано обратно в друго, в ново време и пространство където въображението декодира изображението от снимката. Може да се каже, че снимката е кодирана в двуизмерност на събитията и същевременно декодирана на тази двуизмерност в друго време, във времето на прочит на изображението. В снимката са синтезирани две намерения-нейната абстрактна повърхност и същевременно нейното сканиране от наблюдателя.

### **2.3.6 Клемент Грийнбърг и Мел Бохнер за фотографията**

Позицията на Грийнбърг относно фотографията и статуса и на изкуство, се различават значително от съвременните схващания за медията. Грийнбърг счита, че *„изкуството във фотографията е литературно изкуство, преди да е нещо друго“*<sup>30</sup>. За Грийнбърг фотографията може да бъде високо изкуство на базата на естетическия опит, а не върху средно-специфичните си характеристики, като гарант за себе си в изкуството. Въпреки че признава фотографията за изкуство, за Грийнбърг фотографията не е медия в силния смисъл на значението, съпоставена с живописата.

### **2.3.7 Абстракцията и изкуството на фотографията в реалността на Джеф Уол**

*„Фотографията не може да запише абстрактни идеи“*, е едно от твърденията за фотографията, което Джеф Уол поставя в центъра на своите разбирания за фотографията като медия. Уол счита, че снимката винаги е *„изобразяваща“*. Фотографията не може да намери алтернативи на изображението, тъй като във физическата природа на носителя стои обективността на изображението.

Уол не вижда алтернатива на наративността на фотографското изображение. То би могло да се реализира единствено в рамките на тази си функция и да осмисли в нея естетическите си възможности. Това схващане за редуциране на фотографията до собствените ѝ изразни средства и игнориране на всички чужди на нейната същност функции, е сходно с възгледа на Клемент Грийнбърг.

Фотографията обаче би могла да се насочи към нейната саморефлексия. В този смисъл Уол включва понятието *„кинематографична фотография“*, в която събитията са старателно режисирани и имат *„почти документално“* въздействие.

Уол отхвърля претенцията за истинност която преследва историята на фотографията и изгражда в творчеството си илюзия за фактическото в изображението. Това е и ново отношение на фотографията към живописата. Кинематографичните фотографии на Уол следват достиженията на

---

<sup>30</sup> Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance*. University of Chicago Press, Chicago, IL, (1993[1964]):183

живописта и са композирани като класически картини, те носят белезите на „обективността на случването“, „почти документални“, но същевременно запазват физическата природа на медията. Тя не е освободена от копиращата си функция. Уол умишлено не припокрива документалността в творчеството си а само се съотнася с нея, спекулирайки с нейната достоверност. Той не представя конкретната ситуация във фотографиите си, а репрезентацията на тази ситуация.

Инсценирането на фотографското събитие не санкционира документалното, а документалното се превръща в алтернативност на фактическото. Това е нова, специфична връзка в полярността на характеристиките на фотографията. Възгледа на Уол слага край на дълго изключващото се разбиране за обективно-субективно във фотографията. Възглед който по-скоро парализираше фотографията, отколкото даваше някаква яснота за нейните възможности.

### **2.3.8 Феминизмът и фотографията**

Сюзън Зонтаг определя фотографията като „*универсален език, който може да транспортира всякакви смисли*“. Зонтаг я разглежда като медия, която би могла да бъде както изкуство, така и не-изкуство. Въпреки това фотографията се оказва изцяло определяща за съвременното изкуство, което разчита на достоверността на изображението, заложено в същността на фотографията. От своя страна феминизмът насочва изкуството към исторически и социокултурни анализи, използвайки специфичните функции на изображението като инструмент за изразяване на социални ценности, идеологии и сила. Феминизмът предизвиква разширяване на теориите и възгледите за изкуството и фотографията, както и на самата репрезентативност. Фотографията вече започва да се възприема като социален знак, изучаван и анализиран от различни теоретични гледни точки.

Погледът към фотографията от страна на семиотиката, феминизма, психоанализата, философията, феноменологията, киното, литературна теория, институционалният анализ, както и изследванията за модерността, стават определящи за развитието и разбирането на съвременната фотография. Не е възможно да се разглеждат произведенията на Синди Шърман, Нан Голдин, Софи Кал и др., извън теоретичните, политически и социални възгледи на феминизма и изследванията на Линда Нохлин, Абигейл Соломон –Годо, Сюзан Зонтаг и Джон Бъргър, които с други критици изграждат основата, върху която стъпват съвременните теоретици на фотографията. Тази неакадемична традиция продължава и днес в работата на Джеф Дайър, Люк Санте и Ребека Солнит.

### **2.3.9 Наблюдението и хибридната природа на фотографията**

Хибридната природа на фотографията се проявява при разглеждане на различните подходи на артистите към медията. Може ли да определим специфичното за фотографията като медия? Това е възможно единствено ако се сравняват техническите параметри на изображението, но като се има предвид разнообразието от приложения, трудно е да си представим нещо което обединява всички фотографии.

През 40-те и 50-те години на 20-ти век, артистите фотографи усъвършенстват начините на гледане и заснемане, които според тях са специфични за средата. Резултатът е повишената видимост на повърхности, обеми и предметност в снимките. От 70-те години на миналия век обаче, художниците се насочват не към техническите прийоми на презентирането, а по-скоро към изображенията във визуалната култура, като анализират характера на съвременността. Това е ново състояние на фотографията където изображенията променят културата и самата култура променя възприятията, или по-точно възприемането на изображенията.

### **2.3.10 Фотографията от архив в изкуство**

Копирането и възпроизвеждането на фотографията, повдигат различни въпроси по отношение на нейната идентичност и статуса ѝ на изкуство. Дебатът върху фотографията се засилва, когато тя започва да играе ключова роля в трансформацията на американската живопис, възникването и налагането на попартата през 60-те години, а също така и с централната ѝ роля в експериментите на концептуалното изкуство през 60-те и 70-те години. Фотографията е средата която допринася за скъсване с обективността, материалността и експресивността в изкуството. Вещност връзката и с концептуалното изкуство и попартата, определят фотографията като неоавангардна форма на изкуство. Ранният концептуализъм трансформира фотографията в практика за онагледяване на съобщението. В този смисъл концептуализмът разчита на документалността на фотографията. Той не се интересува от нейните технически или естетически характеристики. Завръщането към естетиката на изображението и разказа е практика, която се схваща като постмодерна и оказва влияние за разбирането на фотографията след 80-те години на 20-ти век.

Използването на фотографията като архив става изключително разпространено в изкуството от средата на 20-ти век. Това явление става все по-видимо в рамките на трансформацията на изкуството от масмедията. Системите, присъщи на архивите, съответстват на концептуалния интерес към бюрократичните форми, сериалността и ежедневието. Скритата структура, която дава на архива неговата власт, става видима и визуализирана в произведенията на изкуството, които са заимствали нейните практики за деконструктивно разследване на знанието. Изкуството се превръща в пространство за изследване на значенията и последиците от архива, а не в просто превръщане на изображенията в произведения на изкуството. Фрагментите от изображения могат да се четат като метафора за паметта и травматизирането на историческата приемственост.

### **2.3.11 Завръщане на картината във фотографията.**

Изключително важно за разбирането на „картинността“ във фотографията е есето на Дъглас Кримп „Снимки“<sup>31</sup>, от 1977 г. От друга страна пикторалистката традиция е възродена от една страна от налагането на голямоформатната фотография на Андреас Гурски и Томас Руф, а от друга от

---

<sup>31</sup> Crimp, Douglas. *Pictures*, Artists Space, 1977

редица есета, публикувани от Джеф Уол. Майкъл Фрид разширява това условие като разглежда работата на Томас Деманд. В есе публикувано в „*Artforum*“ през 2005 г., Майкъл Фрид твърди, че: „*Работата на Деманд спасява шанса на фотографията*“<sup>32</sup>. Всяко нещо на снимката е очевидно изкуствено изработено от цветна хартия от художника, и следователно е знак за волята на художника. На фона на това Фрид твърди, че фотографиите на Томас Деманд „*тематизират или наистина алегоризират намеренията като такива*“, по начин, който е отличителен белег за сериозна артистична среда. Това е желание да се придаде на фотографията определена автономия. Фотографията вече не се прикрепя и не се стреми да следва живописата и скулптурата, каквато е практиката на модернизма.

### **2.3.12 Шери Ливайн и присвояване на изображението**

Шери Ливайн е автор, изцяло променящ представата за съвременната фотография. Въпреки това, нейното присвояване на чужди изображения едва ли бихме могли да разгледаме като нелогични в културата на постмодернизма, във времето на рециклиране на историята, когато бяха засегнати стандартните стратегии на модернистките практики. Това е удар върху традиционната представа за творческия акт и същевременно тържество на постмодерния възглед за изкуството.

## **ГЛАВА 3. Хегемония на фотографията в края на 20-ти в. Фотографията като съвременно изкуство**

### **3.1.1 Промяната на фотографията в края на века**

В историята на фотографията винаги са били разглеждани автори, чиято фотография произтича повече от живописата, отколкото от фотографията. Какво промени съвременната среда във фотографията? Погледнато технически, фотографията днес е част от медиите, пресечна точка на различни процеси на съпоставяне. Интегрирането на дигиталните технологии във фотографията променя целия процес на създаване на художествен образ и по-скоро предизвика промяна в концепцията за реалността, свързана с фотографията. Представата ни за снимката като копие, за първи път не е поставена под въпрос в резултат на възможностите за обработка и създаване на дигитални изображения. Принципът на възпроизвеждане на реалността обаче сега изглежда напълно отстъпил на заден план, оставяйки широко отворени възможностите за генериране на изображения.

Затова съществената трансформация на фотографията в края на века, е не просто промяната в характера на изображението от аналогово в дигитално, а неговата зависимост от средата, която самата фотография технически е конструирала. Тази трансформация на пространството, е определяща за фотографията като медия за съвременно изкуство. Ако разгледаме обаче използването на фотографията в изкуството през последните петдесет години, бихме могли да видим, че има фотографии които използват реалистичните качества на медията за директно създаване на

---

<sup>32</sup> Fried, Michael. *Art and Objecthood*. *Artforum*, March, 2005

изображения, и такива които целенасочено и дистанцирано са критично ангажирани към фотографията като реалистичен носител.

Това, което се трансформира в дигиталната ера е фотографската среда, която е определена от количеството снимки които непрекъснато я променят.

През 60-те години на миналия век връзките между фотографията и живописата са сложни и противоречиви. Концептуалните художници искат да откъснат изкуството от неговите традиционни, романтични и експресивни характеристики. Фотографията се оказва удобното средство именно поради лекотата на възприемане и ограничената ѝ естетическа стойност. Паралелно с това, фотографията защитава собствените си естетически характеристики. Дейността на Джон Шарковски в този момент оказва огромно влияние върху сегашното разбиране за фотографията като изкуство и допринася за популяризирането на големите фотографии на 20-ти век.

### **Синди Шърман и феминизма във фотографията**

За разлика от нейните изследвания върху фотографията и дискурса около най-известните жени-артисти, Соломон-Годо ни напомня, че феминизмът не е само най-дългата революция, но и запазва трансформация си потенциал като нереализирано обещание, в момента на масовото му отхвърляне. В творчеството си Синди Шърман адресира и иронизира представата за жената в обществото като фантазъм, обект на насилие и агресия в ежедневието и сексуалните отношения. При Шърман женствеността, фетишизма и сексуалното различие придобиват нови измерения във фотографското изображение. Соломон-Годо разглежда паралелността в стареенето на феминизма и остаряването на самата Шърман в образите на остаряващите жени които тя създава в края на творчеството си. Сериите на Шърман от края на 70-те до началото на 90-те години, са насочени върху проблематиката на разпознаването или неразпознаването, връзката с наблюдаващия, която има конкретни последици при жената наблюдател в психическия и социокултурния регистър определен от пола. През 1992 г. Шърман създава поредица от снимки, озаглавени „*Sex pictures*“. Подобно на всички заглавия в темите на Шърман, това е нещо като сгрешено заглавие. Снимките са създадени от комбиниране на анатомични модели, свободно пресъздадени и екстравагантно модифицирани, заснети в нейното студио.

Въпреки че Шърман, както и Даян Арбъс, Силвия Плат, Вирджиния Улф и Фрида Кало стават популярни като автори жени, в крайна сметка творчеството им намалява значението на пола и всъщност на феминизма. Издигането на Шърман като първостепенна жена артист на своето поколение, е и минимизиране на нейните феминистки послания. Въпреки че работата на Шърман е неразривно свързана с проекта на феминизма във визуалните изкуства, тя е и определяща за остаряването на феминизма, и неговото „забравяне“ в дебатите за съвременно изкуство.

### **3.1.4 Глобализацията в творчеството на съвременните фотографи.**

Геополитическите промени и неоллибералната доктрина в края на 20-ти век включиха неинтегрираните досега икономики в новата глобална икономика, където корпорациите, комуникациите и свободното движение на стоки и капитали определят характера на функционирането.

Изкуството и в частност фотографията, станаха част от този нов ред на разпространение и обмен на автори, изложби, биеналета, арт панаири и кураторски проекти. Новият глобален пазар промени стойността на фотографията като съвременно изкуство, а същевременно някои автори като *Андреас Гурски*, *Едуард Бъртински* и *Алн Секула*, директно изследват в творчеството си въпроса за същността на глобализацията.

Фотографията и видеото се превръщат в нещо повече от регистратор и посредник на реалното, превръщат се в средство за общуване. Визуалната масова култура разширява своите пространствени параметри и открива нови възможности за комуникация. Нуждата от четене на изображения и по-малко на текстове, увеличава потребностите на масата и я подчинява на употребата на масмедията. Дори може да се върнем още по-назад във времето и да направим аналогия с предтекстовото време, когато изображенията са били „текстове“ за неграмотните.

Може да се каже, че глобалността създаде нова фотографската среда. Тя е определена от количеството снимки които непрекъснато променят както нея, така и начина на възприемане на самото изображение.

## **3.2 Теми и насоки във фотографското изображение. Автори определящи характера на медията.**

### **3.2.1 Тялото, интимността, езика на тялото**

Въпреки че тялото присъства във фотографията още от нейното възникване, никога досега то не е имало толкова важна роля както за изображението, така и за авторското отношение към него.

Модернизмът в началото на миналия век слага край на разбирането за тялото през академичната традиция, налагайки нова гледна точка към изображението. През 60-те години на миналия век концептуалната фотография обаче, отхвърли доминацията на абстракцията и абстрактния експресионизъм и се обърна към тялото, изследвайки неговата роля и връзка със социалната среда.

Изображението на тялото в съвременната фотография е и алтернатива на неговото медийно представяне. Комерсиалната култура се фокусира, фетишизира и идеализира тялото, изграждайки точно определена представа за него, която съвременното изкуство подлага на деконструкция. Интересът към тялото във фотографията като съвременно изкуство идва първоначално с нейните „транспортни“, архивиращи функции, които фотографията изпълнява към пърформанса. Това са изображения които заснемат опасните експерименти на бодиарт практиките, както и тези на виенските акционисти, чиито предизвикателни пърформанси са съсредоточени върху тялото.

Обратно на художествената фотография, която украсява и запечатва семейните случвания, като често подменя и клишира емоционалното преживяване на събитията, фотографията в съвременното изкуство насочена към тялото, адресира както усещанията: сцени на тъга, спорове, пристрастявания и болести, така и тенденциозно преекспониране на баналността на ежедневието. Фотографите изследват и пародират представата за нормалност, която се експонира през самото състояние на тялото. Автори като: *Бас Ян Адер, Ив Клайн, Волфганг Тилманс, Нан Голдин, Борис Михайлов, Елина Бротерус, Ванеса Бийкрофт, Татяна Антонюк, Ширин Нешат, Ервин Вурм, Ни Хайфенг, Нобуйоши Араки, Лари Кларк, Раян Макгинли, Ричард Билингам, Анна Фокс, Алесандра Сангуинети, Лари Султан, Мич Епщайн, Колин Грей, Томас Руф, Андрес Серано, Джак Пийърсън, Ник Уейлингтън и др.*, са определящи за тази артистична практика.

### **3.2.2 Място и пространство**

Мястото и пространството в изображението, определят някои от основните аспекти на съвременната фотография. Голяма част от работите на големите съвременни фотографи *Алек Сот, Кандида Хьофер, Уилям Егълстън, Елина Бротерус, Грегъри Крюсън, Джеф Уол, Ралф Мийтърд, Сара Кауфман, Софи Кал, Стан Дъглас, Стивън Шор, Ринеке Дейкстра и др.*, са свързани с идеята за мястото. То се интерпретира различно от традиционното схващане и визуално въздействие, което мястото има в чистия журналистически репортаж от миналото. В неутралните, нестандартни или непривлекателни снимки, съвременните автори изследват маргиналните, сиви зони и пространствата на недокоснатата страна на съвременната реалност, изобразявайки най-непривлекателните и незабележими черти на дадено място или ситуация. Методите, които използват за изследване на ежедневието или баналността на съществуването са различни.

Етнологът Марк Ауей е първият, който говори за мястото като не/място- концепция която определя „разпадането“, на което е подложено настоящето. Универсалността на глобалното пространство се определя от универсалните икономически, политически и информационни кодове. Това създава загуба на идентичност на пространството. Много съвременни фотографи се опитват да „пренесат“ тази загуба на пространствено-времеви връзки проектирайки я чрез естетиката на празнотата, на „неефективното“ съществуване и на безсмислието като алегория.

### **3.2.3 История, време, разказ във фотографията**

Разказът и създаването на истории са водещи като насока в съвременната фотография. Артистите използващи фотографията, целенасочено разрушават утвърдените от самото начало схващания за медията. Те използват формати, подкопвайки всяка утвърдена митология за истинност присъща на традиционната фотография. Анализирайки по нов начин реалността, авторите разказват истории, като преосмислят представата за наративността.

Многопластовите изображения на съвременната фотография разрушават категоричността на наблюдението, конструирайки съмнения в зрителя и различни възможности за интерпретиране. *Автори като Джеф Уол, Томас Деманд, Филип Лорка ди Корсиа, Треиси Мофат, Елина Бротерус,*

*Уенди Макмърдо, Шарън Локхарт, Сам Тейлър Уоод, Матю Барни, Анна Гаскел, Сергей Братков, Еско Меникьо, Франсис Карни, Тереза Хубард, Александър Бирчлер* и др. следват тази насока в голяма част от работите си.

### **3.2.4 Абсурдността на изображението и трансформацията на възприятието в съвременната фотография.**

Голяма част от съвременните фотографии в творчеството си трансформират снимания обект, като го изваждат от неговата функция, семантика и възприятие. Ординерността на обекта е изцяло разрушена. Ежедневното е трансформирано в поетично пространство, наложено от интерпретиране на достоверността на изображението. Привидната незначителност на снимания обект е изчезнала и предметността се трансформира в нова семантика с друга значимост. Това е нов, различен поглед към ежедневието. Подобно на възгледа на Дюшан, предметът е натоварен с ново съдържание като изкуство, а същевременно зрителят е участник в играта на смяна на значенията.

Това отношение към средата, може да го видим във фотографиите на редица съвременни автори като: *Габриел Ороско, Феликс Гонзалес-Торес, Алфредо Йар, Петер Фишли и Дейвид Вайс, Ричард Уентуърт, Питър Фрейзър* и др.

### **3.2.5 Портрет и автопортрет**

Не би било възможно да се разгледа портрета във фотографията, без да се отчита епохата, отношението към времето и технологиите. Снимката от ритуално действие в началото на фотографията, сега е трансформирана във формален акт. Може да се каже, че изкуството на официалния фотографски портрет от края на 19-ти и началото на 20-ти век отбелязва тържеството на модерната епоха. Тогава фотографският портрет има за цел да постигне художествен образ, инспириран от принципите на класическата живопис. Фотографията след 80-те години на миналия век, наложи ново разбиране за портрета, неговото значение и характеристики. Съвременният портрет във фотографията изследва идентичността, мястото, времето, взаимодействието със средата и несигурността в съвременното общество. Портретът сега се превърна в жанр, където фотографията „транспортира“ и запечатва в снимката всички характеристики на времето и неговите проекции върху усещанията на съвременния човек. Тези характеристики на съвременния портрет може да ги видим в работите на големите съвременни фотографи: *Томас Шрут, Ринек Дейкстра, Синди Шърман, Сара Добей, Нан Голдин, Татяна Антоноук, Хелън ван Мийн, Хендрик Керстенс, Чарли Уайт, Томас Руф* и др.

### **3.2.6 Фотографското изображение като следа и отпечатък**

От средата на 19-ти век 35-милиметровият формат във фотографията, се е превърнал в стандарт и обикновено определя архивирането на събитията, по измерим и създателен начин. Съвременното изкуство обаче, се отнася към фотографията не просто като репортерска медия, а по скоро като антирепортерска среда. Очевиден е процесът на забавяне на създаване на изображението,



дистанциране от събитието и преминаване след „*решителния момент*“ на документалността на Картие-Бресон.

Всяка фотография е следа, оставена от предмета на фотографията, но като такава, тя има определена връзка на следа и като предмет сам по себе си, и това е непрекъснат източник на интерес от страна на артистите.

Архивирането на изображението като следа от действието в пърформънса, извежда самостоятелното значение на снимката като художествен обект.

Като доказателствен носител фотографията в някои отношения се превръща в нещо, което премахва и самата следа от изображението, както снимката се превръща в допълнение към обекта. Структурното сходство на следата и снимката позволява известна степен на рефлексивност на средата. По-ранното представяне на снимката като доказателство е трансформирано в последното десетилетие в много по-различно позоваване на същността на следата. Един от най-значимите фактори в новата фотография е превръщането на документалната снимка в образ, направен след самото случване на събитието. Въпреки че в съвременния свят случването се възприема като система от фотографски доказателства, то идва в резултат на директното телевизионно изображение. Какъвто и да е индексният ѝ приоритет, фотографията се оказва вторичен носител на доказателства. Тя вече не е единственият посредник на събитията или единственият източник на визуална власт. Бавното изместване на фотографията като доказателство от центъра на визуалната култура, се случва в края на 60-те години на миналия век. Фотографията вече започва да бъде замествана от други техники за изображения, а в някои отношения тази децентрализация насочва фотографията в изследването на изкуството като социална среда.

### **3.2.7 Физическо и материално**

Лекотата и скоростта на разпространение на дигиталната фотография радикално преформулират разбирането за фотографията и начините, по които се използва в ежедневието. Колкото по-лесно съвременната технология създава и редактира изображения, толкова по-внимателни и отговорни са съвременните артисти в активния избор на процеса при изграждане на творбата. Това е свързано с повишеното оценяване на същността и обективността на медията, което определя и връщането към началото на появата на фотографията през 19-ти век. Това е повишено съзнание за физическите характеристики на фотографските отпечатъци, които вече не са стандартна практика, а по-скоро екзотика. Някои от артистите, изследват огромното количество налична визуална информация, и нейното влияние върху изображенията които виждаме. Други разглеждат резонанса на аналоговото минало на фотографията. Пророчествата за пълното изчезване на аналоговите фотоапарати, фотографски хартии и филми остават в историята, като физическата същност на снимката става все по-значима. Трайните възможности на фотографията да определя човешкия опит, непрекъснато се изменят и актуализират, както чрез позоваване на традициите на аналоговата

фотография, така и чрез лесно достъпните и сравнително евтини възможности на дигиталната фотография. Съвременната фотография, преформулира нашето материално и физическо разбиране за миналото на фотографията, като продължава да разширява речника на фотографията като съвременно изкуство. Тя показва начини на работа и мислене, както и посоката в една все по-дигитализирана сфера, като непрекъснато преформулира ценностите и разбирането за това какво означава снимката.

### **3.2.8 Споменът, архивирането и паметта в съвременната фотография**

От самото начало фотографията се определя като медия на архивирането. Системите и методите от 19-ти век създадени за поръчване на документи, придобиване на знания и данни, както и събиране на истории, са изключително важни. Дори начините по които фотографията е разработена и разгърната като технология, до голяма степен са продиктувани с цел архивиране на събития. Фотографията предполага конкретност, но също така е средство за съпоставяне, сравнение, повторение и разпространение.

Тази същност на фотографията присъща на архивирането, съответства на концептуалният интерес към бюрократичните форми, последователността и изследването на ежедневието. Такива са търсенията в работите на *Герхард Рихтер*, *Елина Бротерус*, *Ширин Нешат*, *Ни Хайфенг*, *Кандида Хьофер*, *Габриел Ороско*, *Родни Греъм*, *Рони Хорн*, *Стан Дъглас*, *Трейси Мофат*, *Уенди Макмърдо*, *Франсис Карни*, *Хана Старки*, *Грегъри Крюсън*, *Шарън Локхарт* и др. Обикновено скритата структура, която дава на архива неговата власт, е изведена и визуализирана в съвременната фотография, заимствала методите за изследване, натрупване и деконструиране, както на знанието така и на опита. Снимката става определяща за връзката между колективната история и паметта. Предполага се, че това са отделни неща, но снимката винаги се движи между двете, заличавайки всяко лесно разграничаване. В тази характеристика на фотографията са скрити структурите, които поддържат фотографията като историческо знание, извлечено от съвременните визуални артисти. Те се опитват да разгледат социалното използване на снимката като предполагаема, адекватна позиция за история и памет. Целта е да се очертае историята и да се разкрие архивирането като привлекателен обект в конструкцията на цялото.

### **3.2.9 Градът и урбанизма в изображението.**

Градът и градската култура са основни теми още в самото началото на фотографската практика. Появата на фотографията е паралелна не само с развитието на промишленото производство след индустриалната революция, но и съпътства бързото разширяване на градовете- големите конгломерати като индустриални и социални средища. В един много продължителен период до 70-те години на миналия век, фотографското представяне на ежедневието е определено от модела на репортажа. Артистът-фотожурналист се появява през 20-те и 30-те години на миналия век като фигура, движеща се между редакцията, фотографската книга и галерията. От тази ситуация възниква „*street photography*“, характерен жанр единствено за фотографската медия. Много от ангажираните

визуални артисти, критици и теоретици са разочаровани от факта че потенциала на фотографското изображение се изгубва в маргинализация или в естетизиране. Може да се каже, че документалната фотография е много по-близо до морала, отколкото обвързана с конкретна политическа ангажираност.

През 80-те години съвременните теории започват да осмислят тези пространствени промени. В случая трансформацията на средата, все още не е придружена от трансформацията в субекта. Все още възприятията ни не съответстват на това ново „хиперпространство“, отчасти защото нашите възприемащи навици са се формирали в по-старото пространство на високия модернизъм. Това пряко влияе върху фотографската среда, тясно свързана с нормите на високия модернизъм и модерната градска среда. За да се „възобнови“, фотографията започва да се ангажира с тази нова среда като търси нови социални и естетически възможности в редица направления. За много съвременни визуални артисти, изградените от кинематографията и фотографията стандарти в изображението, сега позволяват насочването им към по-общи и различни интерпретации. Такива интерпретации и анализи на съвременната урбанистична среда, може да видим в работите на *Александро Картагена*, *Джеф Уол*, *Нан Голдин*, *Уилям Егълтън*, *Томас Шрут*, *Джиллиан Уеъринг*, *Филип- Лорка Дикорсия*, *Мартин Пар*, *Шизука Йокомизо*, *Катрин Оти*, и др.

### **3.2.10 Студийното изображение**

В съвременната фотография мястото на студиото не е определящо. То няма никаква идентичност или цел, а фотографията и студиото са в различни зависимости. Въпреки това, можем да разгледаме ролята на студиото в два аспекта- студиото като знак на променящата се артистична субективност и студиото като пространство за изграждане на алтернативна среда. Модерното изкуство свързва представата за студиото с академичното наследство до 19-ти век. 20-ти век „отваря“ това затворено сакрално пространство, и го популяризира с публичността на изкуството, често чрез фотографии на самите артисти. В историята на изкуството, студиото на художника е свързано с митологична представа за сакралност на процесите в него- творчеството, мъжествеността на твореца и самото произведение. Представата за студиото придобива определена екстравагантност в началото на 20-ти век, а непосредствено в следвоенните години, тя достига до крайност. За това допринася и активното популяризиране на американските абстрактни експресионисти.

Студийната художествена фотография в този момент вече е част от историята на фотографията и има единствено рекламни и търговски цели. Въпреки това, работата в студиото през средата на 60-те години на миналия век, довежда до внезапно смесване на студийни образи и подходи. Творчеството на едни от най-големите съвременни автори като Джо Спенс, Синди Шърман, Томас Деманд и др, остава почти изцяло свързано със студийната дейност.

### **3.2.11 Полът и изображението**

#### **Синди Шърман**

Работата на Синди Шърман се измества от мимикрията на фетишизиращата воайорска култура към образа на жената. В много отношения тя използва маската и костюмите, възприемайки идеята за женското тяло като конструирана тъкан от знаци, а не от представата за плътта. Прибягването на Шърман до манекени в късните ѝ работи, предлага символично, насилствено раздробяване на тялото. През 1975 г. теоретикът и режисьор Лаура Мълви публикува „*Visual Pleasure and Narrative Cinema*“. Мълви изважда текстове на Зигмунд Фройд за сексуалността и творбите на Жак Лакан, и схващането че светът е определен от сексуален дисбаланс, разделен между /активно/ мъжко и /пасивно/ женско. Определящият мъжки поглед проектира фантазията си върху женската фигура, която е съответно оформена. В традиционната им роля на представяне, жените се разглеждат и се излагат на показ, като външният им вид е кодиран за силно визуално и еротично въздействие. Може да се каже че Синди Шърман деконструира тази традиционна представа, че женското тяло „подказва“, че трябва да бъде огледано.

### **3.2.12 Природата в съвременната фотография**

Фотографията като изобретение на модерността, съдържа в себе си както възможност да конструира представа за реалност, така и възможност за контрол на тази представа. В този смисъл фотографията имайки привилегировано място в природните науки, успява да промени традициите и представата за художественото изображение от 19-ти век. Камерата винаги е разбрана като индустриално изобретение, което може да пресъздава естествени образи, които са спонтанни като самата природа. Природата в историята на фотографията винаги е свързана с представянето на пейзажа, а отношението към пейзажа винаги е било определяно от социокултурните характеристики на епохата. Това води в края на 60-те и началото на 70-те години на миналия век до ново отношение към природата във фотографското изображение и налагане на концептуален възглед към отразяването ѝ. Такива тенденции бихме могли да видим във фотографиите на *Робърт Смитсън, Томас Щрут, Рони Хорн, Хамши Фултън и др.*

### **3.2.13 Социалната функция на фотографията в изкуството.**

Фотографията още с нейното възникване, поради нейния механичен генезис и кредитирането ѝ с достоверност, винаги е имала значими социални функции. Ранната модерност разчита на тези социални характеристики на медията и фотографското изображение, но с трансформацията на фотографията в края на 70-те години на миналия век, социалната значимост на фотографията вече е определена и анализирана от теоретичната мисъл в края на века. Социалните измерения на изображението, може да ги видим в работите на автори като: *Кишицوف Водишко, Лари Султан и Майк Мандел, Джиллиан Уеъринг, Барбара Крюгер, Ширин Нешат* и много други.

### **3.3 Регионални различия в съвременната фотография**

Като медия, фотографията винаги носи в себе си връзката с реалността, независимо от начина на интерпретиране на тази реалност. Снимката носи в себе си както директно представяне на

средата, така и представянето на субективността на автора. Тези две характеристики определят регионалните различия в съвременната фотография. Различия, които се определят не само от интерпретирането на пространството, но и от националните, исторически и културни различия на съответния регион. В този смисъл въпреки съвременната глобалност, фотографията следва някои от регионалните характеристики, сходни с останалите жанрове в изкуството и най-вече с живописа.

#### **ГЛАВА 4. Фотографията след фотографията. Ролята на фотографското изображение за изменение на средата**

В последните десетилетия както никога досега, фотографията се трансформира в медия, която изцяло промени състоянието и характера на съвременния свят на изкуството. Фотографското изображение се оказва определящо за съвременните визуални практики, а концептуалната фотография радикално промени разбирането за границите и на самата медия. Днес от една страна сме бомбардирани от милиарди изображения, а от друга, както никога досега изображенията не са били толкова контролирани и селектирани. В този смисъл налагането на среда от изображения, девалвира значението и въздействието на фотографския образ. Тази нова среда унищожи представата за достоверност на изображението и го раздели с историческата представа за медията като носител на достоверност. В този смисъл концептуалната фотография се явява различна перспектива и начин да се мисли бъдещето на фотографията изобщо.

Фотографията винаги е обръщала внимание на смисъла на наблюдаване, ограничен до феноменологията и психологията на възприятието. Това изключва различията между зрителите и разглеждането на връзката между зрението, познанието и идентичността. Различните теоретични анализи и социални движения от средата на миналия век предизвикват преосмисляне на възгледа на практиките в изкуството и характера на фотографията. Края на 80-те години са време на радикална трансформация на фотографията, като фотографията се обръща назад анализирайки самата себе си. Това е времето на промяната на идентичността на фотографията и разбирането за нейната доказателствена среда. Новите практики извеждат фотографията от нейните исторически граници и повдигат въпроса за употребата ѝ. Фотографията не само не изгубва нейното значение, а променя фотографския пейзаж и околната среда, като това драстично се отразява на отношението на визуалните артисти към медията. Въпросът какво идва след фотографията сега остава отворен. В мултимедийната съвременна среда нито една медия не би могла да запази нейната монолитност, но запазва своя потенциал за взаимодействие с останалите медии. Усъвършенствания медиен инструментариум вече е в ръцете на повече хора от всякога, въпреки че неговата употреба не винаги е напълно разбрана. Създаването на нова, достъпна, гъвкава и припокриваща се среда, непрекъснато предоставя възможности за нови търсения и експериментиране. Днес е много по-лесно да се критикува изкривяващата сила на фотографията и съвременните медии, отколкото да се предвиждат и изграждат нови стратегии за комуникация. Питър Плагенс отбелязва в Нюзуик в края на 2007 г.,

„Следващите велики фотографии - ако има такива, ще трябва да намерят начин да си върнат връзката на фотографията с реалността.“<sup>33</sup> Новият начин, по който се развива фотографията до голяма степен е свързан с трансформацията. Възможностите за промяна са не само осезаеми, а са фундаментално определящи за възгледите ни. Това, което се очертава пред нас не е просто въпрос на медии, а търсене на отговор който да даде по-голяма яснота за бъдещето като цяло. Новите технологии като киберпространството, интернет и виртуалната реалност, не отдават внимание на промените, които дигитализацията предизвиква във фотографския образ и всъщност в самия принцип на фотографията. Точно в тази промяна обаче, се вижда въздействието върху нашите възприятия, навици и концепции за реалността, особено когато те са свързани с тоталното присъствие на фотографията. Съвременната концептуална фотография обезсмисля въпроса: Дали това, което се появява след традиционната фотография и е създадено с помощта на компютъра, е изобщо фотография? Днешните концептуални артисти работещи със средствата на фотографията насочиха медията към други артистични подходи и пространства, които трансформираха и самата фотографска среда в една историческа фаза, в която аналоговата фотография от една страна, и процесите на електронната обработка на образи от друга, се сливат. Основателно възниква фундаменталния въпрос: Дали образът създаден с помощта на компютърната електронна технология е коренно различен от образа проектиран върху филм? Дали цифровата обработка на изображението ни принуждава да преосмислим понятията за представяне на реалността. Изключва ли се фотографията, когато компютърът се използва не само като цифрова фотографска лаборатория, но и за симулиране на фотографски изображения? В момента не съществува организиращ принцип или доминираща технология, която да определя характера на фотографията днес. Единствено бихме могли да твърдим, че като цяло фотографията сега представя съвременността като културен, социално-политически, икономически и психологически дебат, а не единствено в историзиране на събитията. С разширяване на този дебат и разширяване на значението и средата от изображения, ролята на фотографското изображение ще бъде още по-значима, въпреки че неговите характеристики ще бъдат в бъдеще още по-трудно анализирани. Тези възможности на трансформация на изображението са и в основата на промяната и разбирането за визуалното и изкуството въобще.

---

<sup>33</sup> Plagens, Peter. *Is Photography Dead*. Newsweek, 2007

#### IV. Изводи

Въпросът: „Дали *фотографията е изкуство или не* ?“ съпътства цялата нейна история, докато през 30-те години на XX век Валтер Бенямин основателно трансформира въпроса: „Дали *фотографията не промени самата природа на изкуството* ?“ Факт е, че функциите на медията се промениха изцяло в началото на 20-ти век, особено след края на 60-те. В резултат на това, разбирането за *фотографията* също се промени, въпреки че *фотографията* продължава да се схваща както като набор от технологии за създаване на изображения, така и като средство за социално презентизиране.

Днес в началото на 21-ви век все по-трудно бихме могли да дефинираме същността на *фотографията* или да определим нейния характер. От 19-ти век тя налага поддържането на визуален ред, който се предполага, че е универсален и същевременно неутрален. Съвременните информационни технологии и разпространението на изображения създадоха пространство, което вече не е географско, а пространство от свиващо се време. Това е магически реконструирана реалност, трансформирана в глобален изобразителен сценарий. Тази тотална визуалност, не само отстрани хегемонията на хилядолетната култура на текста, но и „забрави“ изначалния характер на изображението като ориентиращ постулат. Това доведе до амнезия, където самият живот се превръща във функция на изображенията - миналото се разкрива като неубедително, настоящето е определено от клишираната нормативност на понятията, а линейността на историята се оказва размита между факти и фикции.

През последните десетилетия *фотографията* драматично променя своята същност. Този процес е свързан както с технологиите за създаване на изображения, така и със самата среда, която конструира *фотографията*. Тези промени определят *фотографския* дебат и различните изяви от края на 50-те и началото на 60-те години на миналия век. Самото историческо съзнание за медията се променя, както отбелязва Джеф Уол още през 1989 г., а Роланд Барт я схваща като „*съобщение без код*“<sup>34</sup>, като в същото време тя е представена от цифрови кодове. Този нов статус на снимката не само че квалифицира нейната предполагаема референция, но и ревизира възможните ѝ приложения. Дигиталната *фотография* при Джеф Уол и Гурски обаче, вече е и завръщане към класическото изкуство. *Фотографиите* им следват тенденциите на живописната композиция и наратив. Те са по-скоро сходни с живописната фигуративна композиция и киното, отколкото с наследството на *фотографията*. Ако изображението в изкуството след минимализма е ангажирано до голяма степен от инсталацията, сега то се завръща триумфално в дигиталната *фотография*. Нещо повече, ако стремежа за реалистично изображение доминираше живописиста и *фотографията* до края на 19-ти век, преди

---

<sup>34</sup> Barthes, R. (1986[1961]) *The photographic message. In: The responsibility of Forms. Critical essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, pp.3-20

изкуството на модернизма, то сега фигуративността отново се завърна. Това кара някои критици да определят автори като Уол и Гурски като консервативни, но те също могат да бъдат разглеждани като автори възстановяващи един семиотично-хибриден образ на постмодерния спектакъл, който налага фотографията като водеща в края на века. Питър Галаси нарича това явление „*дълга традиция на една тежка лъжа*“.<sup>35</sup>

За Джеф Уол авангардната естетика е тържество на прекъсването, което пренебрегва традицията. Това, което някога е изглеждало органично и композирано в традиционната живопис, Уол се стреми да възстанови и развие тази диалектика на „*единство и фрагментация*“.

Сега технологичната среда промени не само изкуството, а трансформира пространството, промени съзнанието, усещанията и възприятията. Реалността се трансформира в илюзия за реалност, където изображенията поддържат илюзията за участие в случването- участие в постистория, постистина или...постизкуство !? Днес сме в нова информационна епоха, в един глобален процес започнал от средата на 20-ти век, който непрекъснато се трансформира и ускорява усещането за време. Фотографията като явление, което ни доведе до това състояние, сега би могла да ни предложи не само разбиране за същността на съвременността, но и алтернатива на самата съвременност. В исторически план фотографията преосмисли и самата идея за изкуство, съществуваща до 19-ти век. Сега тя наложи усещането за неопределеност, състояние на компресирано време и хипертрофирано пространство. От явление, което носи конкретност и достоверност на събитието, фотографията се превърна в среда на илюзорни, утопични и спекулативни изображения. Визуалното изживяване през фотографското изображение се оказва извън рамката на една истина, отвъд определената хронология на историята и отвъд субективността.

Днес повечето теоретици и критици на изкуството, анализирайки работите на автори като Синди Шърман, Джеф Уол, Андреас Гурски, Томас Деманд и др., които трансформират концепцията за фотографията, се опитват да дефинират от различни гледни точки, характеристиките на медията и ролята ѝ в съвременното изкуство. Днес връзката между фотографията, технологиите и изкуството става все по-категорична, като развитието и налагането на фотографията до голяма степен е свързано и определено от технологичните иновации. В края на миналия век дигиталното изображение установи и тотална хегемония върху средата изобщо. Погледнато през глобалната перспектива, дигиталното образно пренасищане води до преконфигуриране на визуалните изразни средства. Характерът на изображенията преосмисля и установените понятия в изкуството. Свидетели сме на постмедийна

---

<sup>35</sup> Galassi, P. *Before Photography. Painting and the invention of the Photography. Museum of Modern Art, New York, NY, 1981*



ситуация, която не се измерва единствено с техническите си параметри, а с цялостната промяна на възприятието и ново разбиране за пространството.

## **Библиография**

### **Библиография на латиница**

1. Akeret, Robert. *Photoanalysis*, Peter H. Wyden, New York, 1973
2. Arnheim, Rudolf. *On the Nature of Photography*, Critical Inquiry, Vol. 1, No. 1. (Sep., 1974), pp. 149-161.
3. Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. HILL & WANG, 2010
4. Barthes, Roland. *The photographic message. The responsibility of Forms. Critical essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, pp.3-20, (1986[1961])
5. Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. The MIT Press, 1999
6. Baudrillard, Jean. *Photography, Or The Writing Of Light*, 2000 (Baudrillard, Jean. *La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image*) // L'Echange Impossible, Paris, Galilee, 1999, p. 175 – 184
7. Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. SAGE, 2016
8. Baudrillard, Jean. *The perfect crime*. Verso, London, 1996
9. Baudrillard, Jean. *The violence of the image*. 1996
10. Bazin, André. *Ontology of the Photographic Image*. Film Quarterly, Vol. 13, No. 4 (Summer, 1960), pp. 4-9, University of California Press
11. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1935
12. Benjamin, Walter. *Kleine Geschichte der Photographie // ders., Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 368-385
13. Bergstein, Mary. *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art* (Cornell Studies in the History of Psychiatry), Ithaca and London: Cornell University Press, 2010
14. Bochner, Mel. *Misunderstandings. A Theory of Photography*, Multiples Inc, 1970
15. Bolter, Jay § Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press 2000
16. Brandt, Bill. *Camera in London*. London: The Focal Press, 1948
17. Breton, A. Selected Writings, ed. Franklin Rosemont, London: Pluto Press, 1978.

18. Brik, Osip. *Photography versus Painting*, *Sovetskoje Foto*, no. 2, 1926 ART IN THEORY: An Anthology of Changing Ideas 1900-1990. Ed. By Charles Harrison & Paul Wood. pp. 454-457
19. Burgin, Victor. (ed.) *Thinking photography*. Macmillan, London, 1982
20. Burgin, Victor. *Art, common sense, photography*. The Camerawork essays, ed. J. Evans, London, Rivers Oram Press, 1997, pp. 74 - 85
21. Burgin, Victor. *Seeing Sense // The End of Art Theory*. London: Macmillan. 1980. p 50-70
22. Company, David. *Art and Photography*. Phaidon
23. Beloff, Halla. *Camera culture*. B. Blackwell, 1988
24. Coleman, A.D. *I am not really a photographer*. in Fogle, The last picture Show
25. Cordier, P. *Chemigram: A New Approach to Lensless Photography // Leonardo*, Vol. 15, No. 4, Printed in Great Britain, Pergamon Press Ltd. 1982, pp. 262-268 4
26. Costello, D. *Aura, Face, Photography Re-reading Benjamin Today*. Benjamin, A. (ed.) Walter Benjamin and Art. Continuum, London, pp. 164–184., 2005
27. Costello, Diarmuid and Iversen, Margaret. *Photography after Conceptual art*. Wiley – Blackwell, 2010
28. Costello, Diarmuid. *After medium specificity chez Fried. Jeff Wall as a painter, Gerhard Richter as a photographer, Photography Theory*. Routledge, New York, NY, pp.75-89, 2007
29. Costello, Diarmuid. *Photography Theory*. Routledge, New York, NY, 2007, pp. 75-79
30. Costello, Diarmuid. *Introduction: Photography between Art History and Philosophy*, Critical Inquiry 38, The University of Chicago, 2012
31. Cotton, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. Thames & Hudson 2009
32. Couturier, Elisabeth. *Talk about contemporary Photography*. Flammarion, 2012
33. Crimp, Douglas. *Pictures*, Artists Space, 1977.
34. Crimp, Douglas. *Pictures. Exhibition catalog of the work of: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith, 1977*
35. Cristofovici, Anca. *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam - New York: NY 2009
36. Davis, Douglas., Holme, Bryan. Davis, Gladys Rockmore. *Photography as Fine Art*. Dutton Books, 1983
37. Debord, Guy. *La société du spectacle*. Buchet-Chastel, 1967 (The Society of the Spectacle, Black & Red, 1970)
38. Degot, Ekaterina. *Photographers versus Artists: A Colonial Story? „American Culture in the 1980s (Twentieth Century American Culture”)* – Thompson, Graham, Edinburgh University Press, 2007

39. De Duve, Thierry. *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, October, no. 5 (Summer 1978): 118 // *Photography Theory*, ed. James Elkins (New York, 2007), pp. 109–124.
40. Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. Columbia University Press, New York 1994
41. Deleuze, Gilles. *Gilles Deleuze The Logic of Sense*. Columbia University Press, 1990
42. Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2003.
43. Dilek, Dursun. *The Reconstruction of the Past through Images: An Iconographic Analysis on the Historical Imagination Usage Skills of Primary School Pupils*. 2005.
44. Duchamp, Marcel. *Letter to Stieglitz, The writings of Marcel Duchamp*. Salt Seller, New York, 1973, 165
45. Durden, Mark. *Photography Today*. Phaidon, 2014
46. Ehrenzweig, A.: *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, London, 1967.
47. Elger, Dietmar. *Dadaism*. TASHEN GmbH, 2004
48. Elkins, James. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford Uni. Press., 2012.
49. Elkins, James. (Ed.) *Photography Theory: The Art Seminar*, New : York, LondonPubl. Taylor & Francis Group, LLC, 2007.
50. Flusser, Vilem. *A new imagination*. 1990 // *Die Revolution der Bilder*, Mannheim 1995 28. Forrester, M., *Psychology of the Image*, London: Routledge, 2000.
51. Flusser, Vilem. *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, 2000
52. Foster, Hal. *Return of the Real*. Cambridge, MIT Press, 1996.
53. Fox, H. *Body image of a photographer*// *Journal of the American Psychoanalysis Association*, 1957, 5, pp. 93-107.
54. Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve Alain; Buchloh, Benjamin; Joselit, David. *Art since 1900*. Thames & Hudson, 2016
55. Fried, Michael. *Art and Objecthood*. *Artforum*, March, 2005
56. Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale University Press, 2008
57. Frizot, Michel. *A New History of Photography*. Konemann. London UK, 1998
58. Galassi, P. *Before Photography. Painting and the invention of the Photography. Museum of Modern Art, New York, NY, 1981*
59. Gelder, Hilde van and Westgeest, Helen. *Photography Theory in Historical Perspective*. Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, 2011
60. Greenberg, Clement. *Four Photographers*. *The New York Review*, January 23, 1964

61. Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism with a Vengeance*. University of Chicago Press, Chicago, IL, (1993[1964]:183)
62. Halsman, Philippe. *Psychological Portraiture: Technique and Emotion* // Popular Photography, Dec. 1958, Vol. 43, No. 6.
63. Harvey, Michael. *Ruskin and Photography*, Oxford Art Journal, Vol. 7, No. 2, Photography (1984), pp. 25-33, Oxford University Press
64. Higgins, Jackie. *Why it does not have to be in focus*. London: Thames & Hudson, 2013.
65. Hochberg, J.E. *Perception*, New York: Prentice Hall, 1978
66. Jay, Martin. *Scopic Regimes of Modernity*. // Foster, H. (ed.) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture, 2*. Seattle: Bay Press, 1988, 3-23
67. Kelly, Kevin. *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, & the Economic World*, Basic Books, 1995
68. Kemp, Wolfgang and Amelunxen, Hubertus von. (eds) *Theorie der Fotografie I-IV*. Schirmer / Mosel, Munich 1999-2000
69. Kittler, Friedrich & Enns, Anthony. *Optical Media*, Wiley, 2010 Kofman, S., *Camera Obscura of Ideology*. The Athone Press, London, 1998 [1973]
70. Kracauer, Siegfried. *The mass ornament*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1941.
71. Krauss, D., Fryrear, J. *Phototherapy in Mental Health*. Charles C Thomas, Springfield, 1983
72. Krauss, Rosalind. *Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.
73. Krauss, Rosalind. Cindy Sherman, Random House Incorporated, 1993
74. Krauss, Rosalind. *Notes on the index: Part 1*. // Krauss, R.E. (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, (1985 [1977]), pp. 196-209.
75. Langford, Martha. (ed.) *Image & Imagination*, McGill-Queen's University Press, London, Montreal, 2005. 58. Levinson, R. Psychodynamically oriented phototherapy. // *Phototherapy*, 2(2), 14-16. Lipovenko, D. 1984
76. McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 2011
77. McLuhan, Marshall. *Photography: The Brothel Without Walls* // *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, NY, 1964, pp 204 – 220
78. Mitchel, W.J.T. *Mitchell's Image Theory*. Chicago University Press, Chicago 1994
79. Mitchell, W.J.T. *Interdisciplinary and Visual Culture* // *Art Bulletin*, December, 1995, Vol. LXXVII,4.
80. Mink, Janis. *Duchamp*, TASHEN GmbH, 2013

81. Moholy-Nagy, L. *The New Vision: From Material to Architecture*, New York: Breuer, Warren, Putman Inc., 1932.
82. Moholy-Nagy, L. *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947.
83. Myers, Terry R. *Painting /Documents of Contemporary Art*, 2011, Whitechapel Gallery
84. Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists*. Thames & Hudson, 2021
85. Owens, Craig. *Cindy Sherman*. MIT Press, 2006
86. *Painting today*, Phaidon Press Limited, 2009
87. *Photography after Photography, Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, 1996
88. *Photography. The Whole Story*, Thames&Hudson Ltd, Quintessence, London, 2012, на български „*Фотографията. Цялата история*“, изд. "Книгомания", София, 2014
89. *Photo-Realism* The Stuart M. Speiser Collection, Meisel, Louis K., Eminent Publications, New York, 1973
90. *Plagens, Peter. Is Photography Dead*. Newsweek, 2007
91. Ritchin, Fred. *After Photography*. W.W. Norton & Company , 2009
92. Rosler, Martha. *Post-documentary, post-photography* // Rosler, M., (ed.) *Decoys and Disruptions: selected writings, 1975-2001*. MIT Press, Cambridge, MA, 2005 [1999], pp. 259-317.
93. Rowell, Margit. *Ed Ruscha: Photographer*. Steidl, 2006
94. Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Knopf, New York, 1993
95. Schaverien, J. *Art, dreams and active imagination: A post-Jungian approach to transference and the image* // *Journal of Analytical Psychology*, Oxford and Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2005, 50, p. 127–153.
96. Scharf, Aaron. *Art and photography* Penguin Books; Reprint edition 1974
97. Schwarz, A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*, New York: Rizzoli int. publ., 1977
98. Scott, Clive. *The Spoken Image: Photography and Language*, London: Reaktion books, 1999
99. Solomon-Godeau, Abigail. *Photography after photography*, Duke University Press, 2017
100. Solomon-Godeau, Abigail. *Photography At The Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Univ Of Minnesota Press, 1991
101. Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin, London, (2002[1977])
102. Steichen, Edward. *Edward Steichen*, Thames Hudson, 2008
103. Steigler, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. Wilhelm Fink Verlag, Munich. 2006
104. Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. MOMA, NY 1978

105. Swinnen, Johan and Deneulin, Luc. *The Weight of Photography: Photography History Theory and Criticism: Introductory Readings*, Brussels: ASP - Academic & Scientific Publishers, 2010
106. *The Meaning of Photography*, Edited by Robin Kelsey and Blake Stimson, Imprint Clark Art Institute
107. Van Gelder, Hilde and Westgeest, Helen. *Photography Theory*, Wiley –Blackwell, 2011
108. *Visual Worlds* (International Library of Sociology) 1st Edition by John R Hall (Editor), Blake Stimson (Editor), Lisa Tamiris Becker (Editor)
109. Wands, Bruce. *Art of the digital age*. Thames & Hudson. 2006
110. Wall, Jeff. *Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art*. Reconsidering the object of Art, 1965-1975. Museum of Contemporary Art LA. pp. 247-267
111. Weiser, Judy. "See What I Mean?" Photography as Nonverbal Communication in Cross-Cultural Psychology // Poyatos, F. (Ed.), Cross-cultural perspectives in nonverbal communication, Toronto: Hogrefe, 1988 p. 245-290.
112. Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. Harvest, 1977
113. Wells, Liz. (ed.) *Photography: A critical introduction*, Routledge, London, 1997.
114. Weston, Edward. *The Flame of Recognition*. ed. Nancy Newhall, Grossman Publishers, Inc., 1965

#### **Библиография на кирилица**

1. Беньямин, В. *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. // Художествена мисъл и културно самосъзнание. Наука и изкуство. София, 1989. 338-366 ; // Озарения, ИК, София, 2000 [1936], с.127-160
2. Добрева, Биляна. *ПРОЦЕСЪТ ОТ АНАЛОГОВО КЪМ ДИГИТАЛНО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ СЛЕД ПЕРИОДА НА 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК*, Дисертация, НХА
3. Гаймер, П. *Теории на фотографията*. Изток-Запад, София, 2011
4. Зонтаг, С. *За фотографията*. „Изток-Запад“, София. 2013
5. Кракауер, Зигфрид. *Фотографският подход*. Култура / Брой 7 (2960), Септември 2019
6. Кюранов, Иван. *РОЛЯТА НА ФОТОГРАФИЯТА ЗА ФОРМИРАНЕТО НА ИНОВАТИВНИТЕ ТЕНДЕНЦИИ В СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО (1989 – 2010)*, НХА, 2014
7. Моризо, Ж. Роже Пувиے. *Речник по естетика и философия на изкуството*. Рива, 2012
8. Родченко, Александър. ЛЕФ, бр.2, 1923
9. Барт, Ролан. *За фотографията*. в разговор с А. Шварц и Г. Мандри // БГ Фото, 1985, 1, с. 33-34 // Превод от Le Fotograf, 1979
10. Стефанов, Иван. *От естетика към социологията изкуството*. Акони-Издат, С., 2004
11. Стефанов, Свилен. *Авангард и норма*. Агата-А, С., 2003

12. Сулаж, Ф. *Естетика на фотографията*, НБУ, София, 2012.
13. Терзиев, Красимир. *Ре-композиция. Автор, медия и произведение в епохата на дигиталното възпроизводство*. Изток-Запад. С., 2012
14. Толбот, Майкъл. *Холографската вселена*. Изток-Запад. С., 2003
15. Флусер, В. *За една философия на фотографията*, Хоризонти, Пловдив, 2002.
16. Фром, Ерих. *Бягство от свободата*. Захарий Стоянов. С., 2005

### **Приноси на дисертационния труд**

Настоящата дисертация се явява допълнение към проучванията за фотографията и нейната трансформация в края на 20-ти век. Поради широкия аспект на темата не би могло да бъдат засегнати всички перспективи върху явлението, но изследването би могло да бъде база на която да стъпят бъдещи изследвания върху трансформацията на фотографията. Проучването за изследвания период е важно поради факта, че паралелно с политическите, икономически и социални промени в обществото, изцяло се промени и разбирането за изкуство, неговото значение и понятието „*свят на изкуството*“. Технологичният и научен напредък също трансформира разбирането за границите на изкуството. В този смисъл технологичната промяна във фотографията, както и ролята и като медия в съвременното изкуство, дават по-голяма яснота за самата промяна която настъпи в „света на изкуството“, съвременното изображение и неговото възприятие.

Преходът от традиционното разбиране за фотография, към фотографията като съвременно изкуство е изследван от различни перспективи по различни начини, но съществуват определени празнини, дължащи се на динамиката на процесите и навлизането на фотографското изображение в нови територии, което непрекъснато разширява параметрите и възможностите на фотографията.

Научната новост и резултатите от теоретичните изследвания проведени в съответствие с целта и задачите на дисертационния труд могат да бъдат обобщени в следните научни приноси:

1. Преосмисляне на въпроса за трансформацията на фотографията в края на 20-ти и началото на 21-ви век.
2. Дисертацията анализира историческите предпоставки и причините довели до тази трансформация.
3. Разгледани са теоретичните модели които преосмислят разбирането за характера на изображението и възприятието.

4. Систематизирани са съвременните теоретични възгледи за характера на медията, които дават насока за разработване на нови методи и използване на фотографията като съвременно изкуство.
5. Преосмисля се трансформацията на фотографията в контекста на теоретичния дебат свързан с характеристиките на медията.
  6. Трудът изследва тенденциите в трансформирането на фотографията и определя значението на фотографията за намирането на нов визуален език, проследявайки логиката на нейното развитие.
7. Анализира се промяната на визуалната среда вследствие на средата от изображения.
8. Дисертационният труд изяснява принципните, технологични и функционални взаимодействия между аналоговото и дигитално изображение.
9. Събрана, селектирана и систематизирана е широка документална база за автори, творби и техните изяви, в които се използва фотографията, което ще послужи за бъдещи проучвания и анализирани на медията в контекста на съвременната визуална среда.
10. Проследени и анализирани са практиките и инструментариума на водещите съвременни автори използващи медията, които преосмислят идеята и възможностите на фотографията като съвременно изкуство.
11. Анализирани са насоките и темите при употреба на медията в съвременното изкуство.
12. Проследено е навлизането на техническите новости в областта на съвременната фотографията и техния ефект върху трансформиране разбирането за фотографското изображение.

Разглеждането и анализирането на процесите свързани с промяната на фотографията, конструират изцяло ново разбиране за характера на съвременната среда. Тези промени подлежат на непрекъснато предефиниране, като поставят под въпрос утвърдените с времето норми и парадигми. По този начин се разширява разбирането за медийната среда и се отварят и утвърждават нови практики. До момента в България не е проучвана трансформацията на фотографията от края на 20-ти и началото на 21-ви век като медия за съвременно изкуство. Настоящата дисертация дава оценка за състоянието на явленията и тенденциите, извършени на базата на разширено проучване на фотографията. Изследвани са влиянията, намерили пряко въздействие върху съвременните фотографии, резултат от възгледите на теоретици и визуални артисти, както и изложби, конференции, форуми, лекции, интервюта и др. Чрез методологични принципи и подходи: социологическия подход, приложим в изкуството, и сравнителния анализ се интерпретират научно-изследователските характеристики, необходими при изследването на формите във фотографията като съвременно изкуство. Дисертационният труд отбелязва и тенденциите които определят значението на технологиите при изграждането на нов, динамично променящ се визуален език.



Изследователският труд разглежда технологичния преход от аналоговата към дигиталната епоха, установяват се естествените еволюционни промени по отношение на инструментариума във фотографската артистична практика.

Може да се каже, че началния етап на трансформацията на фотографията като съвременно изкуство, не е определен от технологиите, а по-скоро от теоретичния дебат, изследванията и анализите свързани с постмодерните възгледи за изображението и възприятието. По-късно в края на 20-ти и началото на 21-ви век ролята на технологиите значително променя характера на изображението и значението на фотографията като медия за съвременно изкуство. Последните теоретични разработки и ускорените темпове на развитието на технологиите изцяло промениха възгледите за визуалните изкуства и възможностите за създаване и възприемане на творческия процес.

Поради разширяващия се брой на съвременни автори е трудно да се обхванат всички примери и не всички биха могли да бъдат включени в настоящето изследване. Акцентът е поставено върху конкретна представителна извадка, съставена по преценка на автора.

В заключение може да се каже, че опитът за дефиниране на трансформацията на фотографията формира концепцията, че новият начин по който се развива фотографията е фундаментално, радикално различен от досегашните схващания за характера на медията. Сега нейната доминираща роля изцяло определя възгледите ни и това, което се очертава пред нас не е просто въпрос за ролята и използването на медията в областта на изкуството, а търсене на отговор който да даде по-голяма яснота за бъдещето на визуалното, възприятието и изображението в съвременната среда.

## **VII. Научни публикации по темата на дисертационния труд**

1. *„Изкуство и глобализация“*, сборник *„Изкуствознанието днес-състояние и перспективи“*, НХА, София, 2020/237 стр.
2. *„Съвременната фотография и влиянието ѝ върху изкуството на 20-ти век“*, сп. *Изкуство и критика*, НХА, София, 2023 (под печат)
3. *„The art of Stacy Lawrence“*, Observatoire 4, Montreal, Canada
4. *„Interview with Bendihl Walteri“*, сп. *Изкуство Art in Bulgaria* №41
5. *„Между утопията и реалността“*, сп. *Изкуство Art in Bulgaria* №37
6. *„Живопис, постмодернизъм или анахронизъм“*, сп. *Изкуство Art in Bulgaria* №23