

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ  
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „ПСИХОЛОГИЯ НА ИЗКУСТВОТО,  
ХУДОЖЕСТВЕНО ОБРАЗОВАНИЕ И  
ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНИ ДИСЦИПЛИНИ”

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИ КОНЦЕПЦИИ  
ЗА ВЪОБРАЖЕНИЕ В ИЗКУСТВОТО И  
ФОТОГРАФИЯТА ПРЕЗ XX И XXI ВЕК**

Лиляна Караджова

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд  
за присъждане на образователна и научна степен „ДОКТОР”  
по научна специалност 05.08.04  
„Изкуствознание и изобразителни изкуства”

Научен ръководител:  
Проф. д. изк. Петер Цанев

СОФИЯ  
2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Психология на изкуството, художествено образование и общообразователни дисциплини” на Национална Художествена Академия на 14.12.2015г., решението на катедрата е прието на съвет на факултет „Изящни изкуства” на НХА на 13.01.2016г. и е насочен за защита пред специализирано жури в състав:

1. проф. д. изк. Петер Цанев
2. проф. дфн. Правда Спасова
3. доц. д-р Борис Сергинов
4. доц. д-р Георги Лозанов
5. доц. д-р Анна Цоловска

-----

1. доц. д-р Румяна Панкова
2. проф. д-р Орлин Дворянов

Защитата на дисертацията ще се проведе в НХА пред разширена специализирана комисия на ..... 2016 г. от ..... часа в ателие 7 на Национална Художествена Академия, ул. Шипка №1, София. Материалите по защитата са публикувани на интернет страницата на НХА.

## Съдържание на автореферата

I. Обем и структура на дисертационния труд .....	3
II. Обща характеристика на изследването: тези, методология, цели, задачи и актуалност	6
III. Кратко изложение на дисертационния труд .....	12
IV. Заключение и изводи .....	40
V. Библиография към автореферата на дисертационния труд.....	44
VI. Научна новост и приноси на изследването .....	47
VII. Научни публикации по темата на дисертационния труд .....	47

### I. Обем и структура на дисертационния труд

Дисертационният труд се състои от увод, изложение (две глави), заключение, приложение, библиография. Общият обем от 215 страници включва 195 страници основен текст, който съдържа увод, изложение в 2 части със съответните глави и подразделители, заключение и изводи, 8 страници библиография и 7 страници приложение (фотографски материал). Библиографията обхваща 194 цитирани източника (32 на кирилица и 162 на латиница) и електронни издания.

## Съдържание на дисертацията

Увод.....	6
<b>ГЛАВА I. Исторически предпоставки и теоретична рамка на психологията на фотографията.....</b>	<b>22</b>
<b>1.1. Исторически предпоставки на психологията на фотографията .....</b>	<b>24</b>
1.1.1. Теории за връзката душа – образ и влияние върху портретната фотография .....	26
1.1.2. Историческата ролята на фотографията в отварянето на нови перспективи пред психологията .....	33
1.1.2.1. Фотографската иконография на Дюшен дьо Булон и Жан Шарко в болницата „Питие-Салпетриер“ . „Изобретяването на хистерията“. <i>Жорж Диди-Юберман, Джеймс Елкинс, Емили Пелстринг, Катрин Фрейзър</i> .....	37
1.1.2.2. Стаята със снимки в музея „Зигмунд Фройд“. Фотовъзстановката като психоанализа. <i>Мигел Никсън, Джон Форестър</i> .....	43
1.1.2.3. Детският санаториум в Обервил във фотографските дневници на Марк Пато. Теоретични интерпретации на терапевтичната фотография. <i>Франсоа Сулаж</i> .....	48
<b>1.1.3. История и теория на фотографската терапия.....</b>	<b>51</b>
1.1.3.1. Теоретична рамка на фотографската терапия. <i>Джуди Вайзер, Дейвид Краус</i> .....	52
1.1.3.2. Подходи и методи във фотографската терапия. <i>Жил Метков, Джоел Морговски</i> .....	55
1.1.3.3. Техники и анализ във фотографската терапия. <i>Роберт Акерет, Джуди Вайзер, Дейвид Краус, Джери Фрайреър, Адам Натопи</i> .....	58
1.1.3.4. Концепции за въображение във фотографската терапия .....	63
а. Връзката възприятие – въображение. <i>Джери Фрайреър, Джуди Вайзер Дейвид Корбит</i> ....	63
б. Активно въображение и проективни техники. <i>Джо Спенс, Александър Копитин</i> .....	65
в. Концепциите за „карта на реалността“ и „мостове на репрезентацията“. <i>Джо Спенс, Марк Уелър, Александър Копитин, Джордж Платс, Джой Шаверен</i> .....	68
<b>1.2. Теоретични рамки на психологията на фотографията.....</b>	<b>70</b>
1.2.1. Психологически дискурси в първичните източници .....	72
1.2.1.1. Негативно-позитивният процес в „Дневниците“ на Едуард Уестън. Психоаналитичното разделение съзнавано - несъзнавано. ....	73
1.2.1.2. Визуалните дисторсии на камерата и „адаптираното око на фотографа“ при Бил Бранд. Когнитивни концепции за внимание и селекция .....	77
1.2.1.3. Портретите на Филип Халсман и идеята за „джъмполлогия“. Концепцията за „оптималното преживяване“ в позитивната психология .....	79
1.2.2. Интердисциплинарни рамки на теорията на фотографията. Психологически аспекти. <i>У. Дж. Т. Мичъл, Жан Бийтенс, Майкъл Форестър, Джон Бъргър, Алан Секула, Виктор Бъргин</i> .....	81
1.2.3. Отношението субект – обект като насока за психологията на фотографията. <i>У. Дж. Т. Мичъл, Мартин Джей, Виктор Бъргин, Джон Бъргър, Ролан Барт</i> .....	90
1.2.4. Психологически дискурси в теорията на фотографията.....	94

1.2.4.1. Основни психологически понятия в теорията на фотографията. Интерпретации и съпоставки с психоаналитичното и когнитивното направление.....	94
а. Връзката съзнавано – несъзнавано. <i>Валтер Бенямин, Розалинд Краус, Маршал Маклуън</i>	
б. Познавателните процеси сетивност и внимание. <i>Маргарет Иверсен, Лиз Уелс</i>	
в. Памет. <i>Зигфрид Кракауер, Томас Леви</i>	
г. Възприятие. <i>Джеймс Гибсън, Ирис Дерман</i>	
д. Въображение. <i>Сюзан Зонтаг, Вилем Флусер, Майкъл Форестър, Виктор Бъргин</i>	
1.2.4.2. Категориите реалното - въображаемото – символичното. Интерпретации във фотографията. <i>Жак Лакан, Розалинд Краус, Хал Фостър, Кристин Конли</i> .....	114
1.2.4.3. Психоаналитичните понятия „травма“, „трансфер“ и „контратрансфер“ като обяснителен модел във фотографията. <i>Маргарет Иверсен, Тиери дьо Дюв, Жан Бодрияр</i> ....	125

## **ГЛАВА II. Психологически концепции за въображение. Приложение и интерпретации в**

### **психологията на изкуството и фотографията ..... 129**

#### **2.1. История на концепциите за въображение в психологията..... 129**

2.1.1. История на дефинициите за въображение във философията и психологията. *Лесли Стивънсън, Зигмунд Фройд, Карл Густав Юнг, Чарлс Райкрофт, Хана Сегал* .....

2.1.2. Психологическа класификация на въображението. Приложение в теорията на изкуството и фотографията. *Улрих Найсер, Дърсън Дилек, Лев Виготски* .....

#### **2.2. Психологически концепции за въображение. Интерпретации в психологията на изкуството145**

2.2.1. Психоаналитична перспектива .....

2.2.1.1. Теорията за първичен и вторичен процес в его-психологията. Фантазна дейност и регресия. *Зигмунд Фройд, Чарлс Райкрофт, Жан Лапланш, Виктор Бъргин* .....

2.2.1.2. Метода на активно въображение в аналитичната психология. *Карл Густав Юнг, Ернст Крис, Джеймс Хилман, Джой Шаверен, Цви Лотан* .....

2.2.2. Когнитивна перспектива. *Улрих Найсер, Ан Трейсман, Силвано Ариети* .....

2.2.3. Невронаучна перспектива. *Антъни Стивънс, Етиен Пелапрат, Майкъл Коул*.....

#### **2.3. Концепции за въображение в безкамерната фотография. Регресия на медията ..... 163**

2.3.1. Психоаналитични идеи в рейографиите на Ман Рей. Регресия на медията към образите на несъзнаваното.....

2.3.2. Фотограмата в „Новото виждане“ на Ласло Мохоли-Над. Регресия на медията към светлинно-пространствената артикулация .....

2.3.3. Абстрактните рисунки във „Фотогенично“ на Лоте Якоби. Регресия на медията към моделирането на светлината. Дигитални интерпретации на Томас Руф .....

2.3.4. Химиграмата на Пиер Кордие. Регресия на медията към преустановяване на светлината. Интерпретации на Волфганг Тилманс.....

### **Заклучение ..... 192**

### **Библиография..... 201**

### **Приложение ..... 209**

## II. Обща характеристика на изследването: тези, цели, задачи и актуалност

Дисертационният труд „Психологически концепции за въображение в изкуството и фотографията на XX и XXI век” изследва предпоставките за очертаване на психология на фотографията като поддисциплина на психологията на изкуството и прави опит да теоретизира понятието за въображение като терминологично ядро. **Изследването се развива в три стъпки: 1. Очертава обща рамка – проучва и систематизира най-значимите психологически употреби, интерпретации и модели прилагани към фотографията; 2. Предлага терминологично ядро – изработва критерии за систематизиране на употребите на понятието за въображение като централен термин в мрежа от взаимовръзки в историята и теорията на фотографията; 3. Извършва критическо приложение – разгледан в дисертацията психологически модел е приложен при интерпретация на историческо явление в безкамерната фотография.**

Първа глава със заглавие „Исторически предпоставки и теоретична рамка на психологията на фотографията” проучва и систематизира най-значимите психологически употреби и интерпретации на фотографията през XX и XXI в. Дисертацията проследява и съпоставя исторически явления, взаимовръзки и влияния, в които прилагайки психологически модел, открива влияния и специфики в исторически процеси. **Основната теза развита в тази част е, че съществуват предпоставки за систематизиране на психологическите употреби, интерпретации и модели на фотографията.** Предложените насоки за сформирание на поддисциплина в психологията на изкуството очертават смесена методология, теоретична рамка и терминологичен апарат, съответстващи на утвърдени направления в психологията на изкуството. За да се утвърди в интердисциплинарната теория на фотографията, психологията на фотографията трябва да наложи дискурс, използван в академичните и професионални среди.

Втора глава със заглавие „Психологически концепции за въображение. Приложение и интерпретации в психологията на изкуството и фотографията” проследява развитието на понятието за въображение в прилаганите към фотографията психологически направления. Изследването прави опит да изработи критерии за систематизиране на психологическите употребите на понятието за въображение. Изложението се съсредоточава върху психоаналитичните и когнитивни концепции за въображение през XX век и проучва приложението на психологически модели към фотографията и изкуството. **Основна теза застъпена в тази част е, че в психологическите модели прилагани към фотографията, понятието за въображение е определящ теоретичен център.** В психоаналитичната традиция на интерпретиране на изкуството изследването проследява топиката съзнавано-

несъзнавано, първичен и вторичен процес и регресивните преходи, теоретизирайки въображението. В когнитивното направление изследването проследява познавателната дейност в сетивността, вниманието, възприятието и паметта, фокусирайки се върху най-сложния процес – въображението, и теоретизирайки неговата приложимост към фотографията като психологически модел.

В трета глава на втора част конкретен исторически процес е разгледан с психоаналитичен модел. От авторска позиция е *аргументирана тезата, че развитието на безкамерната фотография през ХХ в. следва регресивен модел насочен към употребата на светлината като изразно средство*. Безкамерните техники са използвани както от фотографи, така и от художници, като анализът на процеса предлага условно маркиране на етапи, разгледани в работите на четирима значими автори: Ман Рей, Ласло Мохоли-Над, Лотте Якоби и Пиер Кордие. Приложението на понятията за възприятие и въображение към фотограмата е предпоставка за интерпретирането им в по-сложните фотографски техники и образи заснети с камера.

### **Актуалност на темата**

В края на ХХ в., много от знаковите мислители теоретизиращи фотографията са отбелязвали, че в семиотиката и социологията имат належащи и актуални въпроси, които са предмет на психологическо изследване. Това повтарящо се предизвикателство може да бъде проследено в книги и публикации на Ролан Барт (1979), Виктор Бъргин (1982), Лиз Уелс (1997) и Жан Бийтенс (2007). Към тази все още неразработена психология на фотографията съвременното прибавя динамичното развитие на медиите и технологиите. През последните двадесет години фотографията достига ново ниво на масовост, обществен интерес и разнообразие от употреби, които поставят темата в нов мащаб на теоретична и историческа значимост.

След 2000 г. редица съвременни психолози и теоретици на изкуството са публикували изследвания върху фотографията, отговаряйки на интердисциплинарната ситуация с интерпретации от актуални направления в психологията на изкуството. Значими изследвания по темата са „Психология на образа” (2000) на Майкъл Форестър, „Фотографска теория” (2007) и „Какво е фотографията” (2011) на Джеймс Елкинс, „Към една психология на фотографията” (2007) на Остин Акселсон, „Качествена изследователска методология за фотографската психология” (2013) на Джон Сулер. Същевременно липсва изчерпателно изследване на темата в глобален план. Проучване и систематизиране на психологическите интерпретации и модели на фотографията, би имало приложение в

историята и теорията на изкуството, в социалните и медийните науки, в педагогическата, консултативните и клиничните психология.

Понятието за въображение е актуално във фотографията от средата на XIX век до наши дни. През 30-те години на XX в. Валтер Бенямин формулира концепцията за „оптическото несъзнавано”, която е развита от Розалинд Краус, възприета от много съвременни теоретици, които изследват връзката възприятие - въображение. В психологията има задълбочени проучвания върху обработката на зрителни стимули в процесите на селекция, внимание и възприятие с тяхната специфика в експерименти с фотографски материал, докато действието на въображението е неподатливо на методите на измерване. Същевременно понятието е все по-активно включено в психологическите интерпретации на теоретици на изкуството и фотографията.

Актуалността на понятието за въображение във фотографията е обсъдена на конференцията „Фотографско въображение”, проведена през 2014 г. в Университета в Тел Авив, в сътрудничество с Университета Йейл, Института за фотография „Шпилман” и Институт „Буцериус” за изследване на съвременна германска история към Университета в Хайфа. Въображението е тема и на редица фотографски фестивали и изложби, измежду които като значими могат да бъдат посочени „Граници на възприятието” (2002) във Фондация „Миро”, Барселона, Месецът на фотографията в Монреал през 2005 г. с тема „Образ и въображение”, „Immaginario Contemporaneo” (2006) в Dal Giornalismo all'Arte, Милано. „Фотография и въображение” е надслов на Международните фотографски срещи Пловдив през 2011 г. – фестивал с тридесетгодишна история. През септември 2015 г. престижният Форум за фотографията във Франкфурт RAY Fotografieprojekte протече със заглавието „Imagine Reality”.

Разгледаната в отделна подточка безкамерна фотография, е изключително актуална сред визуалните артисти и фотографи от 90-те години на XX в. насам. Явлението е обект на дебат, полемика и основа за разделение в художествената критика. Част от водещите артисти се разграничават от съвременните тенденции, докато изявените представители на концептуалната фотография Томас Руф и Волфганг Тилманс превръщат безкамерните техники в обект на своята работа. През 2010 г. музеят „Виктория и Алберт” в Лондон представи изложбата „Ловци на сенки” посветена на безкамерната фотография и представи петима отчетливо различни автори: Пиер Кордие, Флорис Нойзюс, Адам Фъс, Сюзан Держес, Гари Фабиан Милър. На световната арт сцена са актуални още десетки имена, сред които Кристиан Марклей, Маркус Ам, Уалид Бешти, Кристофер Баклоу, Джеймс Уелинг, Мария Робертсън, Адам Брумберг и Оливер Чанарин.



## **Обект и предмет**

Обект на дисертацията са взаимодействията между фотография и психология и психологическите особености на фотографската дейност. Разгледани са значими автори в историята на безкамерната фотография, както и в отделни течения.

Предмет на дисертацията са историческите роли на фотографията в разширяването на перспективите пред психологията, теориите на фотографията, използващи психологически дискурс, концепциите за въображение в психоаналитичната традиция, когнитивното и невронаучно направление. Развитието на светлината като изразно средство в безкамерната фотография е интерпретирано с психоаналитичен модел.

## **Цели и задачи**

Цел на дисертацията е да очертае дисциплинарно поле на психологията на фотографията в съответствие с водещите направления в психологията на изкуството. Изследването дава насоки за усвояването на терминология, фокусирайки се върху понятието за въображение. Сформирането на такава поддисциплина не е самоцел, обслужваща теоретичното осмисляне на една от многото актуални в съвременното медии, а изхожда от различните от тези в останалите изкуства психологически аспекти на фотографската практика.

Осъществяването на тази цел включва изпълнение на следните задачи: да се очертае и разгледа сложната мрежа от взаимовръзки между психология и фотография; да се систематизират психологическите употреби, интерпретации и модели на фотографията; да се разгледат методи и концепции в най-активно развиваната приложна сфера - фототерапията; да се разгледат мислители, теоретизирали фотографията под влиянието на психоаналитичната традиция; откритите психологически дискурси да бъдат съпоставени с концепции за въображението в психологията на изкуството, и да бъдат проследени техните корени в психоаналитичната и когнитивната психология; да бъде интерпретирано въздействието на концепциите за въображение върху фотографски движения, значими автори и поредици. Очертаването на психологията на фотографията включва приложение на психоаналитичен модел към най-простата област – безкамерните техники.

## **Методология**

За целта на дисертацията е разработена смесена методология, в която методите отговарят на поставените задачи. Етапи от историята на фотографията и теоретичното развитие на психологията са представени с дискриптивен метод, като взаимовръзките са разгледани с помощта на формален и съпоставителен анализ. Значимите автори и теоретици

на фотографията са представени с историко-херменевтичен и интерпретативен метод, прилагащ теории от психологията на изкуството.

Приложен е исторически и семантичен анализ на понятието „въображение”, което е логическа предпоставка за формулирането на основната теза в Глава II и правилното позициониране на понятието за въображение в теорията на фотографията и психологията на изкуството.

Изложението на толкова смесена теория включва реферативен подход, с цел да се разгърне потенциалът на съпоставителния анализ, както и определянето на границата и ядрото на аналитичния модел.

### **Граници на изследването**

Поради изключително широкия обхват на обекта на изследване в дисертацията, научният труд няма за амбиция изчерпателен и подробен обзор на всички взаимовръзки между фотография и психология, на всички психологически употреби, интерпретации и модели приложени към фотографията.

Интердисциплинарните рамки на заложената тема налагат изследователски подход, който се фокусира върху проучване и систематизиране на психологически дискурси. Изборът е ръководен от възможността този анализ да послужи в теорията на изкуството и фотографията. Дисертацията отчита, но няма за предмет ред актуални предизвикателства в областите на философията на науката, културологията, семиотиката и лингвистиката. По тази причина дебатите по теми като интердисциплинарния метод, критиката на интерпретационния метод, тълкуванията на дискурса, херменевтичните интерпретации на отношението субект – обект, изчерпателно проучване на влиянието на психоанализата върху френския структурализъм и др. остават встрани от границите на изследването.

Избраните направления и автори са съобразени с целта на дисертацията и изследователската стратегия залагаща на продължение в следващи научни изследвания.

### **Основни източници на информация**

Основна информация за дисертацията са първични и вторични източници, психологически и исторически изследвания по темата. Използвани са трудове от различни дисциплини: теория и история на изкуството, социология, семиотика и критическа теория, като тяхното включване е съобразено с възможността за очертаване на дисциплинарното поле на психологията на фотографията. Критическият анализ систематизира концепции от психологията на изкуството и теорията на фотографията.

Основни текстове в теорията на фотографията, включващи психологическите интерпретации, са „За фотографията” (1977) на Сюзан Зонтаг, „Изобретяването на хистерията” (1982) на Жорж Диди-Юберман, „Оптическото несъзнавано” (1994) на Розалинд Краус, „Психология на образа” (2000) на Майкъл Форестър, „Естетика на въображението” (2012) на Франсоа Сулаж. В проследяването на теоретични влияния са използвани текстове от четиритомната антология „Теория на фотографията” на Волфганг Кемп и Хубертус фон Амелунксен (1999-2000), „История на теорията на фотографията” на Бернд Щиглер (2006), „Тежестта на фотографията: Фотографска история, теория и критика” (2010) на Йохан Суинен и Люк Денюлин, „Теории на фотографията” (2011) на Петер Гаймер, „Фотографската теория в историческа перспектива” (2011) на Хилде ван Гелдер и Хелън Вестгест.

Важен източник по темата са антологиите: „Фотографска теория” (2007) на Джеймс Елкинс, „Мислейки фотографията” (1982) на Виктор Бъргин, „Тежестта на фотографията: Фотографска история, теория и критика” (2010) на Йохан Суинен и Люк Денуелин, „Фотографията след концептуалното изкуство” (2010) на Маргарет Иверсен и Диармид Костело, „Памет, въображение и когнитивна стойност в изкуствата” (2004) на Доналд Дриден, издания на сп. ФГ Фото в периода 1975 – 1991 г.

В проучването на темата в психоаналитичното и когнитивно направление важен източник са книгите: „Психоанализа и изучаване на творческото въображение” (1953) на Ернст Крис, „Скритият ред в изкуството” (1967) на Антон Еренцвайг, „Въображение и реалност” (1968) на Чарлс Райкрофт, *Re-Visioning Psychology* (1975) на Джеймс Хилман, „Познание и реалност” (1976) на Улрих Найсер, „Екологичен подход към визуалното възприятие” (1986) на Джеймс Гибсън, „Въображение, креативност и човешка когниция” (2011) на Етиен Пелапрат и Майкъл Коул.

В областта на фототерапията в дисертацията са застъпени „Фотоанализ” (1973) на Роберт Акерет, „Фототерапията в психичното здраве” (1983) на Дейвид Краус и Джери Фрайреър, „Фотографията като невербална комуникация в крос-културната психология” (1988) и „Фототерапевтични техники” (2010) на Джуди Вайзер, „Ръководство по фототерапия” (2009) на Александър Копитин и Джордж Платс.

В изследването на безкамерната фотография са проучени трудовете: „Ман Рей: Строгостта на въображението” на Артуро Шарц (1977), „Мохоли-Над” (1985) на Кристина Пасут, „Химиграмата” (1982) на Пиер Кордие, „Защо не трябва да е на фокус” (2013) на Джаки Хигинс, сборниците „Томас Руф: Повърхности, дълбочини” (2009), с ред. Катерин Хъг и „Волфганг Тилманс” (2006).

### III. Кратко изложение на дисертационния труд

#### УВОД

Фотографията и психологията неотлъчно пресичат своите пътища от средата на XIX век до наши дни. Новоизобретената медия изначално саморазпознава своя голям психологически потенциал в портретната фотография. Снимките са приемани за достоверен документ и надежден резервоар на информация. През 1876-77 г. бащата на неврологията Жан Шарко използва камерата като незаменимо средство в разкриването на душевните състояния на своите пациенти. Според Жорж Диди-Юберман изобретяването на фотографията води до „изобретяването на хистерията“. В началото на XX в. родоначалникът на психоанализата Зигмунд Фройд посочва фотографията като средство за наблюдение и самоанализ. В писмо<sup>1</sup> до Карл Юнг от 1907 г. той описва снимките като запис за продължителни процеси и промени. През 1912 г. Фройд отделя дори по-голямо внимание на фотографията като метафора за психоаналитичния метод, което е проследено от Сара Кофман в „Камера обскура на идеологията“<sup>2</sup>. Фройд няколкократно обяснява процеси в топиката съзнавано – пресъзнавано – несъзнавано като дава пример с негативно – позитивния процес във фотографията. В “Бележки върху несъзнаваното в психоанализата” (1912) той дава следното уточнение: „първата фаза на снимката е „негативът“, всеки фотографски образ трябва да премине през „негативен процес“, и някои от тези негативи, които са приети за добри след прегледа им, са допуснати до „позитивен процес“ стигайки до „снимка“.<sup>3</sup> Според Фройд това определение „макар и грубо“ онагледява процесите в сферите предсъзнавано – съзнавано, като в допълнение уточнява, че не всеки негатив е копиран, за да се превърне в снимка. През 1931 г. в „Кратка история на фотографията“ Валтер Бенямин формулира идеята за „оптическото несъзнавано“, а през 1936 г. развива концепцията, че за оптическото несъзнавано научаваме „посредством камерата, както за нагонно-несъзнаваното - посредством психоанализата“<sup>4</sup>. Разглеждайки предпоставките Бенямин се позовава на психоаналитичната теория на Фройд и книгата „Психопатология на всекидневния живот“ (1901).

Друга линия на психоаналитични интерпретации идва от теорията на Жак Лакан. В есето „Какво е фотографията“<sup>5</sup> (1994) Маргарет Иверсен отбелязва, че книгата на Ролан Барт „Camera Lucida“ (1980) е силно повлияна от семинара на Лакан за фотографията,

---

<sup>1</sup> Douglas, S., *Freud-House catalog*, 1975, p. 38.

<sup>2</sup> Kofman, S., *Camera Obscura of Ideology*, The Athone Press, London, 1998 [1973]

<sup>3</sup> Freud, S., *A note on the unconscious in psycho-analysis*. // *S.E.*, 1912g, London: Hogarth. 12: 256–266.

<sup>4</sup> Бенямин, В., *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. // *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. Наука и изкуство. София, 1989. с. 358

<sup>5</sup> Iversen, M., *Beyond Pleasure. Freud, Lacan, Barthes*. The Pennsylvania State University Press, PN, 2007

изнесен през 1964 г. Текстът на семинара е публикуван в „Четири основни концепции на психоанализата“<sup>6</sup> (1973) и е изпратен на Барт от Лакан. Регистрите на Лакан реалното - въображаемостта – символичното са интерпретирани в теорията на изкуството и фотографията, и са богато прилагани от художествената критика. Концепцията на Лакан за „стадий на огледалото“ също е развита в съвременната теория на фотографията.

Към наши дни систематизирането на психологически интерпретации и модели на фотография в ново дисциплинарно поле включва усвояване на теоретични натрупвания в психологията на изкуството, но и постоянно отчитане на широката рамка на фотографията. Това включва многостранната и сложна характеристика на фотографската медия и разнообразието от проучвания на фотографската практика в съвременното изкуство. Отчитайки „демитологизиращия“ потенциал на психологическото обяснение, както и опасността от свръхинтерпретация, дисертацията дава насоки към няколко фотографа, към чиято работа вече са прилагани психологически интерпретации.

Психологията на изкуството е разнородна област, развита в десетки направления със свой теоретичен център, предмет и методология. Измежду тях психоаналитичният и когнитивният подход навлизат в проблеми на психологията на фотографията, използват терминологичен апарат приложим към нейния предмет и дейности, и употребяват средството в емпирични изследвания.

Фокусът на изследването върху въображението е определен от фундаменталната роля, която има в творческия процес, но и от специфичното му действие във фотографските практики и специфика на медията. Психологически концепции за въображението са развити в аналитичната и архетипната психология на изкуството и са силно повлияни от основоположниците на направленията, от фройдистката концепция за първичен процес и от юнгианския метод на активното въображение. Психологически концепции за въображението са актуално развивани от когнитивната наука в теорията за познавателната дейност. Прилагането на психологически модели позволява вникването в редица феномени и процеси в историята и теорията на фотографията.

## **ГЛАВА I. Исторически предпоставки и теоретична рамка на психологията на фотографията**

Предпоставките за очертаване на психологията на фотографията като поддисциплина на психологията на изкуството са обобщени в две основни групи. Историческите предпоставки са определени от значими употреби на фотографията отворили нови

---

<sup>6</sup> Lacan, J., *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton and Company, NY, 1998 [1973]

перспективи пред психологията, развитието на фотографската арт терапия, и настоящата масовост в употребата на фотографията. Теоретичните предпоставки са определени от влиянията на психоанализата върху теорията на фотографията, както и от актуални интерпретации, свързани с водещи направления в психологията на изкуството.

### **1.1. Исторически предпоставки на психология на фотографията**

Изобретяването на фотографията и нововъведенията в техническото ѝ развитие отварят изцяло нови и революционни перспективи пред психологията. Много значими етапи и промени в психологията оказват силно и директно влияние върху развитието на фотографията. Това сложно и силно взаимодействие е породено от общия предмет на художествено и на теоретично изследване, и по естествен път поражда психологически интерпретации на фотографията. Представените исторически предпоставки маркират някои значими явления и процеси на взаимодействие между двете дисциплини.

#### **1.1.1. Теории за връзката душа – образ и влияние върху портретната фотография**

Философските и психологическите теории за връзката душа – образ оказват влияние върху цялата история на фотографията. Дисертацията разглежда няколко революционни концепции в развитието на психологията оказали влияние върху портретния жанр и посочва фотографи интерпретирали тези идеи.

Техническото развитие на фотографията през 50-те години на XIX в. прави възможно реалистичното заснемане на портрети, разкриващи динамични душевни състояния. Теоретизирането на връзката душа – тяло наследява многовековна философска традиция, която започва с описанията на лицевите изражения в „Първа аналитика” на Аристотел. Интересът към физиогномиката е възроден в края на XVIII в. от философа Йохан Лафатер в неговите „Есета по физиогномика” (1772), които съдържат морфологични класификации, изследвания на мимиката и обобщения за характера и темперамента. Идеите на Лафатер проникват в художествената литература и изобразителните изкуства и добиват широка популярност. През 1853 г. енциклопедия „Британика” определя увлечението по физиогномиката като „епидемия”, която принуждава хората да ходят маскирани по улиците. Особеностите на лицето стават обект на фотографията през 50-те години на XIX в.

XIX век следва убеждението, че фотографията е физическа следа на самата реалност, недокосната от ръката на художника „огледало с памет”, което е свидетелство за личността и разкрива истината за душевните състояния. Под това влияние пикторализмът развива изразни средства, претендиращи да разкриват невидимото в човешката душа. С подобни очаквания фотографията се употребява и в клиничната практика. През 1856 г. д-р Хю Даймънд представя наблюденията си пред Кралското общество по медицина под заглавието „За приложението на фотографията във физиогномиката и психичните феномени на

лудостта”<sup>7</sup>. Портретите заснети от Даймънд в лудницата в графство Съри, стават основа за литографии в очерка на Джон Конъли „Чертите на лудостта” (1858). Фотографската монография на Дюшен дьо Булон „Механизъм на човешката физиогномика” (1862) е едно от най-значимите неврологични изследвания в периода. Фотографията е средство за систематизиране и анализ на връзката между психични заболявания, външни белези и методи на диагностициране. Фотографиите на Жан Шарко на жени, страдащи от хистерия заснети през 70-те години на XIX в. в „Ла Салпетриер” са използвани от Зигмунд Фройд и са безценна част от историята на психологията.

В теорията на фотографията в периода между двете световни войни темата за връзката душа – образ е разгледана от Бенямин, който определя аурата на портрета като „далечно време-пространство”<sup>8</sup>. Известното определение на Бенямин за „аурата” като „явяването на една далечина, колкото и близо да е тя”<sup>9</sup>, е разгледано от Диармид Костело в „Аура, лице, фотография: Препрочитайки Валтер Бенямин днес”. Костело интерпретира дефиницията като „фундаментална категория на преживяването, паметта и възприятието, обладаваща човешките възможности за среща със света”<sup>10</sup>. В анализа Костело се позовава на Дъглас Кримп, който определя „аурата” не като „анализ на обекта на възприятието”, а като „структурата на възприятието” на гледания субект. Тази теоретична линия, макар и далечна на психологическия дискурс, показва все по-силното и изявено позициониране на субекта във фотографията практика.

В началото на XX в. психоанализата на Фройд налага схващането за несъзнаваното и поставя под въпрос възгледите за устойчив Аз-образ. Неврологията установява нарушената способност за лицева експресия, характерна за аутизма и дезинтегративното разстройство на развитието, като симптомите са описани за първи път през 1908 г. Тези открития водят до значими промени в теоретизирането на връзката душа – образ

Джеймс Елкинс проследява залеза и критиката на физиогномиката в „Образи на тялото: болка и метаморфоза”<sup>11</sup>. Преходът от възгледите за устойчивата връзка душа – образ към теориите за динамичния процес на формиране на Аз-образа повлиява подходите в заснемането на портрет. Този процес е най-ярко отразен в съвременните интерпретации на идентичността. През 80-те и 90-те години на XX век това е тема на концептуалните серии на

---

<sup>7</sup> Gilman, S. L., *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunner/Mazel, New York, 1976.

<sup>8</sup> Бенямин, В., *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост // Озарения*, ИК, София, 2000 [1936], с.127-160

<sup>9</sup> Пак там, стр. 133

<sup>10</sup> Costello, D., *Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today*, // Benjamin, A. (ed.) *Walter Benjamin and Art*. Continuum, London, pp. 164–184., 2005

<sup>11</sup> Elkins, J., *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*, Stanford Uni. Press., 1999.

Томас Руф. Безизразните лица в „Портрети” (1986-1991) са заснети с „нулев градус” и показват „дълбок резервоар на полу-просветнали емоции”<sup>12</sup>.

### **1.1.2. Историческата ролята на фотографията в отварянето на нови перспективи пред психологията**

Ролята на фотографията в разширяването на перспективите пред психологията може да бъде разгледана в няколко проявления: в клиничната област – в методите на диагностициране и психиатричните класификации на заболяванията през XIX в., в експерименталната област – в изследване на феномени, свързани с вниманието и възприятието, в теоретичен план – в развитие на подходи в психологията на личността. Фокус на подточката са няколко значими психиатрични употреби на медията.

#### **1.1.2.1. Фотографската иконография на Дюшен дьо Булон и Жан Шарко в болницата Питие-Салпетриер. „Изобретяването на хистерията”. Жорж Диди-Юберман, Джеймс Елкинс, Емили Пелстринг, Катрин Фрейзър**

Една от най-мощните фотодокументации на психиатрична практика, е дело на лекаря фотограф Дюшен дьо Булон и известния френски невролог Жан-Мартен Шарко. Дьо Булон е създател на електротерапията, лекар в болницата „Питие-Салпетриер” в Париж, където провежда експерименти. Той се позовава на физиогномиката и изследва лицевите експресии, за да анализира състоянията и пристъпите на епилепсия и невроза.

През XIX век фотографията се приема като средство за разкриване на „истината”. Дьо Булон записва патогномичните експерименти с камера, защото израженията са твърде краткотрайни, за да бъдат скицирани. Фотографията се приема за достоверна следа на личната индивидуалност и надеждно емпирично свидетелство. Човешкото лице е карта, чиито черти кодират универсални таксономии на вътрешните състояния, като всеки мускул представя „движение на душата”, а цялостните лицеви изражения са „гимнастика на душата”. Дьо Булон се фокусира върху мимики породени от специфични мускулни групи, и прилага електростимулация с метален инструмент. Той разграничава петдесет и три емоции, тринадесет от които определя като базисни. Фотографският материал е приложен към монографията „Механизъм на човешката физиономия” (1862), където систематизира кадрите във вид на типология, в решетка с 16 образа на всяка страница. Неговият ученик Жан Шарко въздейства върху израженията чрез хипноза, електрошокова терапия и генитална стимулация. Книга съдържаща част от документацията на Шарко е издадена под заглавие „Фотографска иконография на „Ла Салпетриер” (1876-1877), а снимките проследяват делириума в пози на тих плач, умиление, разпятия, екстаз. Интересът на Шарко

---

<sup>12</sup> Пак там, р. 66.



е мотивиран от разпространеното учение патогномика, изследващо проявите на болестта в лицевата и телесната експресия.

Историческата роля на фотодокументацията на Шарко е фокус на един от първите публикувани трудове на Жорж Диди-Юберман - „Изобретяването на хистерията: Шарко и фотографската иконография на „Салпетриер“<sup>13</sup>. Диди-Юберман анализира снимките като ключове към същността на психичното заболяване като разпознаваем и повторяем феномен. Те уловят специфични моменти във физическото поведение, които не е възможно да бъдат нарисувани. Фотографията прави възможна изключителната видимост на събитието на болката, а самото страдание е „болка на въображението“<sup>14</sup>, ужасяващо силно освобождаване на образи. Диди-Юберман стига до заключението, че фотографията позволява на Шарко да „изобрети хистерията“.

### **1.1.2.2. Стаята със снимки в музея „Зигмунд Фройд“. Фотовъзстановката като психоанализа. Мигел Никсън, Джон Форестър**

Фотографското изучаване на терапевтичната среда позволява осмисляне на етапи, аспекти и диспозиции в психоаналитичния сеанс. Тази възможност на камерата да предостави метарефлексия в образен език - психоаналитичен поглед към психоаналитичната среда, започва със стаята за консултации на родоначалника на психоанализата Зигмунд Фройд. Неговият кабинет е заснет от Едмунд Енгелман през 1938 г., когато в началото на Втората световна война Фройд напуска Виена.

Мигел Никсън разглежда серията снимки в музея „Зигмунд Фройд“ във Виена, където в една от стаите поредицата е експонирана в мащабна панорамна възстановка.<sup>15</sup> През 1975 г. Джон Форестър посещава музея и описва „фотосъпровода“ като живо въвеждане към кабинета. Класическото музейно представяне отстъпва на фотовъзстановката, която пренася теорията на психоанализата в посетителското преживяване на средата. Посетителят се изправя срещу чернобели фотографии на кушетката и стола на Фройд, заснети от различни гледни точки. По аналогия със сеанса снимките следват историческата ретроспективност, отварят „прозорец към миналото“, насочват и фокусират вниманието към важни елементи в интериора, отключват процес на воайорско и въображаемо въвеждане в интимността на психоаналитичния разговор. Кадърът спомага вникването във функциите на предметите и откриването на смислообразуващите връзки между тях.

### **1.1.2.3. Детският санаториум в Обервил във фотографските дневници на Марк Пато. Теоретични интерпретации на терапевтичната фотография. Франсоа Сулаж**

---

<sup>13</sup> Didi-Huberman, G., *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Macula, 1982.

<sup>14</sup> Пак там, р. 242.

<sup>15</sup> Nixon, M., *On the Couch* // October, MIT Press, 113, Summer 2005.

Освен като документ, фотографията като практика със специфичен характер, отваря нови възможности пред психологията. Това е особено видимо във фотографската терапия, чийто приложен аспект е разгледан в отделна подточка. Разгърнатата теоретична интерпретация на психологическите аспекти на фотографска практика в клинична среда е предложена от Франсоа Сулаж в „Естетика на фотографията”.<sup>16</sup> Сулаж представя фотографския проект на Марк Пато от 1981-82 г. в детски санаториум в Обервил. Неговият интерес се фокусира върху начина, по който децата избират обект за заснемане и възприемат рамките на кадъра. Според Сулаж огромна роля в този процес има въображението, което пренася опита на човешкото зрение във виждането през визьора. Първият обект, към който децата насочват камерата, е собственото им тяло. Чак тогава интересът им продължава към другите хора, с което те преодоляват бариери в комуникацията. За децата самият фотографски акт е по-важен от резултатите, а моментът на заснемане е свръхценен: това е право на насилие и изживяване. За тях фотографският акт създава събитието и вместо обективизиращото „това беше” на Барт, значение има субективизиращото „*it happens*”. Сулаж теоретизира терапевтичния експеримент извеждайки изводите, че „фотографът не отразява действителността, а работи над напреженията реален образ – мисловен образ, обект – субект, явление – реалност, не-изкуство – изкуство, множественост на снимките – единство на творчеството”.<sup>17</sup>

### **1.1.3. История и теория на фотографската терапия**

Терапевтичната фотография има дълга предистория, започваща през 1851 г. с портретите на д-р Хю Даймънд, а фотографската терапия се заражда през 70-те години на ХХ век в САЩ и в наши дни има широк спектър от приложения в индивидуалната и груповата терапия. Влиятелни изследователи в областта са Роберт Акерет, Джери Фрайреър, Дейвид Краус, Роберт Улф, Джуди Вайзер, Доудж Стюарт, Жоел Уолкер. Фотографската терапия включва разработване на методи, техники и анализ на емпиричните данни и се изучава като самостоятелна дисциплина в редица университети, академии и колежи.

Изследването отново се позовава на терапевтичния потенциал на фотографията, забелязан от авторитетни теоретици на психоанализата и фотографията. Въздействието на „снимката талисман”<sup>18</sup> е коментирано от юнгианския психолог Джой Шаверен, както и от Сюзан Зонтаг.

#### **1.1.3.1. Теоретична рамка на фотографската терапия**

---

<sup>16</sup> Сулаж, Ф., *Естетика на фотографията*, НБУ, София, 2012. р.220-242.

<sup>17</sup> Пак там, стр.238.

<sup>18</sup> 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.

Теорията на фотографската терапията е определена от приложната дейност и се разграничава от психологията на фотографията. Дискурсът разграничава фотографска терапия от терапевтична фотография и фототерапия. Терминологично предизвикателство е разработването на понятията „травма” и „трансфер”, спрямо възможностите на снимачния процес и възприемането на образи. За фотографската терапия са специфични концепцията за насочено въображение и проективните техники, включващи работа с камера.

#### **1.1.3.2. Подходи и методи във фотографската терапия**

Жил Метков предлага модел за разработване на областта със съответните подходи, методи и техники в три етапа.<sup>19</sup> Първият е насочен към подобряване на методиките, включващи изследователската дейност, клиничните оценки и тренирането на професионалисти. Вторият развива фототерапевтични интервенции с дефинирани цели, график на работа, анализ на снимки и отчитане на ефекти. Третият интерпретира снимки, фотограми, видео и холографски образи.

Джоел Морговски започва терапевтичната сесия, като разделя фотографската грамотност на пациента в три групи: начинаещи, аматьори и зрели. Този подход е нужен за изграждането на работен модел - теми, техники и подход в интерпретацията.

#### **1.1.3.3. Техники и анализ във фотографската терапия**

„Фотоанализ”<sup>20</sup> на Роберт Акерет е първият наръчник за разработване на техники и анализ, публикуван през 1973 г. Изследването на Акерет е насочено към потенциала на фотографията в интерпретирането на невербалното поведение. Включените примери описват техники, прилагани в социалната и личната терапия. Обобщенията теоретизират работата със снимки в процесите на осъзнаване на травматични изживявания и активирането на психологическите ресурси на индивида.

Фотографската терапия протича в няколко етапа: определяне на цели и теми на работа, прилагане на проективни техники и развиване на интерпретационен модел. Джери Фрайреър систематизира техниките спрямо единадесет цели: предизвикване на емоционални състояния, удължаване на определени изживявания, самоконфронтация, влизане в роля на модел, овладяване на умения, улесняване на социализацията, изразяване чрез творчество, извличане на речево поведение, допълнение към вербални терапии, невербална комуникация между клиент и терапевт, документиране на промяната.

#### **1.1.3.4. Концепции за въображение във фотографската терапия**

Активното въображение е метод, който участва във всяка арт терапия, а действието му във фотографската терапия е изключително интересно и специфично. Работата с апарат вместо с ръце, насочването на камерата към света на физическата вещественост и

<sup>19</sup> Metcove, J., // *Journal of Marital and Family Therapy*, Vancouver: Photo Therapy Center Press, Apr 1980, p 153-57.

<sup>20</sup> Akeret, R. *Photoanalysis*, New York: Peter H. Wyden, 1973.

овладяването на напрежението субективно – обективно са обобщени в концепцията за „насочено въображение”. Неговото действие определя разработването на фотографските проективни техники и е теоретизирано в идеите за „карта на реалността”, „мостове на репрезентация” и „съкратен път”.

## **1.2. Теоретични рамки на психологията на фотографията**

Психологически модели на фотографията са предложени от утвърдени мислители в психологията на изкуството – Розалинд Краус, Маргарет Иверсен, Джеймс Елкинс, Виктор Бъргин, Майкъл Форестър. Теорията се развива особено активно през втората половина на ХХ в. до наши дни, което предполага систематизиране и очертаване на възможно поддисциплинарно поле в психологията на изкуството. Поради липсата на систематични обобщения, дисертацията интерпретира значими като новаторство психологически идеи в първичните източници, както и анализира психологически дискурси и концепции при водещи мислители в теорията на фотографията и изкуството.

### **1.2.1. Психологически дискурси в първичните източници**

Мнозина фотографи, отличаващи се с писателска дарба, са споделяли своя интерес към психологията в есета, дневници и книги. В света на изкуството това може би е съсловието, в което най-много автори са привлечени от популярната психология и психоанализата. За тях темите на социологията и семиотиката, чиито авторитети са силно изкушени от фотографията, иронично са второстепенни спрямо темите на психологията. В техните публикации се забелязва засилен интерес към етапи от познавателната дейност, зрителното сетиво, вниманието, селекцията, възприятието и въображението, както и към концепциите за съзнание. Като психологически дискурс се определя проблематизирането на теми от психологията в съответствие с някои от популярните направления.

Психологическите дискурси засягат теоретичната, естетическата и техническата област на фотографията. Изследването се фокусира върху три знакови фигури, чиято значимост и влияние включва новаторство в психологическите интерпретации на фотографската дейност. Едуард Уестън, Бил Бранд и Филип Халсман оказват влияние върху редица автори и в наши дни техните идеи са обект на дебат. Използваният интерпретативен метод показва възможни приложения на теории и концепции от три направления: психоанализа, когнитивна психология и екзистенциално-феноменологична психология.

#### **1.2.1.1. Негативно-позитивният процес в „Дневниците” на Едуард Уестън. Психоаналитичното разделение съзнавано - несъзнавано**

Фотографът Едуард Уестън е съосновател на „Група f.64”, чиято роля в развитието на изразните средства на класическите фотографски жанрове е революционна.

Психоаналитичните аспекти в работата му свързват актовете и пейзажната фотография и са разгледани в книгата „Фотографската теория в историческа перспектива”<sup>21</sup>.

От 1928 г. до 1943 г., Уестън води дневници, в които разказва за периоди от творческата си биография и излага възгледите си за фотографията. През 1965 г. съкратена версия на дневниците е издадена под заглавие „Пламъкът на познанието”. Разказите и възгледите на Уестън впечатляват мислители като Сюзан Зонтаг и куратора Джон Царковски. Състоянията на съзнателност и несъзнателност съпътстващи фотографската практика са описани в коментар към прочутите му натюрморти и портрети. Уестън набляга на стъпките на негативно-позитивния процес и често вместо „заснех снимки” пише „направих негативи”, като посочва техния брой и ги разграничава от копията. Терминът „съзнание” се повтаря десетки пъти и е употребен в съпоставка с несъзнаваната дейност.<sup>22</sup> Уестън споделя, че творческата му работа е изключително силна, когато той е в състояние на „несъзнателност”, а в процеса на проявяване на известния „Наутилус” вниква в дълбоката същност на живота.<sup>23</sup>

Въпреки че няма сведения Уестън да се е запознавал с определението на Фройд за фотографската практика и негативно-позитивния процес в “Бележки върху несъзнаваното в психоанализата”<sup>24</sup>, неговите описания следват подобни импликации. Дневниците проследяват преходи съответстващи на функционирането във вече популярната топка на Фройд съзнавано – предсъзнавано – несъзнавано. В психоаналитичната интерпретация проявяването на латентния образ съответства на едно въображаемо тотално изплуване на несъзнаваното в полето на съзнаваното. В заснемането на негатив и в негативно-позитивния процес на копиране се случва една въображаема и автоматична „психическа инверсия” – тъмните зони в несъзнаваното се обръщат в светли зони в съзнаваното, а светлите зони съответно преминават в тъмните на несъзнаваното. Защитните механизми на егото запазват неговата устойчивост и цялост, действат чрез изтласкване и маскиране на непоносимите събития и образи в несъзнаваното. Във фотографската дейност тези механизми са въображаемо подменени с автоматизма на негативно-позитивния процес. Уестън отбелязва този психотичен аспект споделяйки, че разсъжденията му за фотографията отварят съзнанието му по опасен начин.<sup>25</sup> „Потапянето” на съзнателната дейност и „изплуването” на несъзнаваното носи потенциал за разрушаване на устойчивите връзки в душата на личността.

---

<sup>21</sup> Gelder, H., Westgeest, H., *Photography Theory in Historical Perspective*, Wiley-Blackwell, 2011.

<sup>22</sup> Edward Weston, *photographer: The Flame of Recognition*, ed. Nancy Newhall, Grossman Publishers, Inc., 1965, pp. 14, 24, 30, 34.

<sup>23</sup> Пак там, p. 24.

<sup>24</sup> Freud, S., *A note on the unconscious in psycho-analysis. // S.E., 1912g*, London: Hogarth. 12: 256–266.

<sup>25</sup> Пак там, p. 44.

### **1.2.1.2. Визуалните дисторсии на камерата и „адаптираното око на фотографа” при Бил Бранд. Когнитивни концепции за внимание и селекция**

Темите за зрителното сетиво, вниманието и селекцията са засегнати от фотографа Бил Бранд в албума му „Камера в Лондон”.<sup>26</sup> Описвайки своите репортажи от времето на Втората световна война, той излага възгледите си за психологическите особености на фотографската дейност в начините на виждане и ролята на адаптираното око. Въпреки че тази тема е вече наложена в осемте начина на фотографско виждане от Ласло Мохоли-Над, Бранд се спира точно на „адаптираното око”. Неговите идеи са близки до изследванията върху вниманието и селекцията, разработвани от времето на ранната психофизика до съвременното когнитивно и невронаучно направление.

В портретите и в актовата фотография широкоъгълната оптика на старата камера и зрителната перспектива пораждат визуална дисторсия, която изопачава крупността на тялото и насочва вниманието и селекцията: „Когато започнах да снимам актови снимки, аз се оставих да ме води тази камера и вместо да фотографирам онова, което виждам, аз фотографирах онова, което камерата виждаше. Аз се намесвах съвсем малко, а обективът произвеждаше анатомични изображения и форми, които очите ми никога не бяха наблюдавали”<sup>27</sup>. Бранд се лишава от възможността за преднамерено въздействие върду модела, за да освободи неговото спонтанното разкриване. Този подход отваря поле за разгръщане на техническия потенциал на камерата като законодател на изразните средства.

### **1.2.1.3. Портретите на Филип Халсман и идеята за „джъмولوجия”. Концепцията за „оптималното преживяване” в позитивната психология**

Концепцията за оптималното преживяване е популярна от 90-те години на XX в. насам, когато в направлението на позитивната психология Михай Чиксентмихай дефинира своята теория за „потока”. Близки идеи са използвани във фотографията на знаменитости, чиито образи са банализирани от десетките портретни сесии за модни и развлекателни списания. По проект за NBC в периода 1951 – 1959 г. фотографът Филип Халсман заснема портрети на десетки известни личности. За да покаже добре познатите лица по нов начин, той им предлага да отскочат пред камерата и нарича метода си „джъмولوجията”. През 1958 г. Халсман вече излага този подход като част от своите възгледи в статията „Психологически портрет: техники и емоции”<sup>28</sup>. Неговата цел е човекът да изгуби контрол върху изражението си и да свали своята социална маска в миг на спонтанност. Според Халсман това му позволява да заснеме истинската личност, емоция и характер, но в дефинициите на позитивната психология предизвиква кратко оптимално преживяване.

---

<sup>26</sup> Brandt, B., *Camera in London*, London: The Focal Press, 1948.

<sup>27</sup> Пак там

<sup>28</sup> Halsman, P., *Psychological Portraiture: Technique and Emotion* // *Popular Photography*, Dec. 1958, Vol. 43, No. 6.

Високият отскок предизвиква е кратък екстаз, в който според Чиксентмихай човек не осъзнава себе си и заобикалящия свят. Интересно е, че в своето изследване „Поток” Чиксентмихай дава пример с преживяванията, породени от скалното катерене. Фотографският метод на Халсман е приложен към 178 модела, които в дефинициите на психологията създават типология и общ образ на пиковия момент на екстаза.

### **1.2.2. Интердисциплинарни рамки на теорията на фотографията. Психологически аспекти.** У. Дж. Т. Мичъл, Жан Бийтенс, Майкъл Форестър, Джон Бъргър, Алан Секула, Виктор Бъргин

Интердисциплинарността в теорията на визуалните изкуства е описана от У. Дж. Т. Мичъл като област, съчетаваща история на изкуството, социални и медийни науки, философски, политически и критически дискурси.<sup>29</sup> Основният фокус попада върху темите на постмодернизма: идентичността, различията, сексуалността, несъзнаваното. Ако възприемем тезата на Доналд Къспит в „Краят на изкуството”<sup>30</sup> за отпадането на психологическите аспекти в изкуството за сметка на социалните, развитието на предложената поддисциплина – психология на фотографията, би било възвръщане към дълбоката същност на фотографската дейност. Същевременно Дейвид Кантер отбелязва, че в психологията съществува съпротива към теоретизирането на фотографията.<sup>31</sup> Така, без да развива обширни концепции в психоанализата Хенри М. Фокс обобщава наблюденията си в няколко положения: „Фотографията е станала регресивен заместител на зрението, а камерата служи като механизъм за контрол на визуалното приемане и установяване на психична дистанция”<sup>32</sup>. От страна на когнитивната психология снимките са обект на интерес предимно като стимули, използвани в експерименти – на Стюарт Маккелви върху разпознаването на лица, на Роберт Зилер и Дъглас Луис върху моделите на идентификация. Поради тази ситуация популярните и значими психологически интерпретации принадлежат към теорията на фотографията и изкуството.

Този проблем е разгледан от Жан Бийтенс в изследването „Концептуални ограничения на нашите размишления за фотографията” в сборника, съставен от Дж. Елкинс „Фотографска теория: Арт семинар”.<sup>33</sup> Бийтенс посочва петима авторитетни интелектуалци наложили съвременния дискурс за фотографията: Валтер Бенямин, Андре Малро, Сюзан Зонтаг, Джон Бъргър и Ролан Барт. Според него общото между тях, е че са писатели, изкушени да създават текстове за фотографията, като в началото на XXI век, ролята им е

<sup>29</sup> Mitchell, W. J. T., *Interdisciplinary and Visual Culture* // Art Bulletin, December, 1995, Vol. LXXVII, 4.

<sup>30</sup> Kuspit, D., *End of Art*, Frank Stella/Artists Rights Society, 2004.

<sup>31</sup> Canter, D., *Camera culture* - Beloff, H. // Journal of Environmental Psychology, 1988, 8, p. 339–342.

<sup>32</sup> Fox, H., *Body image of a photographer*.// Journal of the American Psychoanalysis Association, 1957, 5, pp. 93-107.

<sup>33</sup> Elkins, J. (Ed.) *Photography Theory: The Art Seminar*, New York, London Publ. Taylor & Francis Group, LLC, 2007.

иззета от теоретици на изкуството и философи като Жан Бодрийар, Пиер Бурдийо и Джефри Батчен. Тези два периода очертават нуждата да се преосмисли влиянието на литературата и философията върху възгледите за фотографията и предпоставя четири перспективи: антитехнофашизъм, антиесенциализъм, антиформализъм и антилогоцентризъм.

В „Психология на образа“<sup>34</sup> Майкъл Форестър отбелязва две основни семиотични теории, фокусирани съответно върху образа - реалното на външния свят и върху кода - означаващия процес. Съпоставката носи психологически нюанс, като противопоставя „художествената“ на „документалната“ фотография в следните разграничения: виждащите фотографии срещу фотографите свидетели, фотографията като изразяване срещу фотографията като репортаж, теориите за въображението срещу тези за емпиричната истина, афективната стойност срещу информативната и метафоричното означаване срещу означаването на метонимията.

В изследването „Фотографията: Критическо въведение“<sup>35</sup> Лиз Уелс предлага комплексен модел на анализ, чиито източници могат да бъдат разграничени в три групи: семиотични, социално-исторически и психоаналитични. Психологическата перспектива изисква противопоставяне на семиотичния интерес към системите на означаване, в което буквалното подобие на реалното ограничава нивата на интерпретация. В сборника „Thinking Photography“<sup>36</sup> Виктор Бъргин твърди, че семиотиката трябва да се сведе до ориентир в проследяването на връзките между изображение, интерпретация и дискурс. За да се утвърди като поддисциплина на този теоретичен фон, психологията на фотографията трябва да наложи дискурс, използван от специалисти в академичните и професионални среди.

Въпреки силното развитие на семиотиката, влиянието на психоанализата в теорията на фотографията на ХХ в. не е прекъснато. Редица съвременни мислители прилагат дискурси от психологически направления като феноменологичното, хуманистичното, позитивното, когнитивното и невронаучното. В тази съвременна ситуация, богата на подходи и интерпретации, дисертацията се фокусира върху психоаналитичното разделение съзнавано – несъзнавано и върху когнитивната теория за познавателната дейност. Тези теории са най-цялостно приложими към етапите на фотографската практика и възприемането на образи, като същевременно разработват концепции за въображението.

### **1.2.3. Отношението субект – обект като насока за психологията на фотографията. У. Дж. Т. Мичъл, Мартин Джей, Виктор Бъргин, Джон Бъргър, Ролан Барт**

Психологическите интерпретации в теорията на фотографията най-често изхождат от теоретизирането на отношението субект – обект и позициите субективност – обективност.

<sup>34</sup> Forrester, M., *Psychology of the Image*, London: Routledge, 2000. p. 159.

<sup>35</sup> Wells, L. (ed.) *Photography: A critical introduction*, Routledge, London, 1997.

<sup>36</sup> Burgin, V. (ed.) *Thinking photography*, Macmillan, London, 1982.



Това класическо за философската мисъл разграничение следва две сфери на действителността - субективния психически свят на индивида и обективния свят на физическата реалност. В теорията на фотографията това отношение е ключово, защото очертава различните методи на психологията и на семиотиката. В „Картинният обрат” У. Дж. Т. Мичъл отбелязва, че Джонатан Креъри характеризира наблюдателя от XVIII в. като „тип камера обскура”, насочен към обективността, а този от края на XIX в. – като ръководен от субективността. Темата е проследена от Мартин Джей в „Скопични режими на модерността”<sup>37</sup>, който изследва перспективизма като ключ към историята на субекта. Обективният и субективният „оптичен ред” във фотографията е осмислен по аналогия с предварително съществуващ свят от обекти и насочвана от субекта монокулярна машина. В този контекст могат да бъдат разгледани твърденията на Шарл Бодлер, че заснемането на фотография винаги ще е определено от липсата на субективност и въображение, и тези на Виктор Бъргин, че манипулацията е самата сърцевина на фотографията, субективната намеса съпътства всеки неин етап: заснемането, разпространението и употребата.<sup>38</sup>

Редица възгледи за психологическия аспект на отношението субект – обект са предложени от повлияните от психоанализата мислители Ролан Барт, Сюзан Зонтаг, Розалинд Краус. Барт, който изследва определението на образа като полисемичен споделя следното: „Фотографът преди всичко е свидетел на собствената си субективност, т.е. на начина, по който той се поставя като субект по отношение на даден обект”<sup>39</sup>. Той насочва вниманието към факта, че в теорията на фотографията съществува неизследвано психологическо поле, което съдържа належащи въпроси.

#### **1.2.4. Психологически дискурси в теорията на фотографията**

Психологически дискурси в теорията на фотографията са употребявани в позовавания на емпирични изследвания, в усвояването на понятие, което е специфично психологическо и в прилагането на психологическа концепция към сферата на фотографията. Такива дискурси са най-често използвани от мислители, които развиват интердисциплинарна теория, включваща теми от психоанализата, конкретна концепция или аргумент.

##### **1.2.4.1. Основни психологически понятия в теорията на фотографията. Интерпретации и съпоставки с психоаналитичното и когнитивното направление**

Основните психологически теории и понятия, прилагани и интерпретирани от влиятелни теоретици на фотографията са сформирани в традиции, които определят тяхната

---

<sup>37</sup> Jay, M. *Scopic Regimes of Modernity*. // Foster, H. (ed.) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, 2. Seattle: Bay Press, 1988, 3-23.

<sup>38</sup> Burgin, V., *Art, common sense, photography* // *The Camerawork essays*, ed. J. Evans, London, Rivers Oram Press, 1997, pp. 74 – 85.

<sup>39</sup> Ролан Барт за фотографията, в разговор с А. Шварц и Г. Мандри // БГ Фото, 1985, 1, с. 33-34 // Превод от Le Fotograf, 1979, 10.

разработеност. В настоящото изследване са застъпени психоаналитичната и когнитивната перспектива. Когнитивното направление изследва познавателните процеси сетивност, селекция, внимание, памет, възприятие и въображение, докато психоаналитичното направление разглежда познавателната дейност разделяйки психичното функциониране в първичен и вторичен процес. Теорията за връзката съзнавано – несъзнавано прилагана към фотографията, е развита още в топиките на Фройд, а проблемът за несъзнаваното е по-късно възприет в когнитивната психология. Проучванията са насочени към отклоненията от рационалното мислене и несъзнаваните процеси в обработването на информация. Теоретиците на фотографията усвояват концепции и от двете направления, като активно интерпретират понятието за въображение.

**а. Връзката съзнавано – несъзнавано.** *Маршал Маклуън, Валтер Бенямин, Розалинд Краус*

Динамичната връзка съзнавано – несъзнавано е развита от психоанализата и възприета от феноменологичното, когнитивното и холистичното направление, както и от редица хуманитарни науки. В приложението си към фотографията психоаналитичната теория е развита в концепцията за „оптическото несъзнавано”. Валтер Бенямин въвежда термина през 1931 г., за да опише възприятието на фотографски портрет на Карл Дайтендей, а през 1936 г. го презицира, описвайки въздействието на киното. Бенямин дава пример с движението и „вървежа на хора” познати от хронофотографията на Етиен-Жул Маре и Едуард Майбридж, която показва непроследимото и невидимото за невъоръженото око.<sup>40</sup> Действието на камерата е подобно на действието на психоаналитичния сеанс, защото на мястото на преработеното от човешкото възприятие в психиката навлиза и непреработеното: „За оптическото несъзнавано научаваме едва посредством камерата, както за нагонно-несъзнаваното - посредством психоанализата”<sup>41</sup>. Разглеждайки предпоставките той се позовава на теорията на Фройд и книгата „Психопатология на всекидневния живот”.

Концепцията на Бенямин е развита от Розалинд Краус в книгата „Оптическото несъзнавано”<sup>42</sup>, където прилага сходни идеи, за да теоретизира работата на Макс Ернст, Марсел Дюшам, Пикасо и по-късните Джаксън Полък и Робърт Морис. Краус развива концепцията за „оптическото несъзнавано” с уточнението, че фотографското действие не протича според последователността на сеанса, а е затворено в един кратък момент. Фотографията въздейства чрез въображението и за разлика от сеанса разкрива оптическото несъзнавано в цялостен образ и мигновено.

---

<sup>40</sup> Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie* // ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main 1977, S. 368-385, 371.

<sup>41</sup> Бенямин, В., *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост.* // *Художествена мисъл и културно самосъзнание.* Наука и изкуство. София, 1989. 338-366

<sup>42</sup> Krauss, R., *Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

Историческото проучване открива и по-ранни формулировки за оптичното несъзнавано в специфичното действие на фотографията в публикации на Андре Бретон в сп. „Сюрреалистична революция“<sup>43</sup>. Концепцията за несъзнаваното, популяризирана и наложена от Фройд, може да бъде проследена към век назад във философската традиция.<sup>44</sup>

Динамичната връзка съзнателно – несъзнателно е интерпретирана от Маршал Маклюън в схващането, че психоанализата възпроизвежда особености на фотографската дейност. В есето „Фотографията – бордей без стени“<sup>45</sup> той излага възгледа, че интерпретирането на несъзнаваните действия и сънищата е близко до вглеждането в душевните състояния уловени в моментните снимки. „Ако фотографията е подействала върху нашето външно поведение, същото се отнася и за вътрешното поведение и диалог, който водим със самите себе си. Времето на Юнг и Фройд е преди всичко епоха на фотографията, епоха на пълен спектър на самокритични становища.“<sup>46</sup>

#### **б. Познавателните процеси сетивност и внимание. Лиз Уелс, Маргарет Иверсен**

Теориите за познавателната дейност прилагани към фотографията, изследват процеса на сетивността в реакцията към зрителни стимули. Формулирани са общи закономерности като тази, че фотографиите с технически недостатъци напрягат зрителното сетиво, а зрителното напрежение поражда по-сложни усещания, процес на синестезия и въздействие върху вниманието и възприятието. Този феномен е интерпретиран от Лиз Уелс върху известната снимка на Едуард Уестън „Дюни, Океан“, в която зрението поражда синестезия и усещания в тактилната сетивност.<sup>47</sup>

Вниманието е интерпретирано в сборника „Фотографията между историята на изкуството и философията“<sup>48</sup> на Диармид Костело и Маргарет Иверсен. Работата с камера поражда състояние на съсредоточеност, подобряващо действието на вниманието и селекцията. Фотографията е масово използвана в изследвания върху вниманието в когнитивното и невронаучното направление.

По-сложните познавателни процеси памет, възприятие и въображение са проследени в отделни подточки, а мисленето не е разгледано в изследването, защото рядко е интерпретирано в теорията на фотографията.

#### **в. Памет. Зигфрид Кракауер, Томас Леви**

---

<sup>43</sup> Breton, A., *What is Surrealism?* // Selected Writings, ed. Franklin Rosemont, London: Pluto Press, 1978.

<sup>44</sup> Ellenberger, H., *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, London: Allen Lane: Penguin Press, 1970.

<sup>45</sup> Маклюън, Х. М., Фотографията – бордей без стени // БГ Фото, 1987, 2, с. 33- 35 // Превод от *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964.

<sup>46</sup> Пак там.

<sup>47</sup> Wells, L., (ed.) *Photography: A critical introduction*, Routledge, London, 1997. p. 344

<sup>48</sup> Costello, D., Iversen, M., *Introduction: Photography between Art History and Philosophy* // *Critical Inquiry* 38, The University of Chicago, 2012.

Връзката между фотографията и паметта е забелязана още в средата на XIX в. от американския писател Оливър Холмс, който нарича дагеротипията „огледало с памет”. В психологическите си аспекти отношението фотография – памет поставя темата за общите характеристики и специфичните разграничения между заснетите образи и субективно съхраняваните спомени. В психологията паметта е разглеждана като динамична схема, включваща три основни процеса: запомняне, съхранение и възпроизвеждане. За съхранението на спомени в дълготрайната памет е характерна постоянна актуализация, свързана с новия опит и потребности на личността, докато във фотографията информацията е заснета през камерата и се съхранява във физически фиксирани образи. Тези различия определят отношението между снимката и паметта като динамична схема. В теорията на фотографията Зигфрид Кракауер съпоставя записите на апарата със структурите на паметта. С времето спомените стават „пълни с дупки”<sup>49</sup>. Снимката развива своето съдържание постепенно, то навлиза в пукнатините на паметта и разширява пространството за проекция на лични значения. Схващането на Кракауер е коментирано от редица мислители като Сюзан Зонтаг, Кристиан Мец, Джефри Батчен. Филип Дюбоа и Сабин Крибел изследват фотографската памет като „танатография”, а Доротеа фон Хантелман развива концепцията за „после-образа”.

В „Огледала на паметта: Фройд, фотографията и историята на изкуството”<sup>50</sup> Мери Бергстейн прилага психоаналитични идеи за снимките като „модел на мечтание”, който съпоставя със съдържанието на „неволната памет”, „следите” и „историческите фантазии”.

#### **г. Възприятие.** *Джеймс Гибсън, Ирис Дерман*

В когнитивното направление възприятието е познавателен процес, продължаващ сетивността и предшестващ мисленето и въображението. Джеймс Гибсън изследва несъответствията между възприятието на заснетия образ в снимката и неговата фактичност в действителната среда.<sup>51</sup> Тези различия превръщат заснетата сцена във „виртуален обект”, който е едновременно достъпен и недостъпен за възприятието. Според Хохберг в процеса на възприемане на снимка погледът извършва несъзнателни движения. Преминавайки от минали към настоящи фокусираня, очите прескачат към точка извън кадъра.<sup>52</sup> Това „блуждаене”<sup>53</sup> на погледа е породено от следите в паметта, от които въображението извлича модел на схематична репрезентация.

---

<sup>49</sup> Kracauer, S., *The mass ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1941., p. 50.

<sup>50</sup> Bergstein, M. *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art (Cornell Studies in the History of Psychiatry)*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2010

<sup>51</sup> Gibson, J.J., *The ecological approach to visual perception*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1979.

<sup>52</sup> Hochberg, J.E., *Perception*, New York: Prentice Hall, 1978.

<sup>53</sup> Intraub, H., Bender, R.S. and Mangels, J.A., *Looking at pictures but remembering scenes*, // *Journal of Experimental*, 1992, *Psychology—Learning Memory and Cognition* 18, 180–191, 191.

Ирис Дерман разглежда различията между човешките възприятия и техническите параметри на камерата. Тази теоретична линия може да бъде проследена до Валтер Бенямин и неговото схващане, че „дефиницията на аурата като „уникално явяване на една далечина, колкото и близо да е тя”, не е нищо друго освен формулирането на култовата стойност на художественото произведение в категориите на пространствено-времето възприятие.”<sup>54</sup>

В съвременната интерпретация на Дерман, експозиционното време и кадрираното пространство водят до „нулева точка на възприемчивостта”, защото във фотографията „един априорен закон, съгласно който времето на възприятието съвпада с времето на възприеманото, се преустройва радикално”.<sup>55</sup> Преминването от човешкото възприятие към това на камерата, съответства на когнитивната дефиниция за познавателната дейност на въображението – процес близък до перцептивния, в който не постъпва сетивна информация.

**д. Въображение.** *Майкъл Форестър, Сюзан Зонтаг, Вилем Флусер, Виктор Бъргин*

Теорията на фотографията използва термина „въображение” в няколко перспективи – във философска – за дейност, съпътстваща възприятието и пораждаща смисъл, в психоаналитична – във връзката съзнавано – несъзнавано и функционирането в първичния процес, и в когнитивна – в дефиниции за познавателен процес, близък до перцептивния.

Според психоаналитичната интерпретация на Виктор Бъргин възприятието е разгледано по аналогия с концепцията на Жак Лакан за „стадий на огледалото”.<sup>56</sup> По подобие на целостта на субекта в отражението на огледалото снимката се възприема като единен образ с подчертана цялост и вътрешни връзки. Снимките пораждат „вътрешен глас зад кадър”, съответстващ на въображението.<sup>57</sup> Това е „вертикален наратив”, чрез който разказът в една снимка не се разгръща в линеен ред, а чрез наслагване на „вертикални” и а-темпорални прочити. Феноменът се характеризира с описаните от Фройд четири механизма в сънищата: кондензация, разместване, разглеждане на репрезентация и вторична ревизия. Фотографията функционира сякаш е „вкоренена” в първичния процес, а снимката е точка пораждаща психични „вдлъбнатини” и „разтваряния”.

**1.2.4.2. Категориите реалното - въображаемостта – символичното. Интерпретации във фотографията.** *Жак Лакан, Розалинд Краус, Хал Фостър, Кристин Конли*

В „Психология на образа”<sup>58</sup> Майкъл Форестър проследява взаимовръзките между дефинициите за образ и въображение. Форестър посочва категориите от психоанализата на Жак Лакан реалното – въображаемостта - символичното – основните „регистри на човешката

<sup>54</sup> Бенямин, В., *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост* // *Озарения*, ИК, София, 2000 [1936], с.134

<sup>55</sup> Darmann, I., *Noch einmal: ¼ Sekunde, aber schnell* // *Zeitreise. Bilder*. 1993, S. 189 – 206.

<sup>56</sup> Burgin, V., (ed.) *Thinking photography*, Macmillan, London, 1982.

<sup>57</sup> Burgin, V., *Seeing Sense* // *The End of Art Theory*, London: Macmillan. 1980. p 50-70

<sup>58</sup> Forrester, M., *Psychology of the Image*, London: Routledge, 2000.

реалност” като една от възможностите за развитие на психологията на фотографията. Въображаемостта се сформира на основа на „стадия на огледалото” в детското развитие, чрез идентификацията на Аза с огледалния образ или с двойника, а в по-зрелите социални отношения е регистър, в който се „вмъкват” компенсаторни проекции.

Въображаемостта е интерпретирана от Хал Фостър, който дефинира фотографията като процес на „въображаема интеграция”<sup>59</sup>. Във въображаемостта заснетият обект се свързва с фотографски отразения образ. Почти едновременно на Фостър, Розалинд Краус развива концепция за „въображаем референт на индекса”<sup>60</sup>. Краус въвежда термина, описвайки снимките на Синди Шърман и филмите на Дъгълс Сирк. Въпреки различията между Шърман и Сирк, чрез „въображаемия референт” те изграждат едно общо значение.

Друга посока на развитие на теорията на Лакан може да бъде посочена в съпоставката между фотографски „реализъм” и „конструктивизъм” на Лев Манович, както и при Марта Рослер, според която в пост-фотографската ера, документалната фотография функционира не като огледало, а като чук.<sup>61</sup>

### **1.2.4.3. Психоаналитичните понятия „травма”, „трансфер” и „контратрансфер” като обяснителен модел във фотографията. Маргарет Иверсен, Тиери дьо Дюв, Жан Бодрияр**

Във фройдистката традиция травматичното изживяване се определя с „преливащ и невъзприемаем характер”, който се „приплъзва” покрай защитните механизми и сформира следи в паметта недостъпни за съзнанието. Маргарет Иверсен и Тиери дьо Дюв определят травмата като патологичен образ, достъпен чрез фотографията в спонтанен и ретроспективен акт. Във „Фотография, следа и травма”<sup>62</sup> Иверсен анализира връзката снимка – референт по аналогия с отношението предмет на травма – образ на травма. Според Тиери дьо Дюв този феномен е възможен благодарение на „широко отворените лещи на камерата, които записват върху филма следите на каквото и да се случи”.<sup>63</sup> Дьо Дюв изследва дългото експозиционно време, което въздейства върху травмата с ефекта на разтеглените и сливащи се обекти, със силата на постепенното навлизане. В съпоставка моментната снимка изолира единична точка във времето и шокира с факта на завършената даденост. Човекът е „моментно извън фаза”, по аналогия с процеса на разпадането на символната характеристика на травмата.

---

<sup>59</sup> Foster, H., *Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, Ch. 7 - Torn Screens.

<sup>60</sup> Krauss, R., *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

<sup>61</sup> Rosler, M., *Post-documentary, post-photography* // Rosler, M., (ed.) *Decoys and Disruptions: selected writings, 1975-2001*. MIT Press, Cambridge, MA, 2005 [1999], pp. 259-317.

<sup>62</sup> Iversen, M., *Photography, Trace, Trauma*, 2015, (research in progress). Книгата на Иверсен е в предпечатен етап, но е представена с резюме, в което са изложени някои от основните теми и тези.

<sup>63</sup> De Duve, T., *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.

Друг подход към психоаналитичните понятия „травма” и „трансфер” прилага Жан Бодрияр в изследванията „Насилието на образа”<sup>64</sup> и „Фотография, или писане със светлина”<sup>65</sup>. Бодрияр прилага структуралистки подход и описва фотографската дейност като трансфер, а възприемането на снимка като контратрансфер. Така през образите реалното се трансферира към въображаемото и въображаемото към реалното, за да създаде новия свят на „интегралната реалност”.

## **ГЛАВА II. Психологически концепции за въображение. Приложение и интерпретации в психологията на изкуството и фотографията**

### **2.1. История на концепциите за въображение в психологията**

Понятието „въображение” е многократно отхвърляно и преосмисляно като част от терминологията на психологията, което е породено от методологическите граници на дисциплината. Трудностите в приложението в емпиричния изследователски метод са съпътствани от неговата разработеност във философията. В психологията познавателната дейност е изследвана в процеси с наблюдаеми проявления в поведението - сетивност, внимание и възприятие. Концепциите за въображение, разгледани в дисертацията, са ограничени и систематизирани в психоаналитичното, когнитивно и невронаучно направление и съответните школи в психологията на изкуството. Важно уточнение е разграничаването на въображението от неговите разновидности във фантазната дейност, която в психологията е широко изследвана поради компенсаторни механизми и патологични форми.

#### **2.1.1. История на дефинициите за въображение във философията и психологията.**

*Лесли Стивънсън, Зигмунд Фройд, Карл Густав Юнг, Чарлс Райкрофт, Хана Сегал*

Понятието „въображение” съпътства развитието на историята на философията от Аристотел до наши дни. В трета книга на „За душата” Аристотел формулира триадата възприятие – фантазия – мимезис и твърдението, че „душата никога не мисли без образ” (*За душата*, 431a8). Схващането на Аристотел е пренесено през ислямската философия в разбирането на Авицена за *alam al-mithal* – светът на въображението, като посредник между човешкия разсъдък и божествените същества, а през Европейското средновековие *phantasia* се превежда на латински като *imaginatio*. В Просвещението Рене Декарт свързва развитието

---

<sup>64</sup> Baudrillard, J., *The violence of the image*. 1996.

<sup>65</sup> Baudrillard, J., *Photography, Or The Writing Of Light*, 2000 (Baudrillard, Jean. La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image // L'Echange Impossible, Paris, Galilee, 1999, p. 175 - 184

на въображението със способността да се придобиват знания, а Имануел Кант определя дейността му като способност да се определя и синтезира сетивността.

В края на XIX в. с обособяването на психологията като самостоятелна наука, дисциплината се фокусира върху наблюдаемото поведение, а въображението остава встрани от теоретичния център. Със зараждането на психоанализата Фройд дефинира два принципа на психично функциониране – първичен и вторичен процес, съответстващи на две състояния на съзнанието. Вторичният процес действа в съзнаваното, в будния живот, а първичният в несъзнаваното – сънищата, мечтанието и сформиранието на невротични симптоми. Въображението ръководи първичния процес и сънищата, които са „кралският път към несъзнаваното”<sup>66</sup>.

### **2.1.2. Психологическа класификация на въображението. Приложение в теорията на изкуството и фотографията.** *Улрих Найсер, Дърсън Дилек, Лев Виготски*

В психологията на изкуството липсва еднозначно определение за въображение. Въображението се описва спрямо неговата дейност, което сформира разграниченията пасивност – активност, статичност – динамичност, пресъздаване и творчество.

Методът на активното въображение е разработен в аналитичната психология, според която преходите в съзнанието се проявяват силно в творческия процес. Активното въображение формира и развива личността около творческите ѝ способности, усилва мотивацията и поражда емпатийни преживявания. Дейността води до спонтанно възникване на оригинални идеи и се разделя на пресъздаваща и творческа. Творческото въображение за разлика от пресъздаващото носи по-сложен процесуален характер.

Когнитивната перспектива е повлияна от теорията на Улрих Найсер, който дефинира въображението като перцептивен цикъл, в който не постъпва сетивна информация. Породените образи носят перцептивни особености, но ги изявяват според преустановената връзка със сетивността и вниманието. Яснотата, отчетливостта и детайлността са по-слаби, а асоциативната сила и емоционалният тон са по-силни.

## **2.2. Психологически концепции за въображение. Интерпретации в психологията на изкуството**

Въображението има фундаментална роля в творческия процес във всички области на визуалното изкуство, но ролята му във фотографията е различна и специфично свързана с особеностите на медията, практиката на заснемане и възприемане на образи. Психологически концепции за въображение са развити в аналитичната и архетипната

---

<sup>66</sup> Freud, S., *Traumdeutung*, Leipzig and Vienna: Deuticke, 1910., p. 45



психология на изкуството и са силно повлияни от техните основоположници, а понастоящем са актуални в когнитивното и невронаучното направление.

### **2.2.1. Психоаналитична перспектива**

Психоаналитичното направление се фокусира върху въображението, защото неговите проявления са същностни за терапевтичната дейност. Его-психологията е повлияна от схващанията на Фройд за два вида психично функциониране - в областите на съзнаваното и на несъзнаваното. Въображението се разглежда във фантазната дейност и защитните механизми на егото. Аналитичната и архетипната психология са повлияни от схващанията на Юнг, че въображението е по-сложен процес, управляващ несъзнаваното и проявен в творческата дейност. В „*Re-Visioning Psychology*”<sup>67</sup> Джеймс Хилман твърди, че диференциацията на въображението в специфични процеси е най-голямата задача на съвременната психология.

#### **2.2.1.1. Теорията за първичен и вторичен процес в его-психологията. Фантазна дейност и регресия. Зигмунд Фройд, Чарлс Райкрофт, Жан Лаплани, Виктор Бъргин**

В „Тълкуване на сънищата”<sup>68</sup> Фройд дефинира психично функциониране, чиито особености характеризират фантазната дейност и са различни от тези на логическото мислене. В сънищата действат механизмите на постоянното приплъзване – преминаване от един образ в друг, изместване – натоварването на един образ с цялата психична стойност на друг, и сгъстяване – „вливането” на множество значения на различни асоциативни вериги в един образ. Ернст Крис изучава тези механизми, защото въображението има подобни прояви в художествената дейност.<sup>69</sup>

Фройдисткото разграничение между първичен и вторичен процес съответства на топиката несъзнавано – предсъзнавано — съзнавано. Творческата дейност извършва регресивен преход от вторичния към първичния процес, освобождавайки поток от енергия. В това психично функциониране регресията се проявява в три смисъла: топически - от съзнаваното към несъзнаваното, времеви - от настоящето към детството, и формален - от нивото на езика към нивото на символните представи и картинните образи. Сънят и създаването на художествени фикции имат обща компенсаторна функция, задоволяваща изгласаните желания и маскираща травматичните спомени.<sup>70</sup> Следвайки този принцип Фройд формулира своя патографичен подход, според който образите носят преобразувани

---

<sup>67</sup> Hillman, J., *Re-Visioning Psychology*. New York: Harper 8: Row, 1975. p. 37.

<sup>68</sup> Freud, S., *Traumdeutung*, Leipzig and Vienna: Deuticke, 1900.

<sup>69</sup> Kris, E., *Psychoanalysis and the study of creative imagination* // *The Bulletin of the New York Academy of Medicine*, p. 334 – 351. Delivered as Freud Lecture under the auspices of the New York *Psychoanalytic Society and Institute*, May 6, 1952.

<sup>70</sup> Freud, S., *Der Dichter und das Phantasieren*, *Neue Revue* 1, 1908.

значения. Те позволяват реконструкция на вътрешния психичен живот на художника и неговата биография.

В психологията на фотографията патографичният подход е приложен към работата на Едуард Уестън, който развива изразните средства на актовата фотография. Темата за несъзнаваното в работата на Уестън е интерпретирана от Джеймс Хамилтън, откриващ връзки между загуба в неговото детство и абстрактните образи в актова му фотография.<sup>71</sup>

**2.2.1.2. Метода на активно въображение в аналитичната психология.** *Карл Густав Юнг, Ернст Крис, Джеймс Хилман, Джой Шаверен, Цви Лотан*

Карл Густав Юнг развива метода на активното въображение между 1913 и 1916 г. като теория към техниката на визуализация. Юнг описва как съдържанието на несъзнаваното се превежда в образи, разкази от асоциации или персонифицирани същества<sup>72</sup>. С цел да засили взаимодействието със съществата той започва да рисува техните образи, с което полага основите на арттерапията. Практиката доказва, че артистичните дейности правят въображението по-богато, наситено и гъвкаво. Във фотографската арт терапия метода на активното въображение е интерпретиран в концепцията за „насочено въображение“.

Джой Шаверен анализира процеса в изследването „Изкуство, сънища и активно въображение: постюнгианско отнасяне към трансфера и образа“.<sup>73</sup> Според Шаверен дейността предизвиква „автентични психологически движения“, продължава с трансфер – „въображаемата инициатива“, и завършва с „трансцедентната функция“ - мост между съзнаваното и несъзнаваното.

**2.2.2. Когнитивна перспектива.** *Улрих Найсер, Ан Трейсман, Силвано Ариети*

Когнитивната перспектива определя въображението като продължение на познавателната дейност, протичаща в процесите сетивност, внимание, възприятие, мислене. Улрих Найсер дефинира въображението като „перцептивен цикъл, в който не постъпва сетивна информация“<sup>74</sup>. Породените образи носят перцептивни особености, но ги изявяват според преустановената връзка със сетивността и вниманието. Яснотата, отчетливостта и детайлността са по-слаби, а асоциативната сила, емоционалният тон, спонтанността и продължителното удържане са по-силни. Тази характеристика е приложима в

---

<sup>71</sup> Hamilton, J., *To See the Thing Itself: The Influence of Early Object Loss on the Life and Art of Edward Weston* // Journal of American Academy of Psychoanalysis, 1995, 23:671-691, // Hamilton, J. *A Psychoanalytic Approach to Visual Artists*, London: Karnac Books, 2012

<sup>72</sup> Цанев, П., *Психология на изкуството*, НХА, София, 2008. с. 78.

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> Neisser, U., *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Publisher: W. H. Freeman and Company, 1976

интерпретации на утвърдените в теорията на фотографията съпоставки между човешкото виждане и това на камерата.

Същевременно в когнитивното направление съществува съпротива срещу този вид теоретизиране. Силвано Ариети определя въображението като „анаморфна когниция”<sup>75</sup> и твърди, че аналогията с възприятието е твърде проблематична.

### **2.2.3. Невронаучна перспектива. Антъни Стивънс, Етиен Пелапрат, Майкъл Коул**

Антъни Стивънс прилага невронаучни методи към юнгианската теория за архетипното въображение. Стивънс отчита повишена активност във филогенетично старите структури в мозъчната кора и локализира въображението в лимбичната система и ретикуларна формация на главния мозък.

Етиен Пелапрат и Майкъл Коул изследват процеса в статията “Гледайки празнината: въображение, творчество и човешка когниция”<sup>76</sup>. От невробиологична гледна точка очите извършват неконтролируеми, сакадни движения с продължителност от 20 до 200 милисекунди. Дейността съпътства преработването на „умствените представи”, в които „окото на ума”, подобно на физическото, „сканира” образа, извършвайки кратки и нефокусирани прескачания. Въображението „попълва празнината” като изгражда връзки в процеса на абсорбиране на сетивна информация, свързва „фрагментарния, слабо координиран опит и поражда по-стабилен образ за света”<sup>77</sup>. Дейността на въображението е базисна и разпределя информация по аналогия с движенията на човешките очи, а фотографските образи носят готови функционални модели за въображението.

### **2.3. Концепции за въображение в безкамерната фотография. Регресия на медията**

Безкамерните техники са основна тема в историята на фотографията, съпътстващи изобретяването на способа и спомагаща етапи от развитието на революционни движения. Фотограмите са изображения, получени чрез поставяне на обекти върху светлочувствителен материал, който след това е експониран. През 1923 г. Ласло Мохולי-Над формулира твърдението, че „Фотограмата е истинският ключ към фотографията”<sup>78</sup>. С техниката се изучават принципи в работата със светлина.

Премахването на камерата води до прекъсване на фотографската референция към заснетата обектност. Зигфрид Кракауер определя безкамерната фотография като индекс на отсъствието, отварящ пространство за проекции. Според Розалинд Краус, „фотограмата

---

<sup>75</sup> Arieti, S., *Creativity: The Magic Synthesis*, // Journal of Aesthetic Education, Vol. 12, No. 1, Special Issue: Policy and Aesthetic Education, Jan 1978.

<sup>76</sup> Pelaprat, E., Cole, M., *Minding the Gap: Imagination, Creativity and Human Cognition* // Springer Science+Business Media // Integrated Psychological Behaviour. 2011, 45: pp. 397–418

<sup>77</sup> Пак там. p. 399

<sup>78</sup> Moholy-Nagy, L., *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 188.

насилва и прави изрична” същността на всяка снимка.<sup>79</sup> С тези предпоставки дисертацията прилага психоаналитичен модел и разглежда фотограмата като регресия на медията.

Психоанализата определя регресията като преход от вторичния към първичния процес, ръководен от действието на въображението и насочен към по-просто психично функциониране, по-низша форма на поведение и по-ранен стадий в развитието на личността. Фройд дефинира три аспекта в проявлението – топически, времеви и формален.

Понятието за регресия е използвано в теорията на фотографията през 1957 г. от психолога Хенри М. Фокс, който формулира положението, че „Фотографията е станала регресивен заместител на зрението”<sup>80</sup>. Дисертацията използва психоаналитичният термин като функционален модел, проследявайки исторически процес на отдръпване от композиционалните и тонални изразни средства и съсредоточаване върху поведението на светлината като определящо безкамерната техника изразно средство. В този процес могат да се определят няколко етапа, в които изследването се спира на знакови автори: 1. От изобретяването на фотографията до авангарда на ХХ в. – авторите, използващи техниката фотограма не целят да развият светлината като самостоятелно изразно средство. 2. В групата на сюрреалистите Ман Рей използва техниката фотограма през 1921 г. търсейки изразно средство за образите на несъзнаваното. Въпреки че композицията и графичният контраст са водещи, в някои рейографии светлината е целенасочено използвана като изразно средство. Освен предно се използва и странично осветление, което създава градация в сенките, подчертава обема и формата на предметите. 3. През 1922 г. идеологът на училището „Баухаус” Ласло Мохоли-Над премахва интереса към утилитарната функция на предметите и се фокусира върху техния обем и форма, които развива, изучавайки принципи в използването на светлината. Във фотограмите се избират прозрачни обекти, чиято структура и плътност изявяват светлината като изразно средство. Формите и обемът се изопачават, а плътността на сенките намалява. Предметите моделират светлинния поток, който поражда геометрични абстракции, пространствена дълбочина и артикулация. 4. Успоредно с развитието на абстрактния експресионизъм в САЩ Лоте Якоби премахва композирането на утилитарни предмети и включва фенери, свещи и стъкла, към които се отнася свободно и ги движи в пространството. В серията си „Фотогенично” (1946-1955) тя включва първични и вторични светлинни източници. Първичните източници – фенерите и свещите, са подвижни в ръцете на автора, а вторичните – стъклата, отразяват светлината, моделирайки праволинейното ѝ разпространение в хомогенна среда и създавайки полусенки

---

<sup>79</sup> Krauss, R. E. *Notes on the index: Part I.* // Krauss, R.E. (ed.) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* MIT Press, Cambridge, MA, (1985 [1977]), pp. 196-209.

<sup>80</sup> Fox, H., *Body image of a photographer.* // *Journal of the American Psychoanalysis Association*, 1957, 5, pp. 93-107.

с плавни преходи. 5. През 50-те и 60-те години Пиер Кордие развива химиграмата, която е най-регресивната употреба на фотографията и светлината като изразно средство. Осветената фотохартия е подложка, а химията е изобразително средство и материал. Предметите тотално отпадат, а образите показват възможностите на химията като изразно средство и експресивния жест на фотографа като художник. 6. От 80-те години насам противопоставянето на тенденциите в съвременната фотография води към възраждане на интереса към фотохимичните процеси от XIX в. Безкамерните техники се използват масово от художници и фотографи. Употребите се усложняват без общ принцип съсредоточен върху светлината като изразно средство.

### **2.3.1. Психоаналитични идеи в рейографиите на Ман Рей. Регресия на медията към образите на несъзнаваното**

През второто десетилетие на XX в. сюрреалистите са силно повлияни от идеите в психоанализата на Фройд и в изкуството си развиват темите за несъзнаваното, сънищата и фантазиите. В сп. „Сюрреалистична революция” идеологът на сюрреализма Андре Бретон твърди, че камерата дава “достъп до несъзнаваното, нормално достъпно единствено чрез автоматизма и чрез сънищата”<sup>81</sup>. За да изразят образите на несъзнаваното, артистите използват фотомонтаж, фотограма и соларизация.

Артуро Шварц изследва работата на Ман Рей в книгата „Остротата на въображението”.<sup>82</sup> Във фотограмите си Ман Рей използва предимно разпознаваеми предмети от бита като ножица и конец, кухненски прибори, бижута. Той подрежда предметите несъзнателно и автоматично, за да освободи и изрази фантазията си. Процесът отговаря на свободния поток на енергия в първичния процес, породен от регресията.

Ман Рей работи в безкамерната фотография в периода 1921 – 1928 г., като в първите си фотограми се стреми да наподобява фотографската репрезентация, запазвайки връзка с утилитарната функция на предметите – лупи, намотки жица, цигари. От 1922 г. водещи стават композицията и графичният контраст, а подобрите предмети са използвани според своята форма и детайли. Така предметите остават разпознаваеми, но добиват енигматично внушение, сякаш претворени от фантазната дейност.

### **2.3.2. Фотограмата в „Новото виждане” на Ласло Мохоли-Над. Регресия на медията към светлинно-пространствената артикулация**

В книгата “Новото виждане: от материала до архитектурата” Ласло Мохоли-Над формулира идеята за „новото виждане”, което надхвърля възможностите на човешкото зрение и води до революция в изкуствата. Техническите особености на камерата и оптиката определят осем разновидности на фотографското виждане. Първото от тях е абстрактното, в

<sup>81</sup> Breton, A., *What is Surrealism?* // Selected Writings, ed. Franklin Rosemont, London: Pluto Press, 1978.

<sup>82</sup> Schwarz, A., *Man Ray: The Rigour of Imagination*, New York: Rizzoli int. publ., 1977.

което посочва фотограмата – форма, пряко получена от светлината. Фотограмата използва светлината като изразно средство и е част от изучаването на основите на фотографията. „Новото виждане” е интерпретирано от Клайв Скот като паралелна и наслоена реалност, а от Сюзан Зонтаг като психологическа трансформация на зрението ни.

Мохоли-Над определя фотограмата като снимка с абстрактни образи от светлина. Според Кристина Пасут в монография, посветена на Мохоли-Над, той създава „фотографска вселена”, изградена от светлина и прозрачност, с обекти, развиващи се неравномерно поставени в пространството.<sup>83</sup> В периода 1922 – 1925 г. неговите фотограми включват прости и прозрачни обекти, чиято структура и плътност извява светлината като изразно средство. Мохоли-Над често използва подвижни светлинни източници, които контролира, както и течности, кристали, метал, шлифовано стъкло и тъкани, които предизвикат поглъщане, отразяване и разпръскване на светлината. Острите силуети на по-старите фотограми са заместени с пластични градации на светлосенки, гладка или груба характеристика на материала. Утилитарните вещи са трансформирани до неразпознаваеми форми, противоречиви елементи, образи проникващи един в друг. Тази регресия на медията е насочена към светлинно-пространствената артикулация, която самият Мохоли-Над определя като „пространство извън съществуващата пространствена структура”<sup>84</sup>.

### **2.3.3. Абстрактните рисунки във „Фотогенично” на Лотте Якоби. Регресия на медията към моделирането на светлината. Дигитални интерпретации на Томас Руф**

Субективистичната фотография в САЩ продължава схващанията на Ласло Мохоли-Над, който основава училището „Нов Баухаус” през 1937 г. в Чикаго, а през 40-те в САЩ започва да се развива абстрактният експресионизъм. В серията си „Фотогенично” (1946-1955) Лоте Якоби премахва композирането на утилитарни предмети и включва фенери, свещи и стъкла, които движи сякаш рисува в пространството. Името на поредицата се позовава на определението „фотогеничните рисунки” на Хенри Фокс Талбот и с идеята, че жестът на работа със светлинните източници е живописен. Въпреки това фотограмите на Якоби са с подчертано фотографска специфика, защото образите показват динамиката на първичните и вторични светлинни източници. Първичните източници – фенерите и свещите, са подвижни в ръцете на автора, а вторичните – стъклата, отразяват светлината, моделирайки праволинейното ѝ разпространение в хомогенна среда и създавайки полусенки с плавни преходи. Якоби изписва „диаграма” на свободно протичащата светлина.

Тази особеност в използването на светлината като изразно средство е цитирана от Томас Руф, в концепция разграничаваща натуралната и „дигитална” светлина. В серията ‘.phg’ Руф изследва границите на технологична приложимост на „рисуването със светлина”

<sup>83</sup> Passuth, K., *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London, 1985. p. 34 – 37

<sup>84</sup> Пак там. p. 348.

във виртуална постановка, в която лещи, сфери и спирали са преработени чрез алгоритъм и „поставени” върху дигитална „фотохартия” във виртуална „тъмна стая”. Алегорията показва дигиталния прочит на светлинните феномени и Руф се съгласява, че те са „портрет” на самата машина. Регресията на медията не достига до простото поведение на светлината в реагираща химична материя, а влиза в дифракционната решетка на цифрова матрица.

#### **2.3.4. Химиграмата на Пиер Кордие. Регресия на медията към преустановяване на светлината. Интерпретации на Волфганг Тилманс**

Най-регресивната употреба на фотографията и светлината като изразно средство е химиграмата - художествена техника, която в превод от древногръцки означава „писане с химия”. Осветената фотохартия е подложка, а химията е изобразително средство и материал. В химиграмата се използват чернобяла емулсия, фиксаж и проявител, както и нестандартни разтвори, материали като восък, лак, олио, яйце и др. Техниката е използвана от художниците Паул Клее, Макс Ернст и Антони Тапиес, а резултатът наподобява акварелна рисунка.

Пиер Кордие прави първите си химиграми през 1956 г., а през 1982 г. публикува статия, в която обобщава принципите на работа с техниката.<sup>85</sup> Той описва как редуцира фотографията в поредица от стъпки, движейки се по обратен път – от фиксажа към проявителя. Предметите тотално отпадат, а образите показват възможностите на химията като изразно средство и експресивния жест на фотографа като художник.

Техниката е интерпретирана след 2000 г. от Волфганг Тилманс, в концептуални серии върху същността на химията и хроматичния ѝ потенциал. Регресивната употреба на фотографията прави възможни луминограмите *Blushes* и *Freischwimmer*, в които подвижни диоди създават преливащи, „втечнени” образи, симулиращи химиграма. Тилманс описва сериите с позоваване на отношението възприятие – въображение, съчетавайки идеи от аналитичното и когнитивното направление. Даниел Бирнбаум интерпретира концепцията на Тилманс в „Нов визуален регистър за нашия перцептивен апарат” като реконструкция на „алхимичната предистория” на фотографията. В образите материята е трансформация на свободно движещата се светлина.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> 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

<sup>86</sup> *Wolfgang, T.* Ed. Julie Ault, Daniel Birnbaum, Dominic Molon, Russell Ferguson, Mark Wigley, Lane Relyea, Publ. Hammer Museum Los Angeles and Museum of Contemporary Art Chicago, 2006. p. 15-34.

#### IV. Заключение и изводи

Психологията на фотографията е все по-често посочвана като предмет от теоретици от различни области, но досега не е правен опит за толкова цялостно систематизиране на значимите взаимодействия между фотография и психология. Проучването анализа изключителната роля на фотографията в психологията, отваряйки нови перспективи както в развитието на неврологията в средата на XIX в., така и в практиката и модела на психоанализата в първите десетилетия на XX в.

Изследваните психологически употреби, интерпретации и модели на фотографията определят мрежа от влияния и връзки, които са систематизирани около понятието за въображение. Въпреки че въображението е изключително силно разработено във философската традиция, психоаналитичното и когнитивното направление развиват понятието по специфичен начин в своите теории. Дейността на въображението е водеща за всеки творчески процес, но във фотографията се изявява по-отчетливо във връзка с особеностите на фотографията практика.

С тези предпоставки дисертацията очертава дисциплинарно поле и рамка на психологията на фотографията като част от психологията на изкуството. Изследването започва с исторически преглед и анализ на важните връзки между фотография и психология, с фокус върху спецификата на фотографията, които разширяват перспективите пред психологията. Направен е исторически и съпоставителен анализ на експериментите на Дюшен дьо Булон и Жан Шарко в болницата „Питие-Салпетриер”, и тяхната интерпретация в един от най-раните трудове на Жорж Диди-Юберман, проследяващ „Изобретяването на хистерията”. Разгледана е фотовъзстановката на стаята за консултации в музея „Зигмунд Фройд” във Виена, в която аспектът на фотоклажа в експонирането отговаря на особености на самия психоаналитичен сеанс. Изключителният потенциал на терапевтичната фотография в особеностите на снимачната дейност е разгледан в експеримента на Марк Пато в детския санаториум в Обервил, Франция. Проучването стига до заключението, че във всеки от разгледаните експерименти дейността на въображението породена от фотографията, играе значима роля – в „преоткриването на хистерията” в интерпретацията на Диди-Юберман за експериментите на Жан Шарко, във въздействието на фотовъзстановката като преповтаряща особености от психоаналитичния сеанс в кабинета на Фройд, както и в поведението на децата, участвали в опита на Марк Пато. Историческият анализ стига до заключението, че фотографията и психологията действително пресичат пътищата си времето на своето изобретяване и обособяване до наши дни в моменти на обща значимост.



За да обобщи ролята и употребите на фотографията в психологическите практики, дисертацията изследва дейността на въображението във фотографската терапия. Характерните за медията дейности са развити в концепции за психичната организация и методи за въздействие чрез проективни техники. Фотографската терапия използва понятията „травма“, „трансфер“ и „контратрансфер“ като специфични за медията развива концепциите за „насочено въображение“, „карта на реалността“ и „мостове на репрезентацията“. Методите на анализ са насочени към изразните средства и визуалните метафори: композиционни особености, дълбочина на фокуса, смислови връзки между обектите. Дисертацията стига до извода, че подходите и техниките на фотографската терапия имат възможност да развият терапевтичен потенциал не по-слаб от този на вече утвърдените арт терапии. Въпреки че изследването е ориентирано към познавателната страна на фотографската практика, в терапевтичен аспект е отчетена изключителната роля на работата с емоциите.

Проучването изследва и систематизира психологически интерпретации на фотографията от авторитетни мислители в теорията на изкуството, психологията, философията, медийните и социалните науки. В следната историческа последователност Ролан Барт (1979), Виктор Бъргин (1982), Лиз Уелс (1997) и Жан Бийтенс (2007) твърдят, че интердисциплинарната ситуация поражда нужда да се излезе извън семиотиката чрез адекватни интерпретации от водещи направления в психологията. Осъществяването на тази така поставена задача изисква преосмислянето на влиянието на литературата и философията върху възгледите за фотографията. Според Жан Бийтенс това предпоставя четири перспективи: антитехнофашизъм, антиесенциализъм, антиформализъм и антилогоцентризъм.

Следвайки тази насока, дисертацията систематизира психологическите проблеми и дискурси в теорията на фотографията, чиито автори са повлияни от психоанализата. По отношение на връзката съзнавано – несъзнавано, се разглежда концепцията на Валтер Бенямин за „оптическото несъзнавано“ и интерпретацията на Розалинд Краус. Според Краус фотографското действие не само категорично изправя зрителя пред несъзнаваното, но не протича според последователността на психоаналитичния сеанс, а е затворено в единичен момент. Този аспект на фотографията е интерпретиран от Диди-Юберман като ужасяващо силно освобождаване на образи, с което снимките правят възможна изключителната видимост на болката.

Дисертацията стига до извода, че потенциал за психологическа интерпретация имат идеи, които могат да бъдат проследени и изследвани в съпоставителен анализ на психоаналитичното и когнитивното направление. Разгледаните възгледи на Валтер

Бенямин, Зигфрид Кракауер, Сюзан Зонтаг, Виктор Бъргин, Маргарет Иверсен, Майкъл Форестър, Жан Бодрийар, Розалинд Краус и Хал Фостър са систематизирани в моделите на фройдистката его-психология и аналитичната психология. Възгледите са интерпретирани с психоаналитичната теория за психично функциониране в първичния процес и разграничението съзнавано – несъзнавано, както и с когнитивната теория за познавателната дейност, разгледана в отделни процеси.

Фокусирайки се върху понятието за въображение, дисертацията стига до заключението, че то е най-разработено в психоаналитичното и когнитивното направление. Изследването стига до изводите, че интерпретирането на въображението във фотографията в психоаналитична перспектива прилага теориите за първичния процес и психичното функциониране в несъзнаваното. В когнитивната и невронаучната перспектива интерпретационният метод прилага концепцията за въображение като познавателен процес близък до възприятието.

Според фройдистката традиция действието на въображението характеризира първичния процес, в който психичната енергия тече свободно, преминавайки от един образ към друг чрез механизмите на приплъзване, изместване и сгъстяване. Първичният процес функционира чрез иконичното и недискурсивното, а вторичният чрез вербалното и дискурсивното. Изследването стига до извода, че фотографията по уникален начин развива механизми и на двата процеса, с което носи изключителен потенциал да създава преходи между първичния и вторичния процес. Това психично функциониране съответства на три вида регресия: от съзнаваното към несъзнаваното, от настоящето към детството и от нивото на езика към това на символните представи и картинните образи. Според Виктор Бъргин въображението действа като „вътрешен глас зад кадър” във връзката образ – език, който развива „вертикалния наратив” на снимката. Фотографията функционира като „вкоренена в първичния процес” и поражда психични „вдълбнатини” и „разтваряния”, а въображението прави възможно внасянето на нови образи и тяхното „обратно извличане от първичния процес”. Тези твърдения са базисни за разбирането на психологическия потенциал на фотографската дейност. Според Виктор Бъргин концепцията на Жак Лакан за „стадий на огледалото” във формирането на Аза е приложима към фотографията, а според Майкъл Форестър разработването на категориите реалното – въображаемото – символичното е един от възможните пътища за развитие на психологията на фотографията. В тази връзка са анализирани концепциите на Розалинд Краус за „въображаем референт на индекса” и на Хал Фостър за „въображаема интеграция”.

Дисертацията проследява концепцията за въображение в когнитивната и невронаучна перспектива, която прилага към фотографията. Разгледан е експеримент на

Интрауб, Бендер и Мангелс, който установява, че в процеса на възприятие на снимка очите периодично прескачат към точка извън кадъра, търсейки връзки с лични спомени. Този резултат е допълнително изследван от Етиен Пелапрат и Майкъл Коул, които измерват сакадичните движения на очите. Експериментът води до извода, че дейността на въображението е естествен процес, съпътстващ възприятието на фотографски образ, „попълващ празнината” и пораждащ по-стабилен образ за света. Дисертацията стига до извода, че концепциите за въображение в когнитивното и невронаучното направление са актуални през последните две десетилетия, а експериментите върху възприятието включващи фотографски материал, дават резултати, податливи на анализ.

Проучването на темата включва приложение на психологически модели към процеси и явления във фотографията. Така работата на Едуард Уестън и идеи от неговите „Дневници” са изследвани с психоаналитичен модел, а към живота на Уестън е приложен патографичният подход на Фройд. Модел от когнитивната психология е приложен към идеите на Бил Бранд за „адаптираното око” на фотографа, процесите на внимание и селекция. Модел от позитивната психология – „оптималното преживяване” е приложен към психологическата идея на Филип Халсман за метода „джъмполгия”, използван в заснемането на портрети на знаменитости.

За да се покаже ефективността в прилагането на психоаналитичен модел към историята на фотографията, в самостоятелна подточка дисертацията интерпретира развитието на безкамерната фотография. От авторска позиция е открит процес на регресия на медията в употребата на светлината като изразно средство, проследен в работата на Ман Рей, Ласло Мохоли-Над, Лоте Якоби и Пиер Кордие, които представят идеи и тенденции в историята на изкуството. Регресията е използвана в определението на психоаналитичната традиция за връщане към по-прост, ранен и вътрешно свързан стадий на функциониране, водещ до свободно протичане на енергия.

Приложеният модел предлага психологическа интерпретация на твърденията на Ласло Мохоли-Над, че „фотограмата е истинският ключ към фотографията”, на Зигфрид Кракауер, че безкамерната фотография е „симптоматичен индекс на липсата и отсъствието”, отварящ пространство за проекции. Проследяването на регресията на медията като исторически процес включва условно посочване на няколко етапа в развитието на безкамерните техники от значими автори: Ман Рей – в сюрреалистичните рейографии медията регресира към образите на несъзнаваното, Ласло Мохоли-Над – в „новото виждане” медията регресира към светлинно-пространствената артикулация, Лоте Якоби – в абстрактните „фотогенични рисунки” медията регресира към моделирането на светлината, Пиер Кордие – в химиграмата медията регресира към преустановяване на светлината като

изразно средство. В историческия преглед са отбелязани възраждането на интереса към старите фотохимични процеси, както и интерпретации на водещи автори в концептуалната фотография. Волфганг Тилманс и Томас Руф интерпретират „алхимичната предистория“ на фотографията и самата същност на светлината. Прилагайки психоаналитично обяснение, дисертацията стига до извода, че психологическите модели позволяват осмислянето и проследяването на явления и процеси в историята на изкуството и фотографията.

## V. Библиография към автореферата на дисертационния труд

Ползвана литература на български език:

1. Аристотел. *За душата*, Наука и изкуство, София, 1979
2. Бенямин, 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
3. *Въпросът за несъзнаваното в когнитивната психология*, сборник статии публикувани в *American Psychologist*, „Аура ЕООД“, София. 2003
4. Гаймер, П. *Теории на фотографията*. „Изток-Запад“, София, 2011.
5. Зонтаг, С., *За фотографията*, „Изток-Запад“, София. 2013.
6. Лапланш, Ж. и Понталис, Б. *Речник на психоанализата*. Colibri, София, 2014.
7. Сулаж, Ф. *Естетика на фотографията*, НБУ, София, 2012.
8. Флусер, В. *За една философия на фотографията*, „Хоризонти“, Пловдив, 2002.
9. Цанев, П. *Психология на изкуството*, НХА, София, 2008.
10. *Ролан Барт за фотографията, в разговор с А. Шварц и Г. Мандри* // БГ Фото, 1985, 1, с. 33-34 // Превод от Le Fotograf, 1979, 10

Ползвана литература на чужд език:

1. Akeret, R. *Photoanalysis*, New York: Peter H. Wyden, 1973.
2. Arieti, S. *Creativity: The Magic Synthesis*, // *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 12, No. 1, *Special Issue: Policy and Aesthetic Education*, Jan 1978.
3. Arnheim, R., *On the Nature of Photography*. *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1. (Sep., 1974), pp. 149-161.
4. Baudrillard, J. *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
5. Baudrillard, J. *The violence of the image*. 1996.
6. Benjamin, W., *Kleine Geschichte der Photographie* // ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main 1977, S. 368-385
7. Bergstein, M. *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art (Cornell Studies in the History of Psychiatry)*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2010
8. Brandt, B., *Camera in London*, London: The Focal Press, 1948
9. Breton, A. *What is Surrealism?* // *Selected Writings*, ed. Franklin Rosemont, London: Pluto Press, 1978.
10. Burgin, V. (ed.) *Thinking photography*, Macmillan, London, 1982.
11. Burgin, V. *Art, common sense, photography* // *The Camerawork essays*, ed. J. Evans, London, Rivers Oram Press, 1997, pp. 74 - 85
12. Burgin, V. *Seeing Sense* // *The End of Art Theory*, London: Macmillan. 1980. p 50-70
13. Canter, D. *Camera culture* — Beloff, H. // *Journal of Environmental Psychology*, 1988, 8
14. 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

15. Costello, D., *Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today*, // Benjamin, A. (ed.) *Walter Benjamin and Art*. Continuum, London, pp. 164–184., 2005
16. Costello, D., Iversen, M., *Introduction: Photography between Art History and Philosophy* // *Critical Inquiry* 38, The University of Chicago, 2012.
17. Csikszentmihályi, M., *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper Perennial, 1990.
18. Cristofovici, A. *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam - New York: NY 2009.
19. Darmann, I., *Noch einmal: ¾ Sekunde, aber schnell* // *Zeitreise. Bilder*. 1993, S. 189 - 206
20. De Duve, T. *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.
21. Didi-Huberman, G. *Invention of Hysteria, Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2003.
22. Dilek, D., Yapıcı, *The Reconstruction of the Past through Images: An Iconographic Analysis on the Historical Imagination Usage Skills of Primary School Pupils*. 2005.
23. *Edward Weston, photographer: The Flame of Recognition*, ed. Nancy Newhall, Grossman Publishers, Inc., 1965
24. Ehrenzweig, A.: *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, London, 1967.
25. Elkins, J. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*, Stanford Uni. Press., 2012.
26. Elkins, J. (Ed.) *Photography Theory: The Art Seminar*, New York, London Publ. Taylor & Francis Group, LLC, 2007.
27. Flusser, Vilem. *A new imagination*. 1990 // *Die Revolution der Bilder*, Mannheim 1995
28. Forrester, M., *Psychology of the Image*, London: Routledge, 2000.
29. Foster, H., *Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.
30. Fox, H., *Body image of a photographer*. // *Journal of the American Psychoanalysis Association*, 1957, 5, pp. 93-107.
31. Freud, S., *Der Dichter und das Phantasieren*, *Neue Revue* 1, 1908.
32. Freud, S., *A note on the unconscious in psycho-analysis*. // *S.E., 1912g*, London: Hogarth.
33. Freud, S. *Sigmund Freud house catalog*, Locker and Wagenstein, Viena, 1975
34. Freud, S. *Traumdeutung*, Leipzig and Vienna: Deuticke, 1900.
35. Gelder, H., Westgeest, H., *Photography Theory in Historical Perspective*, Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, 2011
36. Gibson, J.J. *The ecological approach to visual perception*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1979.
37. Gilman, S.L. *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunner/Mazel, New York, 1976.
38. Granato, L. *Phototherapy manual directions: Finding your identity*, Associazione Culturale E.U.R.E.C.A. 2011.
39. Halsman, P., *Psychological Portraiture: Technique and Emotion* // *Popular Photography*, Dec. 1958, Vol. 43, No. 6.
40. Higgins, J., *Why it does not have to be in focus*, London: Thames & Hudson, 2013.
41. Hillman, J. *Re-Visioning Psychology*. New York: Harper 8: Row, 1975.
42. Hochberg, J.E. *Perception*, New York: Prentice Hall, 1978.
43. Intraub, H., Bender, R.S. and Mangels, J.A., *Looking at pictures but remembering scenes*, // *Journal of Experimental Psychology—Learning Memory and Cognition* 18, 180–191.
44. Iversen, M., *Beyond Pleasure. Freud, Lacan, Barthes*. The Pennsylvania State University Press, PN, 2007
45. Iversen, M. *Photography, Trace, Trauma*, (research in progress).
46. Jay, M. *Scopic Regimes of Modernity*. // Foster, H. (ed.) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, 2. Seattle: Bay Press, 1988, 3-23
47. Kemp, W., and Amelunxen, H. von (eds) *Theorie der Fotografie I-IV*. Schirmer / Mosel, Munich 1999-2000.
48. Kofman, S., *Camera Obscura of Ideology*, The Athone Press, London, 1998 [1973]

49. Kracauer, Siegfried, *The mass ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1941.
50. Krauss, D., Fryrear, J. *Phototherapy in Mental Health*, Charles C Thomas, Springfield, 1983.
51. Krauss, R. *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.
52. Krauss, R., *Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.
53. Krauss, R. E. *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.
54. Kris, E., *Psychoanalysis and the study of creative imagination* // *The Bulletin of the New York Academy of Medicine*, p. 334 – 351. Delivered as Freud Lecture under the auspices of the New York Psychoanalytic Society and Institute, May 6, 1952.
55. Kuspit, D., *End of Art*, Frank Stella/Artists Rights Society, 2004.
56. Lacan, J., *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton and Company, NY, 1998 [1973]
57. Langford, M. (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.
59. McLuhan, M. *Photography: The Brothel Without Walls* // *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, NY, 1964, pp 204 - 220
60. Metcoff, J., // *Journal of Marital and Family Therapy* , Vancouver: Photo Therapy Center Press, Apr 1980, p 153-57
61. Mitchell, W. J. T. *Interdisciplinary and Visual Culture* // *Art Bulletin*, December, 1995, Vol. LXXVII, 4.
62. Moholy-Nagy, L. *The New Vision: From Material to Architecture*, New York: Breuer, Warren, Putman Inc., 1932.
63. Moholy-Nagy, L. *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947.
64. Neisser, U., *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Publisher: W. H. Freeman and Company, 1976.
65. Nixon, M., *On the Couch* // *October*, MIT Press, 113, Summer 2005.
66. Passuth, K. *Moholy-Nagy*, Thames and Hudson, London, 1985.
67. Pelapat, E., Cole, M., *Minding the Gap: Imagination, Creativity and Human Cognition* //
68. Quarrick G. *Our Sweetest Hours: Recreation and the Mental State of Absorption*. Jefferson, NC: McFarland. 1989.
69. Rosler, M., *Post-documentary, post-photography* // Rosler, M., (ed.) *Decoys and Disruptions: selected writings, 1975-2001*. MIT Press, Cambridge, MA, 2005 [1999], pp. 259-317.
70. 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.
71. Schwarz, A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*, New York: Rizzoli int. publ., 1977
72. Scott, C. *The Spoken Image: Photography and Language*, London: Reaktion books, 1999
73. Segal, H. *Dream, Phantasy and Art*, The New Library of Psychoanalysis, 1990
74. Steigler, B., *Theoriegeschichte der Photographie*. Wilhelm Fink Verlag, Munich. 2006
75. Swinnen, J., Deneulin, L., *The Weight of Photography: Photography History Theory and Criticism: Introductory Readings*, Brussels: ASP - Academic & Scientific Publishers, 2010
76. Weiser, J. "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.
77. Weiser, J. *Phototherapy Techniques - Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*, Vancouver: Photo Therapy Center Press, 1999.
78. Wells, L. (ed.) *Photography: A critical introduction*, Routledge, London, 1997.
79. Wheeler, M. *Phototherapy*, University of Sheffield, 1992.
80. *Wolfgang, T.* Ed. Julie Ault, Daniel Birnbaum, Dominic Molon, Russell Ferguson, Mark Wigley, Lane Relyea, Publ. Hammer Museum Los Angeles and Museum of Contemporary Art Chicago, 2006.
81. Копытин, А., Платтс, Дж., *Руководство по Фототерапии*, Москва, „Когито-Центр”, 2009.

## **VI. Научна новост и приноси на изследването**

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

1. Селектирана, анализирана и систематизирана е литература в психологията на изкуството и теорията на фотографията, което ще послужи за бъдещи проучвания в очертаването на дисциплинарно поле на психология на фотографията.
2. Проследени и анализирани са употреби на фотографията отворили перспективи в развитието на психологията.
3. Систематизирани и интерпретирани са методи и техники във фотоаграфската терапия и са набелязани ключови концепции, които дават насока за разработване на нови методи.
4. Разгледани са теории и модели в психоаналитичната и когнитивна перспектива, които са приложени към фотографията.
5. Понятието за въображение е разгледано като терминологично ядро събиращо мрежа от взаимовръзки в теорията на фотографията и психологията на изкуството.
6. Предложен е психологически модел към историята на безкамерната фотография. От авторска позиция е проследен процес на регресия на медията в употребата на светлината като изразно средство.

## **VII. Научни публикации по темата на дисертацията:**

### **Статии:**

- 1) *Натурална и виртуална светлина във фотографията на Томас Руф* // сп. Фотобюлетин, София, декември 2014, с 54-59.
- 2) *Психологически концепции за въображение и тяхното приложение към историята на дизайна през XX и XXI век* // Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно-прикладните изкуства, сборник материали от научна конференция на НХА 2014, София, НХА, 2015, с. 69-77.